

Godišnjak
Hrvatskog
restauratorskog
zavoda

PORTAL

4/2013



PORTAL

4/2013 Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda

IZDAVAČ:
Hrvatski restauratorski zavod

ZA IZDAVAČA:
Mario Braun

UREDНИЦЕ:
Višnja Bralić
Ana Azinović Bebek (arheološka baština)

UREDNIŠTVO:
Ana Azinović Bebek, Višnja Bralić, Mario Braun, Zoraida Demori Staničić, Janja Ferić Balenović (tajnica uredništva), Darko Ivić, Petar Puhmajer

UREDNIČKO VIJEĆE:
Josip Belamarić, Krešimir Filipec, Igor Fisković, Zlatko Karač, Marko Špikić

KATALOG RADOVA ZA 2012. GODINU UREDILI I REDIGIRALI:
Ana Azinović Bebek, Zoraida Demori Staničić, Janja Ferić Balenović, Petar Puhmajer

PRIJEVOD NA ENGLESKI:
Miona Muštra

LEKTURA:
Rosanda Tometić

KOREKTURA:
Višnja Bralić, Janja Ferić Balenović

PRIPREMA FOTOGRAFIJA:
Ljubo Gamulin

GRAFIČKO OBLIKOVANJE I PRIJELOM:
Ljubo Gamulin

TISAK:
Printer Grupa d.o.o.

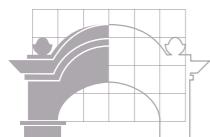
NAKLADA:
500 kom

ADRESA UREDNIŠTVA:
Hrvatski restauratorski zavod
Grškovićevoa 23, HR-10000 Zagreb
tel.: +385 (0)1 4683 515; faks: +385 (0)1 4683 517

Za iznesene stavove i mišljenja u člancima, točnost podataka, te pravo objave teksta i ilustracijskih priloga odgovorni su autori.

Portal 4 sufinanciran je sredstvima Zaklade Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Zagreb, 2013.



HRVATSKI
RESTAURATORSKI
ZAVOD

Sadržaj

Nepokretna baština

- 9 DRAGO MILETIĆ**
Rasprava o strukturi i funkcijama dvorske kapele Sv. Trojstva u Brinju
Discussing the Structure and Functions of the Holy Trinity Court Chapel in Brinje
- 27 IVANA DRMIĆ**
Rekonstrukcija i reintegracija slikanog sloja na svodu lađe u crkvi Sv. Florijana u Varaždinu
Reconstruction and Reintegration of the Painted Layer on the Nave Vault of St. Florian's Church in Varaždin
- 37 FRANKO ČORIĆ**
Prilog poznавању historicističkih intervencija na dubrovačkoj Divoni 1888. - 1892.
A Contribution to the Study of Historicist Interventions on the Divona Palace in Dubrovnik 1888 - 1892
- 49 ZLATKO JURIĆ**
Kritička recepcija regulatorne osnove zagrebačkog Kaptola Viktor Kovačića od 1908. do 1945. godine
Critical Reception of Viktor Kovačić's Regulation Plan for the Zagreb Kaptol from 1908 to 1945

Pokretna baština

- 73 ŽANA MATULIĆ BILAČ**
Christus triumphans - Slikano raspolo iz crkve Sv. Andrije na Čiovu
Christus triumphans - The Painted Crucifix from St. Andrew's Church on the Island of Čiovo
- 105 ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ**
Teorijski aspekti restauriranja misnice iz župne crkve Sv. Stjepana u Motovunu
Theoretical Aspects of the Conservation of a Chasuble from the Parish Church of St. Stephen in Motovun
- 117 MIRJANA REPANIĆ BRAUN, KSENIA ŠKARIĆ, MARTINA WOLFF ZUBOVIĆ, HELENA CAVALLI LADAŠIĆ**
Oltar sv. Wolfganga u Vukovoju
The Altar of St. Wolfgang in Vukovoj
- 139 IVA KOCI, SENA KULENOVIĆ**
Skriveno u vidljivom - istraživanja oltara sv. Roka iz kapele na Rokovu perivoju
Hidden in the Visible - Investigating the Altar of St. Rocco from the Chapel in Rokov Perivoj
- 153 PAVAO LEROTIĆ, TEA ZUBIN**
Multidisciplinarna istraživanja i valorizacija kopija na primjeru Otmice Europe iz Rijeke
Multidisciplinary Research and Valorization of Copies as Exemplified by The Rape of Europa from Rijeka

Arheološka baština

- 171 VESNA ZMAIĆ, IGOR MIHOLJEK**
Podvodno arheološko istraživanje lokaliteta Desilo – Hutovo Blato
Underwater Archaeological Research of the Desilo-Hutovo blato Site

187 LEA ČATAJ

Antički građevinski kompleks na lokalitetu Sipćina u Okešincu
An Ancient Building Complex at the Sipćina Site in Okešinec

201 MIHAEL GOLUBIĆ

Restauriranje avarskih metalnih nalaza s lokaliteta Nuštar, dvorac Khuen-Belassy
The Conservation of Avarian Metal Finds from the Site of Nuštar, the Khuen-Belassy Mansion

207 Popis kataloških jedinica iz kataloga radova u 2012. godini

221 In memoriam: Romana Jagić i Kamenko Kofutar

Katalog radova Zavoda u 2012. godini (CD)

Nepokretna baština

Rasprava o strukturi i funkcijama dvorske kapele Sv. Trojstva u Brinju

Drago Miletic

Društvo konzervatora Hrvatske
Radićeva 26, Zagreb
drago.miletic@zg.t-com.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 16. 9. 2013.
UDK 726.52.033.5(497.5 Brinje)

SAŽETAK: U literaturi se posljednjih stotinu godina ističu dvije bitne značajke brinjske gotičke dvorske kapele: dvokatnost ili trokatnost, odnosno troetažnost, a uz sakralnu namjenu ističe se i njezina obrambena funkcija. U članku se opisuje prigradnja krčkog kneza Nikole IV. i promjene koje su na kapeli nastale u vrijeme Vojne krajine. Autor ukazuje na to da je kapela smještena u jednokatnoj prigradnji podignutoj početkom 15. stoljeća, čije je prizemlje izvorno imalo gospodarsku, a kat sakralnu funkciju. Tek uključivanjem nekadašnjeg sijela knezova Krčkih (Frankopana) u sustav utvrda Vojne krajine, kapela je adaptirana i za potrebe obrane.

KLJUČNE RIJEČI: Brinje, Sokolac, dvorska kapela Sv. Trojstva, gotika, 15. stoljeće, knezovi Krčki, Nikola IV. Frankapan

Kad bismo pokušali izraditi popis pogrešnih tvrdnji u našoj povijesti umjetnosti, kao što je to učinjeno na primjer u popularnim knjigama o najvećim svjetskim znanstvenim zabrudama, nedvojbeno bi se pri samom vrhu nalazila tvrdnja o izvorno obrambenoj funkciji gotičke kapele Sv. Trojstva u Brinju, kao i pogrešna tvrdnja o njezinoj izvornoj trokatnosti (troetažnosti). Istovremeno, živimo u vrijeme stvaranja svakojakih rang-lista, od onih u gospodarstvu i sportu do onih u kulturi. Kad bismo popisali deset najljepših i najdojmljivijih, pa time i najznačajnijih gotičkih sakralnih građevina u kontinentalnoj Hrvatskoj, nesumnjivo bi na takvu popisu kapela Sv. Trojstva u Brinju bila smještena ako ne na vrhu, onda neposredno pri vrhu. Stoga je točnost svake, a posebno to vrijedi za spomenute dvije tvrdnje, bitna za vjerodostojan opis te iznimno važne kapele i njezino ukupno razumijevanje.

Nakon izgradnje "Dalmatine" vjerojatno nema povjesničara umjetnosti i konzervatora koji nije makar nekoliko puta prošao pokraj nje na udaljenosti od tih petstotinjak

metara, ali vjerujem da je samo vrlo mali dio njih ciljano skrenuo s autoceste i pozorno razgledao kapelu izvana i iznutra. Nekadašnja dvorska kapela knezova Krčkih izdiže se na nevelikom uzvišenju u središtu malog ličkog općinskog mjesta koje se proteže usred slikovite brinjske doline (sl. 1). Iako položajem i volumenom dominira cijelom prostorom, to joj nimalo ne pomaže u privlačenju brojnih prolaznika koji jure autocestom prema moru ili s mora prema unutrašnjosti Hrvatske. Premda je nedavno obnovljena, kapela i nadalje nije u redovitoj funkciji, ni pastoralnoj, ni turističkoj.¹

Iako su u gotovo pola stoljeća uložena znatna društvena sredstva u njezinu obnovu, te ima o njoj razmjerno dovoljno stručne literature, od pojave znanstvenog zanimanja za nju sredinom 19. stoljeća pa sve do naših dana, generacije povjesničara umjetnosti i teoretičara arhitekture uporno ponavljaju pogrešne tvrdnje o nekim njezinim bitnim izvornim značajkama - njezinoj trokatnosti ili troetažnosti² te obrambenoj zadaći, što ukazuje na nerazumijevanje biti tog po mnogočemu jedinstvenog primjera gotičke



1. Brinje, pogled na grad Sokolac (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)

Brinje, view of the town of Sokolac (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

sakralne arhitekture u Hrvatskoj. Kronološkim redom ti su zaključci o dvorskoj kapeli na Sokolcu u Brinju imali pomalo začuđujući slijed:

Franjo Julije Fras 1835. godine objavljuje svoju *Topografiu* u kojoj donosi prve podatke o Sokolcu i kapeli, prijepise svih tada vidljivih natpisa, opisuje grb Gorjanskih, za koji se tada mislilo da je sličan grbu Viscontija, a gradnju Sokolca pripisuje Bartolu Frankopanu oko 1455. godine.³ Nedugo nakon objavljanja Frasove knjige, na putovanju u Senj Ivan Kukuljević Sakcinski prošao je kroz Brinje i kratko u bilježnicu zapisuje da *radi kratkoće vremena pohoditi nisam mogao ni kapelu ni grad*.⁴ Na putovanjima prema Dalmaciji, i dalje Albaniji, Krku ili Italiji, Kukuljević putuje tada moderniziranom Jozefinskom cestom, pri čemu dinamiku putovanja određuje vozni red poštanskih kočija, pa je nakon noćenja u Jezeranama trebalo istog dana stići do Senja. Prvi zapis kojim uvodi kapelu u literaturu, objavio je Kukuljević 1857. godine. Na putovanju u Napulj i Rim zapisuje da je u prolazu kroz Brinje *udario iz glavne ceste putem natrag i razgledao ovu sgradu u svih svojih strančicah*.⁵ Ne izjašnjava se o broju katova i njezinoj mogućoj višefunkcionalnosti, ali nam pruža nekoliko drugih iznimno korisnih podataka. Arhitektura Sokolca tada se toliko dojmila Kukuljevića da je sljedeći rad o Brinju posvetio isključivo njegovoj povijesti.⁶ Nakon ponovnog, sada znatno duljeg putovanja preko Dalmacije sve do Albanije, Krka i Italije, citatelje upozorava da je *ovaj znameniti spomenik gradjevine srednjega veka, kakovih Hrvatska veoma malo imade, pak ipak u veoma oštećenom stanju, bez svake brige...*⁷

Petnaestak godina poslije u prvom monografskom prikazu Sokolca, u kojem prilaže arhitektonske snimke Martina Pilara, Ivan Kukuljević Sakcinski ističe izuzetnost arhitekture kapele te zaključuje: *Izvana se prikazuje kapela kano izvanredno visoka sgrada, razdeljena na dva kata... i tik pod krovom niz otvora četverouglatih, dopuštajući izgled i obranu na sve skoro strane...*⁸ Kukuljević tada prvi valorizira kapelu; iznosi mišljenje o njezinoj sakralnoj i jednakovrijednoj obrambenoj funkciji, što se nekritički

poslije provlači sve do naših dana: *Tu vrednost osigurava joj okolnost, što je ujedno crkvom i kulom, ali još više vještina, kojom je ta u istinu težka zadaća arhitektonski tako riešena, da se ta dvostruka svrha u prvi mah opaža. S druge strane osniva se to na prebogatom raznolikom gradjevnom uresu, koj si još upotpunjeno imamo pomisliti slikarijom na liepu (fresco) i prozori od bojadisana stakla.*

Na samom početku 20. stoljeća Vjekoslav Klaić objavljuje povijest Krčkih knezova, temeljno djelo za razumevanje i proučavanje njihove uloge u hrvatskoj povijesti.⁹

Gjuro Szabo, vrsni poznavalač naše profane i sakralne srednjovjekovne arhitekture, najveći u svoje doba, ističe njezinu obrambenu funkciju: *Tako je ova kapela bila gotovo najvažniji dio grada za obranu*,¹⁰ a nedugo potom prvi spominje njezinu trokatnost: *Kapela ima tri sprata... dok je gornji sprat s ovećim otvorima udešen za obranu*.¹¹ Arhivar i povjesničar Emil Laszowski ponavlja Szabino mišljenje da je *nekada služila ne samo kao kapelica, već i kao čvrsta obrambena kula*, ipak potkrovju s njegovim otvorima ne pridaje veću obrambenu zadaću nego da su *valjda služili za izvid*.¹² U prvom sažetom pregledu hrvatske umjetnosti Željko Jiroušek samo zaključuje da je *jedna od najljepših i najosebujnijih dvokatnih kapela na brdu Sokolcu kod Brinja...*¹³

Nakon Drugog svjetskog rata Ljubo Karaman prvi spominje brinjsku kapelu u stručnoj literaturi, ističe njezinu dvokatnost, pri čemu i ne spominje moguću obrambenu funkciju, no za objašnjenje dvokatnosti upotrebljava uvrježeni stereotip: *I frankopanski grad Sokolac kod Brinja sačuvao nam je veliku kapelu, jedinu dvospratnu kapelu uz dvorac u Hrvatskoj... Dvospratne kapele u srednjovjekovnim gradovima značajne su za društvene prilike feudalnog doba i nastale su u težnji, da se donji dio kapele, pristupačan puku, odjeli od gornjega, rezerviranog za vlastelu.*¹⁴

Andela Horvat priklonila se prijašnjem Szabinu mišljenju pa u prvoj našoj Likovnoj enciklopediji ističe da je srednjovjekovna kapela *trokatna sakralna građevina obrambenog značaja*.¹⁵ I poslije, kad se osvrće na kapelu Sv. Trojstva, uviјek ističe njezine dvije glavne značajke - tro-



2. Brinje, Sokolac, kapela Sv. Trojstva u pogledu sa zapada nakon obnove (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)

Brinje, Sokolac, the Holy Trinity Chapel viewed from the west, after renovation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

katnost i obrambenu funkciju: *Izuzetnu vrijednost ne samo u sklopu Like, odnosno Hrvatske, nego i unutar Jugoslavije ima arhitektonski biser trospratne obrambene kapele u burgu Frankopana zvanom Sokolac u Brinju*.¹⁶ U kratkom pregledu gotike u Hrvatskoj jedna je rečenica posvećena brinjskoj kapeli, ali u njoj samo ističe njezin izrazito obrambeni karakter.¹⁷

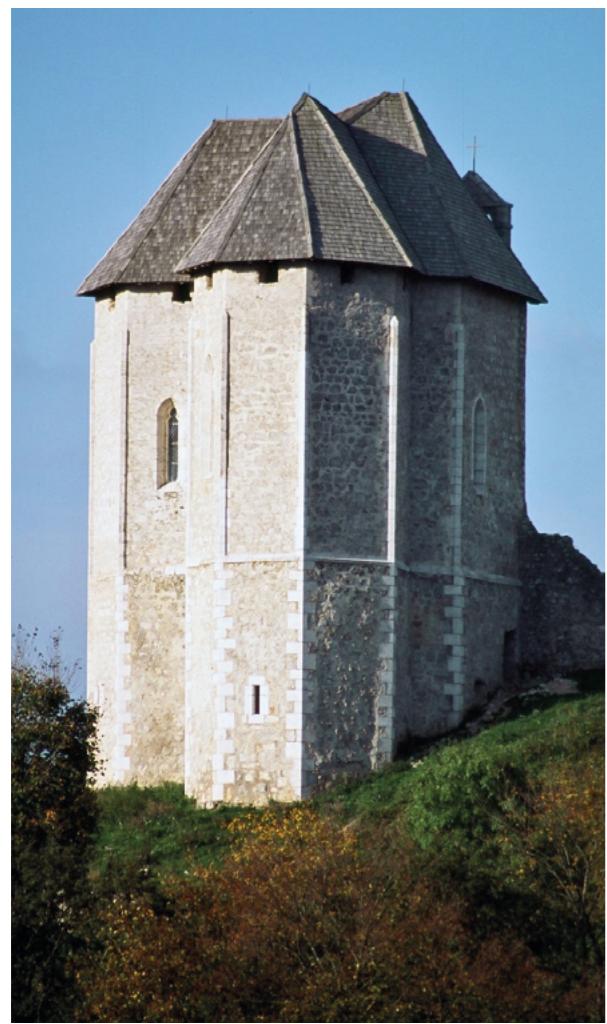
U izdvajanju izvorno obrambene zadaće kapele Sv. Trojstva u Brinju najdalje je otiašao Tomislav Premerl: *Podijeljena je u tri etaže, građena za obranu, ona se u svojoj nutriti razvila kao bogata gotička građevina prve polovice 15. stoljeća... Po svom smještaju i načinu gradnje ta je kapela u prvom redu fortifikacija.*¹⁸

Nakon Kukuljevića, prvu monografsku studiju o Sokolcu i njegovoj kapeli napisao je Zorislav Horvat. Za razumevanje cijelog arhitektonskog sklopa Sokolca, posebno njegove dvorske kapele i ulazne kule, objašnjava niz važnih pojedinosti koje do tada nisu uočene ili im nije pridavana dovoljna pozornost. U sažetku članka ističe: *Najsačuvaniji objekt brinjskog burga je dvokatna kapela*, ali dalje u tekstu isključivo govori o izvornoj troetažnosti kapele i njezinoj izvornoj sakralno-obrambenoj zadaći: *Visoka je kao i brač-kula, te ima tri etaže... Dolje je 'kripta', koja vjerovatno nikad nije služila za pokapanje, već za gospodarske i slične*

*potrebe. Prvi kat je kapela sa zapadnom emporom a na vrhu obrambena etaža pod otvorenim krovištem...*¹⁹ Jedini detaljnije opisuje treću etažu i ističe njezinu izvornost: *Obrambena etaža na kapeli tek u glavnim crtama slijedi donje prostore, odnosno moglo bi se reći da više odgovara vanjskoj konturi objekta. Pravokutni otvori imaju drvene nadvoje, koji su ponegdje nestali, istruli. Vjerojatno su ti otvori imali nekada drvene kapke zbog sigurnosti branitelja na vrhu. Nema tragova da je ta etaža dodana kasnije niti to odgovara oblikovnoj konceptciji kapele.*²⁰

U dalnjim radovima Zorislav Horvat se još nekoliko puta vraća na brinjsku dvorskiju kapelu. Prvi put, u članku o kapelama naših plemićkih gradova piše: *Kapela je dvokatna, s potkovljem obrambene namjene*.²¹ Drugi put kad piše o brinjskoj sakralnoj arhitekturi, razumljivo da mu je dvorska kapela u središtu pozornosti. Opisujući Sokolac za ulaznu kulu i kapelu, piše da *imaju važnu obrambenu ulogu... Kapela je vrlo visoka građevina te ima tri etaže različitih namjena*.²²

Nedugo potom, istražujući srednjovjekovne katedralne crkve na području Krbavsko-modruške biskupije, kapeli Sv. Trojstva u Brinju posvećuje nekoliko stranica: *Kapela Sv. Trojice u brinjskom burgu složena je građevina, i po tlocrtu i po volumenima. Najniža etaža ima namjenu substrukcije,*



3. Kapela Sv. Trojstva, pogled s istoka nakon obnove (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)

The Holy Trinity Chapel, view from the east after renovation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

podruma. Iznad tog je prostora kapela te na vrhu potkrovna etaža, namijenjena obrani...²³

U kraćem pregledu gotičke umjetnosti u Hrvatskoj, pišući o kapelama naših plemićkih gradova, Igor Fisković također kao karakteristiku izdvaja njezinu trokatnost: *Izuzetak je trokatna kapela frankopanskoga grada u Brinju s poč. XV st.²⁴* U leksikonskom pregledu kulturne povijesti Like, Diana Vukičević Samaržija izdvaja nekoliko primjera ličkih gotičkih crkava: *a najljepši i najočuvaniji sakralni spomenik je obrambena trokatna kapela u Brinju, s poč. XV. st. srednjoeur. karaktera.²⁵*

Dvadeset godina nakon početka konzervatorsko-restauratorskih radova na kapeli te konzervatorskih istraživanja i izrade projekta cijelovite obnove ulazne frankopanske kule, objavili smo rezultate naših radova. Budući da je obnova kapele tada bila još daleko od završetka, glavni je poticaj za njihovo objavljivanje animatorski, želja da stručna, pa i šira javnost upozna prije svega izuzetnu vrijednost frankopanske ulazne kule, koja je tada istra-

žena i za koju je izrađen projekt obnove, ali i nužnost da se rekonstrukciji kule pristupi odmah nakon završetka radova na kapeli. Opisujući izgled Sokolca prije nego što je pretvoren u vojnu utvrdu, ističemo njezinu dvokatnost: *Nasuprot ulaznoj kuli, kao protuteža, nalazi se snažan volumen dvokatne, centralne dvorske kapele...²⁶* Nažalost, tada nismo pridali odgovarajuću pozornost kasnijem postojanju i njezine vrlo ograničene obrambene funkcije, pa smo time čitatelja možda ostavili u nedoumici: *Treća razina kapele jest visoko potkrovje s četverokutnim otvorima koji su, uz neka ograničenja, mogli poslužiti i obrani.²⁷* Na znanstvenom skupu posvećenom stotoj obljetnici rođenja povjesničarke umjetnosti i konzervatorice Andele Horvat, zbog ograničenog trajanja izlaganja, izdvojili smo valorizaciju kapele te neželjena i nepotrebna konzervatorska sučeljavanja u pogledu prezentacije *Bogorodice s Djetetom*, koja su uslijedila u posljednjoj fazi obnove kapele.²⁸

U prvom cjelovitom pregledu hrvatske umjetnosti, brinjska kapela nije spomenuta, a isti autor je ne spominje ni u reprezentativnom izdanju *Hrvatska i Europa*.²⁹ U posljednja dva pregleda hrvatske umjetnosti, kapela je prikazana šturo i bitno različito. Diana Vukičević Samaržija u odnosu na prethodno mišljenje odustaje od trokatnosti kapele i ističe njezinu dvoetažnost, a moguću obrambenu zadaću više ne spominje: *Početkom XV. stoljeća nastaje izuzetna građevina, dvoetažna dvorska kapela burga Sokolac u Brinju. Skulpturalne narudžbe Frankopana, sačuvane tek u fragmentima, pokazuju visoku estetsku razinu sjevernoga kruga kada je riječ o drvenoj skulpturi (*Lijepa Madona, Oplakivanje, Brinje*), odnosno mediteranskog naslijeđa kada je riječ i kamenoj skulpturi (*sarkofag Anža Frankopana*).³⁰*

I u posljednjoj povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, u sažetom opisu kapele ponovno se kao njezine specifičnosti ističu troetažnost i obrambena funkcija: *Među rijetkim sačuvanim frankopanskim sakralnim gradnjama izuzetna je nedavno obnovljena troetažna kapela burga Sokolac kod Brinja u Lici, podignuta početkom 15. st. s obilježjima srednjoeuropske crkvene gotike... Kapela, koja je na razmeđu zrele i kasne gotike integrirana u zidine tvrdoga grada, ujedno je služila i kao njegova obrambena kula.³¹*

Vidimo da u dosadašnjoj literaturi u kojoj po brojnosti dominiraju oni najsažetiji prikazi karakteristični za leksikone, enciklopedije i različite preglede umjetnosti, već skoro stotinu godina, od Gjure Szabe do Milana Pelca, vlasti mišljenje da je brinjska dvorska gotička kapela trokatna (troetažna) građevina s istaknutom obrambenom funkcijom. Samo izuzetno se u takvim prikazima ne spominju spomenute značajke. Budući da izvorna gotička dvorska kapela nije ni trokatna (troetažna), pa čak ni dvokatna (ali jest dvoetažna), a najmanje obrambena, a za najširi krug građana su leksikoni, enciklopedije i popularni pregledi umjetnosti glavni izvor podataka, potrebno je napokon dokinuti te stvarno nepostojeće "dvojbe", pa počnimo redom.



4. Kapela Sv. Trojstva u pogledu s juga nakon obnove (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)

The Holy Trinity Chapel viewed from the south, after renovation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)



5. Kapela Sv. Trojstva, unutrašnjost substrukcije nakon obnove i postavljanja stalne izložbe (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)
The Holy Trinity Chapel, interior of the substructure after the renovation and setting up the permanent exhibition (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

Kada je sagrađena kapela i koje su njezine temeljne značajke?

Većina prethodno spomenutih autora ne upušta se u određivanje vremena nastanka arhitektonskog sklopa Sokolca. Tu je iznimka Zorislav Horvat, koji gradnju cijelog Sokolca stavlja u isto doba: *Brinje se spominje već 1343. god. kao mjesto u kojem su pisane neke listine knezova Krčkih: 'Data in Brigna' bez ikakve naznake što ono 'Brigna' znači. Čini se da je brinjski burg – ovaj koji ovdje proučavamo – sagradio Nikola IV, Mikula u pisanim hrvatskim listinama.*³² To mišljenje zadržava i poslije: *Brinje se spominje već 1343., ali tek kao mjesto pisanja nekih listina knezova Krčkih... očito su burg i kapela sagrađeni početkom 15. st.*³³

Na temelju prvih dvaju vrlo jasnih spominjanja Brinja u povijesnim izvorima, nema nikakve dvojbe da već u prvoj polovici 14. stoljeća u Brinju postoji jedno od sijela Krčkih knezova.³⁴ Na temelju tih pisanih izvora već je Vjekoslav Klaić jasno istaknuo: *Godine 1343. stoluje u Brinjama knez Bartol VIII., dok u isti mah brat mu Dujam III. boravi u Modrušama.*³⁵ Tada su na Sokolcu morali postojati prostori dostojni njihova društvenog položaja i ugleda, u kojima neki od knezova trajno borave i rješavaju važne poslove u svojoj državini. Nema baš nimalo opravdanja pretpostaviti da je to bilo na nekom drugom mjestu u Brinju, a ne na Sokolcu. Zar bi u kasnu ličku zimu knez Bartol pisao Mlecima važno pismo na proputovanju kroz Brinje, sklanjajući se pritom pod skromni krov, ili brinjskog župnika, ili još skromniji krov nekog svojeg podložnika, ili čak samo hvatajući škrtu podnevnu toplinu ožujskog sunca na nekom proplanaku, a ne ugodno sjedeći uz vatru

u svojem uredenom kneževskom sijelu? Diplomska aktivnost, u to doba istovremena s Modrušom i iz Brinja, neosporno ukazuje na činjenicu da u Modrušu stoluje knez Dujam III., a u Brinju knez Bartol VIII. I u sljedećim desetljećima u Brinju su pisane važne isprave. Ne samo da su pisane isprave, nego se prije puta u Francusku u Brinju 17. lipnja 1385. okupljaju odabrani poslanici kraljice Marije, među kojima su Ivan V. Krčki i Juraj Kurjaković.³⁶ Činjenica da se okupljaju u Brinju, a ne na Modrušu ili u Senju, iz kojeg se trebaju otisnuti morem na daleki put, najbolje potvrđuje da je tada u Brinju postojalo reprezentativno sijedište u koje Krčki knezovi pozivaju i u kojem ugošćuju ugledne goste.

To ne znači da gradnju Sokolca treba pripisati Bartolu VIII., grad može biti i stariji.

O početku razvoja arhitektonskog sklopa njihova brinjskog sijela bez materijalnih dokaza može se samo nagadati, ali o vremenu gradnje kapele Sv. Trojstva imamo vrlo čvrste argumente na njezinim svodovima - dva zaglavna kamena s grbom obitelji Gorjanski.

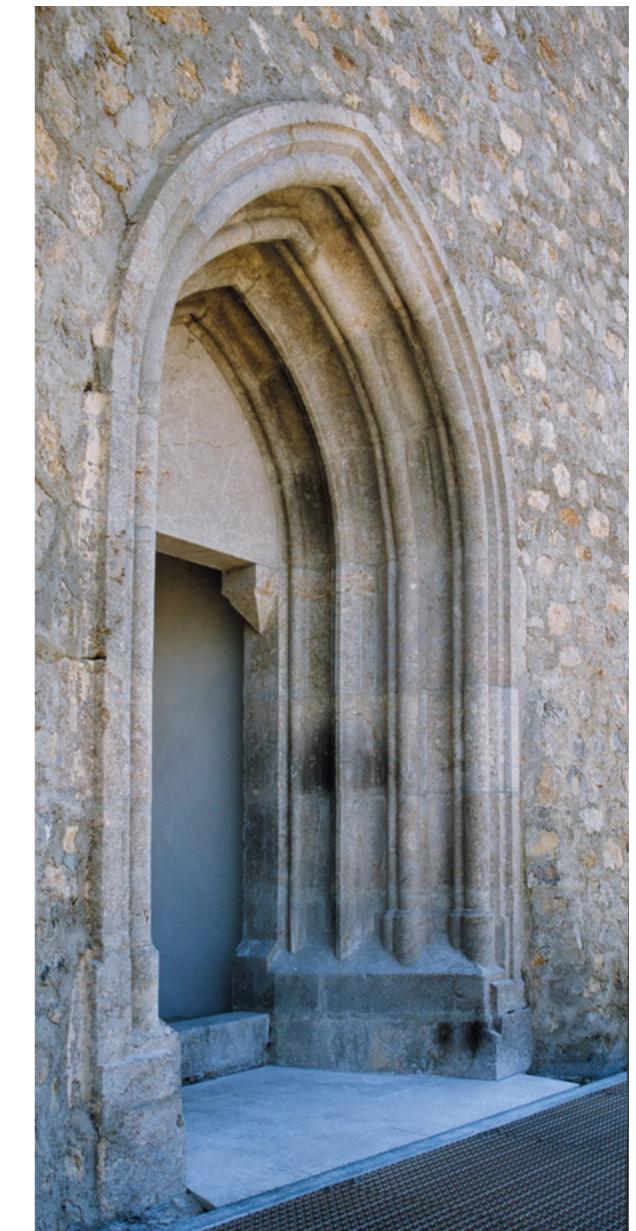
Nakon smrti prve žene nepoznatog imena, zaručio se knez Nikola IV. Dorotejom, sestrom moćnog palatina Nikole Gorjanskog. Preko svojega izaslanika knez Nikola o tome izvješće u proljeće 1405. općinsko vijeće u Mlecima te im u znak svoje privrženosti šalje na dar sokola i konja.³⁷ Dakle, kapela je sagrađena nakon 1405. godine, a je li njezina gradnja započeta nešto prije (substrukcija) kao dio priprema za planirano vjenčanje, o tome se može samo spekulirati.

Na važnost koju je knez Nikola pridao ženidbi s Dorotejom Gorjanskim ukazuju nam spomenuti grbovi na zaglavnim kamenovima svodova kapele. U substrukciji kapele,³⁸ od tri zaglavna kamena sačuvan je samo onaj u južnom prostoru presvođenom križnorebrastim svodom, gdje je zaglavni kamen ukrašen bogatim lisnatim vijencem koji obuhvaća grb knezova krčkih. Jedna od posebnosti tog prostora je ponešto reducirani sustav svodenja. Izvorno nisu bila izvedena rebra u trostranom zaključku istočnog prostora, kao ni rebro u zaključku južnog prostora, nego su ta svodna polja povezana zaobljavanjem. Od šest zaglavnih kamenova u unutrašnjosti kapele, sačuvana su četiri: jedan u svetištu s ravnom pločom u podgledu, jedan u svodnom polju iznad pjevališta s grbom obitelji Gorjanski i dva u bočnoj kapeli – bliži s još jednim grbom obitelji Gorjanski i drugim, u zaključku, s ravnom pločom u podgledu. Nije sačuvan zaglavni kamen (i nema podataka o njegovu izgledu) u tjemenu središnjeg šesterodijelnog svoda broda. Izgled šestog zaglavnog kamena, koji se nalazio na svodu sakristije, poznat nam je s fotografije na kojoj se vidi da je u podgledu imao ravnu ploču.³⁹ Nemoguće je, čak i hipotetski, prepostaviti mogućnost da u kapeli, uz dva grba Gorjanskih, nije bilo obiteljskog grba knezova Krčkih. Moramo zaključiti da je knez Nikola postavio svoj obiteljski grb na to jedino preostalo, ali istodobno i

najvažnije mjesto u unutrašnjosti kapele koje se nalazi u sjecištu obiju jednakog dugačkih osi kapele. Uvijek nakon pogleda na grb u kraljevstvu moćne ženine palatinske obitelji, koji kao da mu je "visio" nad glavom, kao i kada je neizbjježno skrenuo pogled prema bočnoj kapeli, oko mu je moralno zapeti za njezin drugi, promatraču s emporu bliži grb. Postavljanjem svojeg obiteljskog grba na najistaknutije mjesto u kapeli, knez Nikola je ublažio svoju magnatsku taštinu. Nema dvojbe da je svoj grb, istaknut u središnjoj točki kapele, kao i u substrukciji, obogatio bogatim biljnim vijencem i time suvremenicima i budućim naraštajima jasno dao na znanje tko je u gradnji kapele bio glavni. Istodobno je postavljanjem dvaju manjih Dorotejinih obiteljskih grbova svojoj ženi iskazao veliko poštovanje, a suvremenike i sljedeće naraštaje podsjetio na njegovu povezanost i povezanost njegovih potomaka s palatinskom obitelji.⁴⁰

Ono oko čega nema spekuliranja jest da je kapela prigradenja s istočne, vrlo strme vanjske strane znatno starijem i visokom obrambenom zidu (sl. 2, 4). Na to ukazuje ne samo vrlo jasna razlika u strukturi lica zida između zapadnog i svih ostalih pročelja kapele nego i tijekom obnove u visini emporu kapele otkriveni tragovi kruništa starijeg obrambenog zida.⁴¹

Knez Nikola je bez sumnje od početka znao što želi dobiti gradnjom kapele na tom, za kapelu, jedinom preostalom prihvatljivom mjestu: trebalo je oblikovati prostor u kojem će knezovi moći biti na misnom slavlju sa svojom služinčadi i svitom, ali ipak izdvojeni na povиšenom mjestu. To se moglo postići jedino gradnjom visoke substrukcije i na njoj kapele s emporom. Substrukcijom je neutralizirana velika razlika između vanjske i unutarnje razine terena, što je kapeli izvana dalo izgled dvoetažnosti. U više od sljedećih stotinu godina, koliko su još knezovi držali Brinje, taj donji prostor ostao je "nedovršen", nikada nije bio ožbukan, nikada nije dobio zidane stube,⁴² niti je bio poden (sl. 5). To upućuje na zaključak da je od početka substrukcija bila zamišljena kao gospodarski prostor, kojeg unutar jezgri položaja plemićkih gradova nikada nije bilo dovoljno pa ih je takav, nama se čini "nedovršen" prostor, posve zadovoljavao i dobro služio u preostalom razdoblju u kojem su knezovi držali Brinje. To ujedno objašnjava prethodno spomenuti nešto pojednostavljeni sustav svodenja. Stoga se za Nikolinu gradnju u kojoj se u prizemlju nalazi spremište, a na katu kapela, može reći da je izvorno imala sakralno-gospodarsku funkciju, ali nikako ne sakralno-obrambenu. Gradnjom reprezentativne emporu, izvana istaknute velikim ljevkastim bogato profiliranim portalom (sl. 6),⁴³ a iznutra masivnom profiliranim kamenom ogradom (sl. 7), knezovi Krčki su sa svojom služinčadi i dvoranima, ali s odvojenog i izdignutog mjesta, pratili crkveni obred koji se održavao bilo za glavnim oltarom, bilo u bočnoj kapeli posvećenoj Majci Božjoj od Sedam žalosti. Dok vrijeme gradnje kapele



6. Kapela Sv. Trojstva, vrata emporu nakon obnove (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)
The Holy Trinity Chapel, door of the gallery after renovation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

moguće točno odrediti, posebno donju granicu gradnje, o graditeljima i mogućim utjecajima ovdje se namjerno ne raspravlja. To je svakako zasebna, složenija tema od određivanja izvornog broja etaža i izvorne namjene Nikoline gradnje; to je tema koja otvara i moguće spekulacije koje su se u ovom radu nastojale izbjegći.

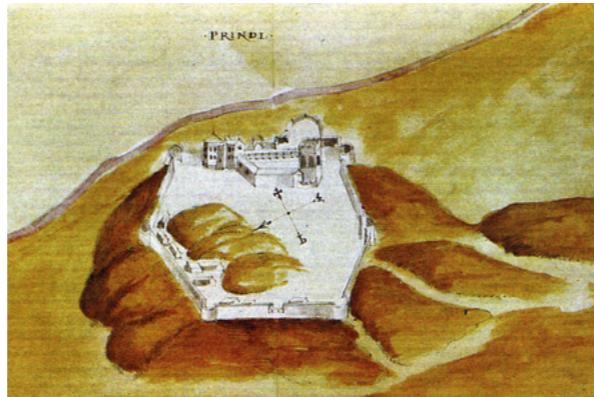
Ima li gotička kapela izvorne elemente fortifikacije?

Prvi poznati crtež Sokolca izradio je Nicolo Angielini 1569. godine, nekoliko desetljeća nakon što je krajška vojska preuzeila Sokolac i pretvorila ga u vojnu utvrdu (sl. 8). Na njegovoj aksonometriji vidi se znatna promjena u odnosu na prethodno razdoblje: po sredini dvorišta



7. Kapela Sv. Trojstva, pogled iz svetišta na emporu nakon obnove (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)

The Holy Trinity Chapel, view of the gallery from the sanctuary, after renovation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)



8. Nicolo Angelini, crtež Sokolca, 1569. (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture)

Nicolo Angelini, a drawing of Sokolac, 1569 (photo archive of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage of the Ministry of Culture)



9. Kapela Sv. Trojstva, pogled na svod bočne kapele (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)

The Holy Trinity Chapel, view of the nave vault (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)



10. Kapela Sv. Trojstva, pogled iz bočne kapele prema empori i ulazu u kapelu nakon obnove (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)

The Holy Trinity Chapel, view of the gallery and entrance to the chapel from a side chapel, after renovation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

između ulazne kule i kapele podignut je novi visoki zid s pri vrhu natkritom drvenom galerijom. S vanjske strane nekadašnjeg sada sniženog obrambenog zida sagrađena je polukružna niska baterijska kula, okrenuta najblažoj južnoj padini brijege.

Gradnjom novog južnog obrambenog zida, sva tri izvorna ulaza u kapelu našla su se s njegove vanjske strane, dakle izvan najbolje zaštićenog dijela položaja. Stoga su zazidana sva tri izvorna ulaza u kapelu,⁴⁴ unutar njihovih ispuna otvorene su puškarnice kojima se bočnom zaprečnom vatrom štitio pristup novom obrambenom zidu. Neposredno uz sjeverni ugao zapadnog pročelja kapele probijeni su novi ulazi u substrukciju, brod i emporu.⁴⁵ Istodobno su u kapeli probijene još dvije puškarnice: jedna u sjevernom zidu substrukcije, a druga iznad nje na empori, obje sa zadaćom da štite pristup dijelu istočnog obrambenog zida. Tek tada, tim vojnim preinakama kapela je dobila, uz izvornu sakralnu, prvi put i obrambenu funkciju. Ali to više nije srednjovjekovni, nego novovjekovi sloj kapele, sloj iz vremena u kojem Brinje nije više reprezentativno sijelo i nadalje u sjevernijim krajevima moćnih knezova Frankopana,⁴⁶ nego vojna utvrda nastala u najtežem razdoblju hrvatske povijesti nizom manjeviše nekvalitetnih građevinskih improvizacija u starom, ali čvrstom zdanju srednjovjekovnog plemičkog grada.

Kada je sagrađen "treći kat" ili "treća etaža" kapele?

U pogledu izvana, volumen kapele djeluje čvrsto i zatvoreno, što je i razumljivo jer su njezina pročelja istovremeno i vanjska pročelja gradske jezgre (sl. 3, 4). Izvorno je kapela izvana bila ožbukana i u nekoj mjeri oslikana, za što nemamo materijalnih dokaza, ali se logično zaključuje: ako su pročelja ulazne kule bila ožbukana i oslikana, što je utvrđeno istraživanjima, usprkos tome što je u gornjem dijelu kula zidana pravilno piljenim kvadririma sedre, bez imalo dvojbe su i pročelja kapele, zidana priklesanim

kamenom, morala biti ožbukana i oslikana. Ožbukana i oslikana pročelja kapele bila su rastvorena razmijerno malim brojem prozora. Jedanaest ploha vanjskih pročelja kapele u prizemlju bilo je rastvoreno samo dvama uskim, neostakljenim i kapcima neosiguranim otvorima, dok su iznad kamenog vijenca po dvije visoke monofore i bifore naizmjenično rastvarale jedanaest ploha vanjskih pročelja tako da su se s jednog mjesta mogla vidjeti najviše dva prozorska okna kate kapele. Uglovi ispod razdjelnog vijenca zidani su brižno obrađenim glatkim klesanicima, kao i uglovi istaknuti peterokutnom profilacijom, te svi dijelovi skromnih okvira prozora prizemlja i bogato profiliranih prozora kata, s time da su okviri monofora i bifora s vanjske strane oblikovani krajnje pojednostavljeno ravnim skošenjem, dok je s unutarnje strane izvedena iznimno bogata profilacija njihovih okvira.

Substrukcija, prizemlje kapele, izvorno je imala isključivo gospodarsku funkciju, dok je za kat, razumljivo, određena sakralna funkcija. Gospodarsku namjenu substrukcije zadovoljavala je skromnost u pojedinostima, ali usprkos tome graditelj je ostvario *najljepši gotički profani prostor* u kontinentalnoj Hrvatskoj. Njegova dva uska prozora možda nekoga mogu podsjećati na strijelnice, no njihova je izvorna namjena bila isključivo prozračivanje i skromna rasvjeta vrlo visokog i razvedenog prostora.⁴⁷

Obje osi u unutrašnjosti kapele jednake su dužine, a jednaka visina svodova u brodu, svetištu i bočnoj kapeli (8,60 m) daje tom razmijerno malom prostoru izgled dvoranskog centralnog prostora. Budući da je prostor kapele po obje osi dvodijelan, u prostoru doživljavamo svaki njegov dio vrlo visokim. Osjećaj naglašene vertikalnosti kapele još više pojačavaju silnice nervature križno-rebrastih svodova (sl. 9, 10), koje se izdižu iznad vijenca što se proteže na visini od 2,47 m od poda preko svih zidova, osim na strani emporе. Iznimna je količina, raznolikost i oblikovanje arhitektonске plastike u kapeli. U kontinental-

noj Hrvatskoj malogdje nalazimo tako bogato profilirane trijumfalne lukove (sl. 11) i prozorske okvire (sl. 12). Nigdje, nego samo u kapeli Sv. Trojstva, nemamo sačuvanu masivnu kamenu ogradu gotičke empre, s prednje strane razvedenu sa sedam duboko upuštenih pravokutnih polja obrubljenih bogatom profilacijom (sl. 10); malogdje u svetištima naših crkava i kapela imamo tako dobro očuvanu bogato profiliranu kamenu gotičku sediliju, nigdje nego samo u brinjskoj dvorskoj kapeli nećemo naići na dvije kasnogotičke skulpture, jednu izdubljenu u kruškinom drvetu, drugu isklesanu u pješčenjaku. Nigdje, nego samo u Brinju, nećemo naići na takav oseban oblik i smještaj gotičke križno-rebrastim svodom presvodene sakristije, utisnute u nepravilan prostor visoko iznad tla, između kapele i obrambenog zida (sl. 4).

Sva ta bogata arhitektonska plastika, osim svodnih rebara, šprljaka i mrežišta dviju bifora, klesana je u tvrdom sivo-plavom vapneničkom konglomeratu. Taj se lokalni "mutavi" tvrdi kamen iznimno teško obrađuje, pri klesanju se nepredvidivo ponaša, prečesto se lomeći pod udarcima čekića i dlijeta tamo gdje "on" hoće, a ne majstor koji ga obrađuje. Zbog količine toga kamena koji

je trebalo izvaditi, isklesati i ugraditi, moramo zaključiti da je u njezinoj gradnji morala sudjelovati velika graditeljska skupina najvrsnijih majstora, ponajprije klesara.

Sve što je izvedeno i postoji u visini substrukcije i kata kapele, u snažnoj je suprotnosti s osam pravokutnih otvora potkrovla. Ti su otvori okomito usječeni u debele zidove, dakle, nemaju očekivano klinastu nišu, za obranu imaju neprimjereno velika pravokutna okna, njihovi su unutarnji i vanjski uglovi zidani grubo priklesanim kamenom, nemaju zidane nadvoje, nego nadvoje "sklepane" kalanim gredicama. O njihovoj krajnje reduciranoj mogućnosti obrambenog djelovanja, uz velika okna, najviše govore njihovi puni parapeti, koji, blago rečeno, silno otežavaju pristup mjestu s kojeg bi se moglo kako-tako obrambeno djelovati. Da su građeni u doba knezova krčkih početkom 15. st., to što se nalaze daleko od oka promatrača, visoko ispod strehe, ne bi moglo opravdati njihov tako grubi izgled (sl. 13). U to je doba ipak vrijedilo napisano pravilo da sve ono što se na crkvenoj građevini nalazi na većoj visini, budući da je bliže Bogu, zahtijeva makar jednak dobru, ako ne i bolju obradu od onoga što je svakodnevno izloženo blizu oku smrtnika. Nema nikakva opravdanja



11. Kapela Sv. Trojstva, trijumfalni luk, detalj (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)
The Holy Trinity Chapel, triumphal arch, detail (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)



12. Kapela Sv. Trojstva, monofora u južnoj kapeli nakon obnove (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)
The Holy Trinity Chapel, a single-arch window in the southern chapel, after renovation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

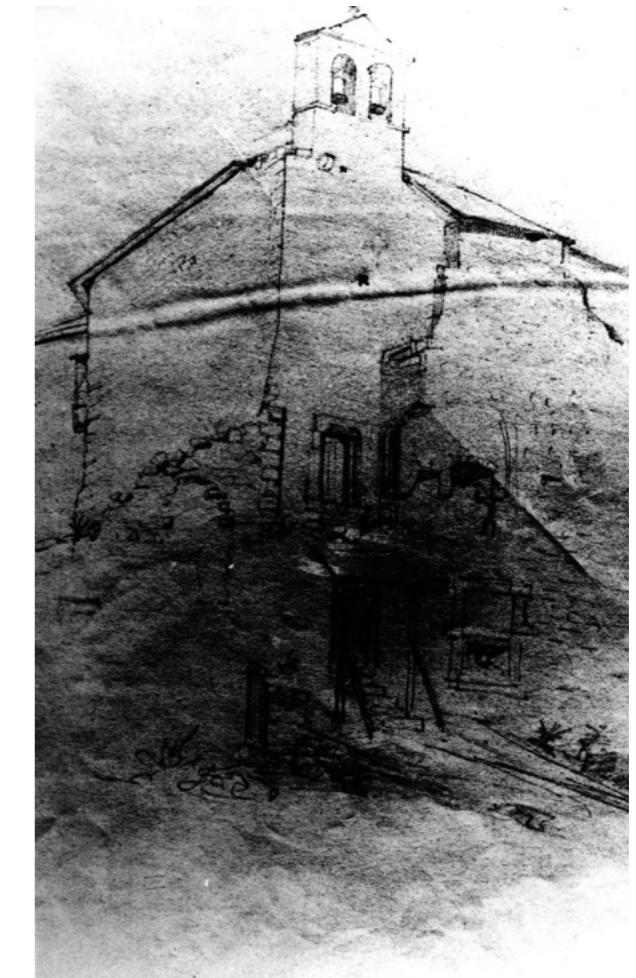


13. Kapela Sv. Trojstva, pogled s juga na otvore potkrovija (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić)
The Holy Trinity Chapel, view from the south of the attic openings (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Miletić)

prepostaviti da su takvi otvori mogli nastati istodobno sa svime što se nalazi ispod njih, koje krasi vrhunsko zamisao, razumijevanje funkcije svakog dijela građevine, što je rezultiralo vrhunskom izvedbom prostora sa svim njegovim pojedinostima, pa se mora zaključiti da su to dva



14. Sokolac, pogled sa sjevera, 1869. (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture, detalj fotografije Ivana Standla)
Sokolac, view from the north, 1869 (Photo Archive of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage of the Ministry of Culture, a detail of Ivan Standl's photo)



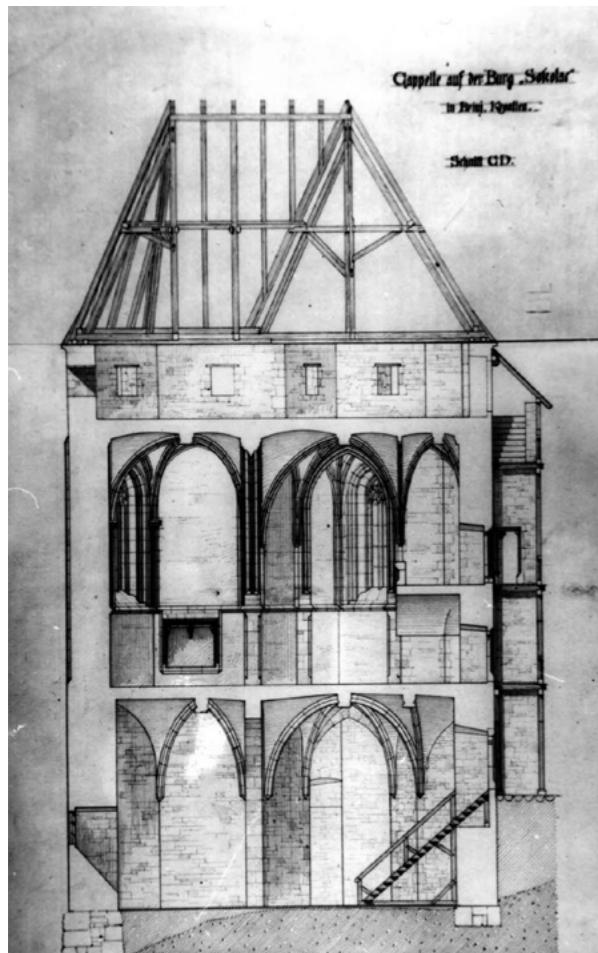
15. Martin Pilar, kapela Sv. Trojstva u pogledu sa sjevera, 1886.
Martin Pilar, the Holy Trinity Chapel viewed from the north, 1886

požara, a time se povećavaju i moguće daljnje sekundarne štete, čega su graditelji krčkih knezova sasvim sigurno također bili svjesni.

Osim toga, postavlja se logično pitanje: na koji bi način vojska u službi knezova Krčkih pod nekom uzbunom mogla pristupiti tom prostoru, sa svim svojim oružjem i ostalom opremom?⁵⁰ Kada se razmišlja o vremenu nastanka otvora potkrovija, treba se prisjetiti da je, bez obzira na sukob Ladislava i Žigmunda, doba gradnje kapele Sv. Trojstva jedno od mirnijih razdoblja naše povijesti. Krčke knezove tada nitko ozbiljno ne ugrožava, a s kraljem Žigmundom su u iznimno dobrim odnosima. Naposljeku, Nikola IV. je zet Nikole Gorjanskog koji je trideset dvije godine bio palatin ugarskog dvora i time je stvarno drugi čovjek u kraljevstvu. Stoga nije opravданo ni prepostavljati da su se u takvim uvjetima pri gradnji knezovi odlučili znatno veću pažnju pridati obrambenim elementima kapele nego što su to prethodno učinili prigodom gradnje ulazne kule. Tome u prilog govori i specifičan smještaj sakristije. Utiskivanjem sakristije između obrambenog zida i kapele Gospe od Sedam Žalosti i njezinim smještajem visoko "u zraku", stvoren je duboki "džep", otvoren samo prema blagoj južnoj padini nevelikog brijege na kojem se uzdiže Sokolac (sl. 4). To je vrijeme već široke uporabe baruta. Ako bi se neprijatelj uspio probiti do "džepa", u njemu bi bio posve siguran i mogao bi poduzeti uspješnu diverziju koja bi mu omogućila prodor u jezgru položaja. Da su knezovi krčki izvorno namijenili kapeli bilo kakvu obrambenu zadaću, toga "džepa" nikada ne bi bilo. Rješenje bi bilo sasvim drukčije. Stoga je jedan od prvih građevinskih zahvata koji je izведен u vrijeme Vojne krajine bilo zazidavanje tog prostora.

Odgovor na pitanje vremena nastanka otvora u potkroviju kapele, dakle, moramo tražiti u kasnijem razdoblju, u opsežnom zahvatu za koji znamo da je na kapiji završen sredinom 17. stoljeća, a o čijem značenju govori visoko smješteni natpis s južne strane trijumfalog luka svetišta.⁵¹

Nema dvojbe da je u svim razdobljima bilo velikih problema s održavanjem krovišta kapele, što se moralo odraziti i na zidove, a dalje preko njih i na prostor kapele.⁵² Kada je opće loše stanje kapele zahtijevalo radikalnan zahvat koji je uključivao zamjenu krovišta, ti su radovi povezani s radovima vezanim uz pročelja i temeljitu obnovu unutrašnjosti kapele; otučena je žbuka s unutarnjih zidova, koji su makar dijelom morali biti oslikani, izvedena nova žbuka, a zidovi obijeljeni,⁵³ na izvorni pod od estriha postavljen je novi, viši, od velikih i debelih kamenih ploča,⁵⁴ čime je početak profilacije trijumfalnih lukova "utonuo" u pod, pa se danas nalazi u razini poda svetišta i bočne kapele, a sedilja je neuobičajeno nisko. Naručeni su i postavljeni novi oltari, u koje su ukomponirane dvije gotičke skulpture preuzete sa starih gotičkih oltara, čime je unutrašnjost kapele bitno promijenila izgled. Istodobno su unesene



16. Kapela Sv. Trojstva, presjek, projekt obnove kapele Martina Pilara, 1886.
The Holy Trinity Chapel, cross-section, Martin Pilar's project for the chapel renovation, 1886



17. Bela Csikos Sessija, Sokolac, detalj, 1895.
Bela Csikos Sesia, Sokolac, detail, 1895

neke promjene na pročeljima. U znatnoj je visini prezidan čitav sjeverozapadni ugao kapele (gotovo od visine nadvoja mladeg ulaza na pjevalište), pri čemu je dio zida u širini preslice uvučen četrdesetak centimetara, s ciljem da se u produžetku tog zida osigura dovoljna širina za interpolaciju stuba prema potkrovju.⁵⁵ Iznad tog prezidanog sjevernog dijela dvorišnog pročelja kapele podignuta je preslica za dva zvona. Sačuvano je jedno od ta dva zvona, izliveno 1603. godine.⁵⁶ Vojni su graditelji istodobno odlučili potkrovje kapele prilagoditi za promatračnicu, pri čemu im je položaj zvona na preslici dobro poslužio u slučajevima brzog uzbunjivanja. U potkrovju je otvoreno osam pravokutnih otvora, čiji raspored i puni parapet omogućava samo dobar vizualni nadzor šire okolice, ali ne i djelotvornu obranu, a gotovo posve je onemogućavao nadzor i obranu prostora neposredno oko kapele. Da bi se omogućio pristup potkrovju, iskorišten je položaj drvene galerije visokog južnog obrambenog zida, s koje se vjerojatno ljestvama penjalo iznad velikih zazidanih vrata empore, gdje je u debljinu zida izvedeno usko strmo stubište koje je završavalo manjim ulazom u potkrovje.

Na svim spomenutim crtežima i fotografijama uglavnom dobro razabiremo samo gornji dio stubišta s ulazom u potkrovje. Nakon uklanjanja krajškog obrambenog zida, zadržan je njegov gornji manji dio, nakon čega više nije bilo moguće uspeti se njime u potkrovje. No to nije



18. Sokolac, pogled sa sjevera oko 1900. (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture)
Sokolac, view from the north around 1900 (Photo Archive of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage of the Ministry of Culture)

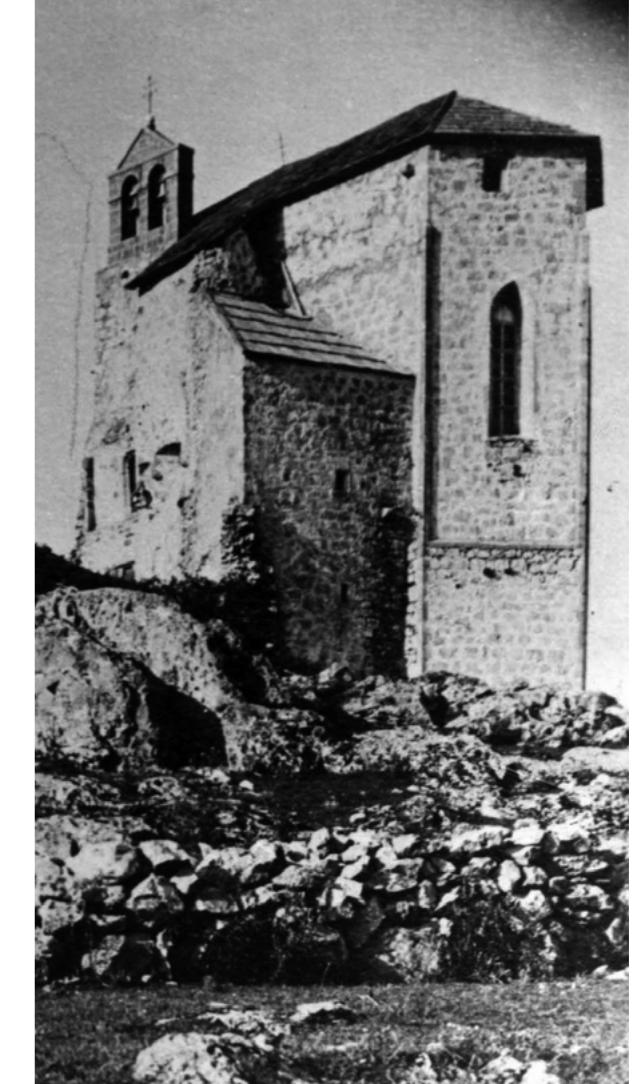


19. Kapela Sv. Trojstva oko 1900., detalj (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture)
The Holy Trinity Chapel around 1900, detail (Photo Archive of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage of the Ministry of Culture)

bilo ni bitno, budući da tada više nije bilo ni potrebe za postojanjem promatračnice krajške vojne posade na Sokolcu. Razvedeni tlocrt kapele i ovisno o tome složeni oblik krovišta s uvalama koje su tada bile posebno slaba mjesta u odvodnji oborinskih voda, vjerojatno je od početka stvarao velike probleme koji su se povećali postavljanjem preslice na vanjski rub pročelja i zapadne krovne plohe, pa su spomenute preinake bez sumnje jedan od dvaju glavnih uzroka propadanja zidova kapele i urušavanja dijela zapadnog pročelja u potresu 1916., kao i urušavanja istog pročelja 1963. godine. Sanacija kapele nakon potresa izvedena je vrlo nekvalitetno, što se najbolje uočava na Henebergovoj fotografiji snimljenoj poslije samo desetak godina i napose na vrlo kvalitetnoj fotografiji snimljenoj trideset godina nakon obnove (sl. 21). Posljednji put dokumentiran je ostatak tog stubišta, ulaz sa stubišta u potkrovje, fotografijom snimljenom nakon urušavanja zapadnog pročelja 1963. godine (sl. 22).

Možemo zaključiti da kada govorimo o najvrednijem izvornom gotičkom sloju brinjske dvorske kapele, prema kojem ona, kao ključna sakralna građevina unutar korpusa gotičke sakralne arhitekture kontinentalne Hrvatske, jedino zavreduje usvojenu valorizaciju i uvrštanje u baš svaki pregled umjetnosti u Hrvatskoj, moralo bi biti posve razumljivo da se o njoj ne može i ne bi smjelo neargumentirano govoriti, ni kao o trokatnoj (troetažnoj), ni kao o obrambenoj građevini.

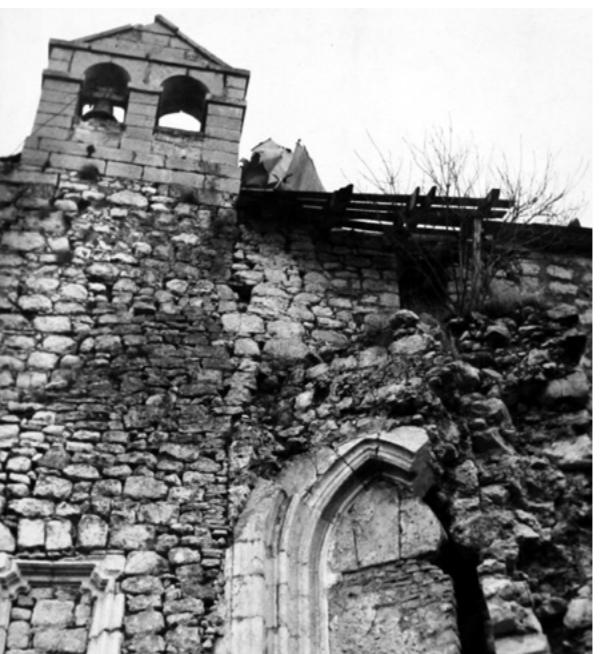
Da bi bilo jasnije, posebno nužna u enciklopedijskim i sažetim prikazima razvoja srednjovjekovnog crkvenog graditeljstva ili pregledima hrvatske umjetnosti, ne bi se smjela brinjska dvorska kapela opisivati čak ni kao dvo-katna kapela, ne samo zato što to određenje implicira da su dva njezina kata imala sakralnu namjenu, kao u gradu Krku, gdje je donji prostor posvećen sv. Margareti, a gornji sv. Kvirinu. U Nikolinoj prigradnji starijem dijelu arhitektonskog sklopa Sokolca, koja je imala samo prizemlje i kat,



20. Kapela Sv. Trojstva 1917. (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture, snimio M. Pilar)
The Holy Trinity Chapel in 1917 (Photo Archive of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage of the Ministry of Culture, photo by M. Pilar)



21. Kapela Sv. Trojstva, zapadno pročelje, 1947. (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture, snimio Fuis)
The Holy Trinity Chapel, the western front in 1947 (Photo Archive of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage of the Ministry of Culture, photo by Fuis)



22. Kapela Sv. Trojstva, pogled na preslicu i desno ulaz u potkroviju s nekadašnjeg stubišta, 1963. (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture)
The Holy Trinity Chapel, view from the former staircase of the bell cote and the entrance to the attic on the right, 1963 (Photo Archive of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage of the Ministry of Culture)

jedino je kat bio zamišljen i za trajanja života na Sokolcu posvećen i time određen za sakralnu funkciju. Iстicanje njezine dvokatnosti čitatelja neke sažete informacije, kake nalazi u leksikonima, enciklopedijama i pregledima umjetnosti, može navesti na pogrešan zaključak, kakav je bio i zaključak Ljube Karamana: *Dvospratne kapele u srednjovjekovnim ... nastale su u težnji, da se donji dio kapele, pristupačan puku, odjeli od gornjega, rezerviranog za vlastelu.*⁶⁰ Prizemlje, koje je substrukcija kapele, od prvog je dana imalo isključivo gospodarsku funkciju, pa je posve neprimjereno prostor prizemlja nazivati "kriptom", kako se ponekad kolokvijalno naziva.

Budući da su prema našim rječnicima pojmovi kat i etaža istoznačnice, što u stvarnosti nisu, a najpotpunija je definicija etaže da je to horizontalni dio zgrade koji obuhvaća prostor između dvije uzastopne nosive podne konstrukcije,⁶¹ onda je ono što se često označava trećom etažom, ili katom, samo potkrovje, koje ima svaka kuća s krovom i za koje se ne može napisati niti da je kat, niti etaža. Stoga se u opisima treba pridržavati, kada već postoji, uobičajenog nazivlja, koje ne izaziva dvojbe u razumijevanju, a to je slijed etaža odozdo prema gore: podrum, prizemlje, prvi kat, drugi kat...

Dakle, Nikolova prigradnja starijem dijelu Sokolca u kojoj se nalazi dvorska kapela knezova Krčkih, izvorna je katnica (P+1). To znači da je zgrada, a ne kapela dvoetažna, čije prizemlje (donja etaža) nikad nije bilo posvećeno i

imalo je isključivo gospodarsku namjenu, a kat (gornja etaža) izvorno je imao isključivo sakralnu namjenu. Tek će Vojna krajina ugradnjom triju i probijanjem dviju puškarnica, prizemlje i kat prilagoditi potrebama vojne utvrde, a potkrovje će prilagoditi za promatračnicu, ali ono i nakon toga ostaje samo potkrovje, a ne ni kat ni etaža. Adaptacije kapele, najprije u 16. i potom u 17. stoljeću, kojima i ona preuzima dio obrambene zadaće krajiške protuturske utvrde, osim sanacije dijela građevinskih struktura nije unijela nijednu novu kvalitetu, pri čemu je zaista degradirala njezinu zatečenu arhitektonsku i umjetničku vrijednost gotičke konstrukcije cjeline kapele i njezinih brojnih vrlo kvalitetnih arhitektonskih i umjetničkih pojedinosti.

Ako bi se nakon ovde izloženog objašnjenja bitnih značajki gotičke dvorske kapele knezova Krčkih postavilo pitanje zašto je u posljednjoj obnovi dijelom prezentirana i ta krajiška faza zapadnog pročelja kapele (nova probijena os s tri ulaza u kapelu, preslica, otvor potkrovlja)⁶², odgovor je vrlo jednostavan. Budući da nije bilo egzaktnih podataka za neko drugo prihvatljivo rješenje, bio je to nužan kompromis, pri čemu uvijek moramo biti svjesni i druge komponente, naše konzervatorske svakodnevnice uz koju se uvijek veže činjenica da na kraju, ipak, sve određuju finansijska ograničenja u čvrstom suglasju s nevjerojatno neracionalnom, i za investitora i za izvođača, dinamikom financiranja. ■

Bilješke:

- 1 Prethodni župnik nije pokazivao zanimanje za kapelu. Nakon dovršetka radova koje je vodio Hrvatski restauratorski zavod (1983.-2010.), ni općina ne pokazuje ozbiljnije zanimanje da kapela bude redovito otvorena posjetiteljima, iako smo u substrukciji kapele postavili stalnu izložbu o knezovima Krčkim i Sokolcu, a posjetitelji uz besplatni ulazak dobivaju i knjižicu o kapeli i knezovima Frankopanima. Time smo nastojali privući što veći broj posjetitelja i stvorili uvjet za uključivanje kapele u aktivniju turističku ponudu cijelog atraktivnog prostora kojim prolazi autocesta.
- 2 Autori tekstova o brinjskoj kapeli koriste se terminima kat i etaža. Oba termina definirana su u našim rječnicima: *Etaža, ž. arhit., dio kuće između poda i stropa, između dvije tavanice...* Hrvatski enciklopedijski rječnik, 3, Zagreb, 2002., 175. U istom rječniku i kat je definiran kao *dio kuće između poda i stropa, između dviju tavanica*. Isto, 5, 64. I prema Klaiću etaža je istoznačnica za kat, sprat. BRATOLJUB KLAJČ, Rječnik stranih riječi, Zagreb, 2007., 395. Najpotpunija definicija pojma etaža je: *Horizontalni dio zgrade koji obuhvaća prostor između dvije uzastopne nosive podne konstrukcije.* www.pravi.majstor.com. Ipak, pod pojmom etaža podrazumijevamo i podrum, i prizemlje i katove. Pod katom, koji je uži pojam od etaže, treba podrazumijevati dijelove kuće između dvije uzastopne podne konstrukcije koji se nalaze iznad prizemlja. U protivnom nastaje zbrka.
- 3 FRANJO JULIJE FRAS, Topografija Karlovačke vojne krajine, Gospic, 1988., 194.
- 4 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Put u Senj, u: *Danica*, 46, Zagreb, 1843., 182.
- 5 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Izvjestje o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim, u: *Arhiv za povjesnicu jugoslavensku*, IV, Zagreb, 1857., 307. Kukuljević na tom putovanju 1853. izrađuje tlocrt i pogled sa sjevera na Sokolac, te prvi tlocrt substrukcije kapele i pogled na kapelu s istoka, zatim crteže zaglavnih kamenova s grbovima knezova Krčkih i obitelji Gorjanskih, te vrlo nevješt pokušaj izrade presjeka substrukcije kapele. Putna bilježnica, Arhiv HAZU-a.
- 6 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Njeke gradine i gradovi u kraljevini Hrvatskoj, sv. II, Zagreb, 1869., 2.
- 7 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Arbanije, Krfa i Italije, Zagreb, 1873., 17.
- 8 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Sokol grad Brinjski, u: *Glasnik društva za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu*, II (1887.), 62.
- 9 VJEKOSLAV KLAJČ, Krčki knezovi Frankapani, Zagreb, 1901.
- 10 GJURO SZABO, Obrambene crkve u Hrvatskoj, u: *Hrvatska prosjjeta*, 9-10, Zagreb, 1917., 345.
- 11 GJURO SZABO, Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb, 1920., 194.
- 12 EMIL LASZOWSKI, Stari lički gradovi, Zagreb, 1941., 9.
- 13 ŽELJKO JIROUŠEK, Pregled razvoja umjetnosti u banskoj Hrvatskoj od 12. do kraja 18. st., u: *Hrvatska domovina*, Zagreb, 1943., 688.
- 14 LJUBO KARAMAN, O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji, u: *Historijski zbornik*, 1-4 (1950.), 152.
- 15 *Trospratna gradska kapela sv. Marije s gotičkim portalom, sa strijelnicama, najbolje je sačuvana sakralna građevina obrambenog značaja u sklopu burga u Hrvatskoj.* ANĐELA HORVAT, u: ELU 1, Zagreb, 1959., 502. Neizmijenjen tekst s pogrešnim titularom crkve ponovljen je u sljedećim izdanjima enciklopedija: LEJ 1, Zagreb, 1984., 195, EHU 1, Zagreb, 1995., 125.
- 16 ANĐELA HORVAT, O srednjovjekovnoj sakralnoj umjetnosti Like, u: *Lika*, Split, 1975., 135.
- 17 ANĐELA HORVAT, Gotika u Hrvatskoj, u: *Umjetnost na tlu Jugoslavije*, Zagreb, 1984., 60.
- 18 TOMISLAV PREMERL, Grad Sokolac u Brinju, u: *Arhitektura*, 109-110 (1971.), 44.
- 19 ZORISLAV HORVAT, Burg u Brinju i njegova kapela, u: *Peristil*, 27-28 (1984./85.), 43.
- 20 ZORISLAV HORVAT, 1984./85. (bilj. 19), 47.
- 21 ZORISLAV HORVAT, Kapele u burgovima 13. - 15. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj, u: *Prostor* 7/2 (1999.), 193.
- 22 ZORISLAV HORVAT, Srednjovjekovna sakralna arhitektura u Brinju i okolicu, u: *Seriski zbornik* 27 (2000.), 107.
- 23 ZORISLAV HORVAT, Srednjovjekovne katedralne crkve kravasko-modruške biskupije, Zagreb – Gospic, 2003., 46.
- 24 IGOR FISKOVIC, Gotika, u: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti* 1, Zagreb, 1995., 292.
- 25 DIANA VUKIČEVIĆ SAMARŽIJA, Lika, kulturna povijest, u: *Hrvatski leksikon* 2, Zagreb, 1997., 21.
- 26 DRAGO MILETIĆ - MARIJA VALJATO FABRIS; Sokolac, frankopanski plemićki grad u Brinju, Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, Zagreb, 2003., 74.
- 27 DRAGO MILETIĆ - MARIJA VALJATO FABRIS; 2003. (bilj. 26), 46.
- 28 DRAGO MILETIĆ - MARIJA VALJATO FABRIS; Kapela sv. Trojstva u Brinju, u: *Peristil* 54 (2011.), 53.
- 29 RADOVAN IVANČEVIĆ, Umjetničko blago Hrvatske, Zagreb, Beograd, Motovun, 1986.; RADOVAN IVANČEVIĆ, Arhitektura od romanike do manirizma, u: *Hrvatska i Europa, kultura, znanost i umjetnost* 2, Zagreb, 2000., 585.
- 30 DIANA VUKIČEVIĆ SAMARŽIJA, Gotika, u: *Hrvatska umjetnost, povijest i spomenici*, Zagreb, 2010., 130. U krajnje reduciranim tekstu naglasak nije stavljen na arhitekturu kapele, nego na njezine dvije gotičke skulpture. Pritom je pogrešno rečeno da je *Oplakivanje* izrađeno u drvetu, a klešano je u pješčenjaku, dok bi za sarkofag Anža Frankopana čitatelj mogao pogrešno zaključiti da se također nalazi u Brinju. Objašnjenje šture konstatacije o izuzetnosti kapele moglo se dopuniti odgovarajućom fotografijom, ali je pri-

ložena fotografija s pogledom na Sokolac s znatno nižeg pristupnog puta s jugozapadne strane, tako da kapela samo napola proviruje iznad ostataka obrambenog zida, čime se posve izgubila njezina osnovna značajka, istaknuti gotički vertikalizam, tako dobro uočljiv iz svih ostalih smjerova.

31 MILAN PELC, Povijest umjetnosti u Hrvatskoj, Zagreb, 2012., 152. I u tom pregledu hrvatske povijesti umjetnosti priložena je fotografija Sokolca snimljena sa zapada, ali sa znatno veće udaljenosti, vjerojatno istoga autora. Slikovni bi prilozi, posebno u takvim pregledima umjetnosti, morali potencijalno velikom količinom podataka dopuniti tekst koji je nužno reducirani, što nije slučaj u ova posljednja primjera.

32 ZORISLAV HORVAT, 1984./1985. (bilj. 19), 47.

33 ZORISLAV HORVAT, 2000. (bilj. 22), 123.

34 Knez Dujam III. piše 13. ožujka 1343. iz Modruša duždu Andriji Dandolu pismo u kojem mu odgovara na objede nekih njegovih podložnika, a knez Bartol VIII. u tome ga podupire već drugi dan, 14. ožujka 1343., VJEKOSLAV KLAJC, 1901. (bilj. 8), 146.

Knez Bartol nedugo nakon toga 18. lipnja 1343. iz Brinja ponovno piše Mlećima, sada pismo u kojem ih moli da mu iznajme cresku galiju kojom bi otpratio ugarsku kraljicu Elizabetu u Napulj, a već 22. lipnja Mlečani Bartolu odobravaju traženu galiju. ŠIME LJUBIĆ, Listine II, Zagreb, 1870., 293; VJEKOSLAV KLAJC, 1901. (bilj. 8), 147.

35 VJEKOSLAV KLAJC, 1901. (bilj. 9), 73.

36 VJEKOSLAV KLAJC, 1901. (bilj. 9), 73.

37 Općinsko vijeće u Mlecima donosi 11. travnja 1405. godine odluku da se po istom poslaniku pošalje Nikoli svadbeni poklon u vrijednosti od 50 do 60 dukata. VJEKOSLAV KLAJC, 1901. (bilj. 9), 195.

38 Substrukcija je prizemlje, nikako ne podrum kapele. Na početku gradnje na mjestu kapele samo je zasjećena istočna strana brežuljka, tako da su ostale tri strane u vanjskoj razini tla.

39 Fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, Zagreb. Zaglavni kamen snimljen je 1963. i nije pronađen nakon početka obnove kapele.

40 U južnom prostoru substrukcije kapele, zaglavni kamen na kojem grb knezova krčkih okružuje vjenac od lišća i cvjetova, istih je karakteristika koje imaju isti motivi na polukapitelima u svetištu kapele. Na zaglavnom kamenu broda pojednostavnili smo njegov oblik i izradili ga bez lisnatog vijenca.

41 Lica svih vanjskih pročelja kapele zidana su krupnjim, pravilno uslojenim, priklesanim kamenom uz korištenje sitnijeg kamena i kamenog ivera kojima su se popunila mesta između nepravilnog krupnjeg kamena. Glavno, dvorišno pročelje, koje je dio starijeg obrambenog zida, zidano je znatno sitnjim i ne tako brižno uslojenim kamenom. Na uskom dijelu zida između starijih većih i mlađih, manjih vrata empose, tijekom nužne razgradnje uočena je reška po sredini zida koju možemo protumačiti jedino

postojanjem kruništa na tom mjestu, odnosno stražarske staze obrambenog zida.

42 Postojeće kamene stube gruba su improvizacija iz vremena kada je unutar zazida vrata otvorena puškarnica.

43 Veličina svjetlog otvora ljevkastog usječenog i bogato profiliranog portala je 130 x 219 cm, a njegova vanjskog okvira 232 x 400 cm.

44 Izvađeni su kameni okviri izvornih vrata u substrukciju i brod kapele, a u zazidu na njihovu su mjestu otvorene puškarnice. Monumentalni okvir vrata empose nije razgrađen, njegov ljevkasti oblik i bogata razvedena profilacija omogućavali su dobru konstruktivnu vezu s ispunom portala, unutar kojega je također otvorena puškarnica. Do njega su otvorena nova, znatno manja vrata s kamenim okvirom svjetle veličine 76 x 180 cm.

45 U substrukciji je na novoj poziciji korišten okvir izvornih vrata, ali je snižen i sužen s 98 cm na 71 cm, što se vrlo jasno vidi po obratu profilacije nadvoja. Okvir vrata broda nije premješten na novu poziciju, nego je ugrađen drugi okvir premješten vjerojatno negdje s palasa. Vratna niša izvornog ulaza u brod širine je 177 i visine 264 cm, a širina svjetlog otvora novih vrata samo je 69 cm, a visine 176 cm.

46 U raspravi se spominju knezovi krčki i knezovi Frankopani. Razdjelnica između njih je godina 1430. kada im papa Martin V. priznaje kao potomcima stare rimske obitelji Frangipana novo obiteljsko ime te im ujedno dodjeljuje novi obiteljski grb.

47 Oba otvora izdižu se na maloj visini od tla i imaju razmjerno široko okno, kroz koje su tijekom naših radova ušli provalnici i ukrali najvredniji alat, što potvrđuje da otvori nisu bili zamišljeni kao obrambeni.

48 No ništa nije napravljeno bez greške. Srednjovjekovni graditelji svakodnevno su učili na vlastitim i tuđim pogreškama, a te su bile uglavnom konstrukcijske naravi. Jedna od takvih pogrešaka na brinjskoj kapeli jest konstrukcija empose. Emporu nosi plitki segmentni svod čije izrazito jake kose sile s južne strane neutraliziraju okomito postavljeni zidovi sakristije, odnosno južne kapele, a sa sjeverne strane njima se ništa djelotvorno ne suprotstavlja. Ipak treba reći da protivno nekim mišljenjima, empora nije naknadno ugrađena, nego je izvorno zamišljena. Kao i svodovi prizemlja i kata, empora je izvedena nakon što je kapela natkrivena. Pete njezina segmentnog svoda zidane su klesanicima konglomerata i nisu naknadno ugrađivane.

49 Bočne stranice nisu paralelne, kod nekih se otvora naglašeno proširuju prema gore, što je još jedan pokazatelj graditeljskog "šlamperaja", posve stranog graditeljima kapele.

50 U posljednjoj obnovi kapele pristup potkovlju riješili smo preko sakristije: u najvećem od četiri svodna polja napravili smo mali otvor s poklopcom, kroz koji se provlači u potkovlje sakristije i dalje ljestvama kroz mali, izvana nevidljivi krovni otvor na zidne penjalice koje vode do otvora ispod strehe. Budući da su svodna polja u sakristiji

vrlo mala, i taj je otvor u svodu mogao biti samo vrlo mali, njime je otežano provlačenje u potkovlje sakristije i dalje u potkovlje kapele radi pregleda i mogućih popravaka. Sakristija nikada nije bila viša nego što je danas. Gornja peta svoda ugrađena je tijekom zidanja kapele, ali na nasuprotnoj strani nema tragova pete. Tijekom gradnje promijenjen je plan i ona je izvedena niža. Razlog tome vjerojatno je njezina iznimno mala tlocrtna površina, kojoj nikako ne bi pristajala ta visina. Ona nikako nije mogla biti dvokatna, budući da na taj drugi, viši kat nema mogućnosti pristupa, a i pitanje je čemu bi on mogao služiti.

51 V IME SWETOGLA TROISTVA AMEN. I POMOCHUM SVEGA POSTOWANOGLA PVUKA BI RENOWANA OVA CRKVA. S. TROICZA 1653... U nastavku natpisa slijedi niz od 16 imena i prezimena, s njihovim funkcijama, koji su bili zaslužni za izvedene opsežne rade. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Natpsi sredovječni i novovjekni na crkvah, javnih i privatnih sgradah i t.d. u Hrvatskoj i Slavoniji, Zagreb, 1891., 16.

Opsežnost radova sredinom 17. stoljeća potvrđuju još dva natpisa koje je video i zabilježio Kukuljević, a odnose se na neki novi most unutar Sokolca koji je načinjen 24. lipnja 1651. godine i natpis na drvenoj pali drugog oltara u bočnoj kapeli, posvećenoj 8. prosinca 1663.

52 Možemo pretpostaviti da su teška oštećenja u kruškinom drvetu izdijeljane Bogorodice s Djetetom rezultat stajanja dulje vremena u tako zapuštenoj kapeli.

53 Činjenica da je tada otučena sva žbuka u unutrašnjosti kapele upućuje na zaključak da je njezino stanje bilo krajnje loše. Tada se nije pristupilo jednostavnijem i uobičajenom navlaženju još jednog sloja žbuke ili čak samo bijeljenju unutarnjih zidova, nego uklanjanju sve žbuke. Uzrok takvom stanju žbuke moramo tražiti u prodorima većih količina vode, što je natopilo zidove i nakon sušenja ostavilo žute i smeđe mrlje. Takva se oštećenja u to doba nisu mogla drukčije sanirati nego uklanjanjem stare i izvedbom nove žbuke te bijeljenjem.

54 Tada je na pod ispred stube svetišta kao podna ploča postavljena menza trećeg gotičkog oltara.

55 Upravo interpolacija stubišta izvedena iznad južnog dijela svoda empose uzrokovala je njegova teška oštećenja dobro vidljiva na fotografijama svoda iznad empose, koje

je snimila Greta Jurišić 1963. godine.

56 Drugo zvono je izgubljeno, a novo zvono izlođeno je 1989. godine pokojni župnik Ivica Kranjčec. Kapela je i prije radova sredinom 17. stoljeća morala imati zvono, koje je ugrađeno u novu preslicu. Postavlja se opravданo pitanje: Zašto je u gornjem dijelu uz sjeverni kut tako jako stradalo zapadno pročelje? Objasnjenje za to je da se i prije na tom mjestu nalazila preslica, čiji je položaj sprečavao nesmetano slijevanje oborinske vode s krova, što je rezultiralo vlaženjem zida, zamrzavanjem vode u zidu i njegovim propadanjem.

57 Zanimljiv je Pilarov idejni prijedlog rekonstrukcije kapele. Jedino iz uzdužnog presjeka kapele razabire se da on predviđa zadržavanje komunikacije prema potkovlju (sl. 20). Prema crtežu, mora se zaključiti da je to drveni trijem koji se pruža do loma zapadnog pročelja kapele, a njime se pristupa u brod i na emporu. Zbunjaju vrata koja, čini se, imaju gotički kameni okvir unutar zidane strukture, a nalaze se između mlađih i izvornih vrata empose. Dalje se uspinje zidanim stubama koje su dijelom vidljive na najranijim fotografijama i na Pilarovu crtežu te crtežu Bele Csikosa Sessije. Takvo rješenje bilo je moguće ostvariti jedino zadržavanjem dijela recentnog, u međuvremenu srušenog obrambenog zida kao nosioca zidanog dijela stubišta. Taj dio prepoznaje se na fotografijama kao pravokutni istak natkriven plitkim jednostrešnjim krovom.

58 Blago kroviste uočava se na najstarijim fotografijama, a moramo pretpostaviti da nakon sredine 17. stoljeća nije izvedena nova krovna konstrukcija. U obnovi izvedenoj 1917. zadržan je tada zatečeni nagib krova.

59 Ekstremno loše stanje tog dijela kapele dokumentirano je fotografijama koje je snimila Greta Jurišić 1963. godine.

60 LJUBO KARAMAN, 1950. (bilj. 14), 152.

61 Vidi bilj. 3.

62 U unutrašnjosti substrukcije kapele prezentirane su krajške puškarnice koje se nalaze na razini vanjskog tla ili neznatno iznad tla. Zbog sigurnosti prostora u kojem je postavljena izložba, puškarnice su zazidane u ravnini pročelja. Puškarnice koje su se nalazile u kapeli nije bilo moguće prezentirati na istom mjestu s mnogo vrednijim izvornim slojem.

Summary

Drago Miletic

DISCUSSING THE STRUCTURE AND FUNCTIONS OF THE HOLY TRINITY COURT CHAPEL IN BRINJE

The Brinje court chapel has been introduced in literature as early as the first half of the 19th century (Franjo Julije Fras, Ivan Kukuljević Sakcinski) and has continued to be featured in the 20th and early 21st century in a series of articles and art-historical surveys. Authors ranging from Gjuro Szabo to Milan Pelc have emphasized two important characteristics of the Brinje chapel - that it had three storeys (three floor levels) and a defensive function.

The Princes of Krk had built their seat on the Sokolac hill in Brinje in the first half of the 14th century at the latest, as attested by records written in Brinje in 1343. In the early 15th century, following his engagement to Doroteja Gorjanski in 1405, the Prince of Krk Nikola IV constructed a building adjacent to the defensive wall on the east. Its ground floor was designated as a service facility and the first floor as a religious one, wherefore it was originally a storey building. After the Military Frontier had taken over Sokolac from the Frankopan Princes and incorporated it into the system of anti-Ottoman fortresses, the military garrison carried out a series of interventions to increase

the defensive power of the former feudal town. It was only at this time that Nikola's building, which had also been housing the chapel, acquired its modest defensive function. Among a series of minor alterations, the garrison built eight large openings in the attic, to be used as an observation post. The characteristics of the openings either did not allow for, or did largely restrict the defensive function, whereas the access to the attic was improvised in a typically military manner. Given that according to definition, a storey is a horizontal part of a building, comprising a space between two successive bearing floor structures, it is utterly erroneous to correlate the attic with the two remaining storeys. The ultimate conclusion is that the chapel was a storey building, with the ground floor used as a service facility. The originally Gothic chapel had no defensive function of any kind.

KEYWORDS: Brinje, Sokolac, Holy Trinity Court Chapel, Gothic style, 15th century, the Princes of Krk, Nikola IV Frankopan

Rekonstrukcija i reintegracija slikanog sloja na svodu lađe u crkvi Sv. Florijana u Varaždinu

Ivana Drmić

Odjel za zidno slikarstvo i mozaik
Hrvatski restauratorski zavod
Zagreb, Radićeva 26
idrmic@h-r-z.hr

Stručni rad
Predan 14. 9. 2013.
UDK 75.052.025.4:726.54(497.5 Varaždin)

SAŽETAK: U crkvi Sv. Florijana u Varaždinu, na zapadnom i srednjem traveju svoda lađe, nalazi se šest pravilno raspoređenih oslikanih medaljona. Na njima su od 2008. do 2011. godine izvedeni opsežni konzervatorsko-restauratorski radovi, a tijekom istraživanja ustanovljeno je da je ispod preslika 19. stoljeća očuvan stariji zidni oslik koji odgovara vremenu gradnje crkve, dovršene 1738. godine. Nakon potpunog uklanjanja preslika, u medaljonima su se pokazali prikazi sv. Florijana, Sv. Trojstva, sv. Lucije, sv. Apolonije, sv. Katarine Aleksandrijske i sv. Barbare, a njihov je autor prepoznat u varaždinskom slikaru, pozlataru i polikromatoru Blažu Gruberu (oko 1700. – Varaždin, 1753.). Tijekom radova posebna pozornost posvećena je reintegraciji i rekonstrukciji oštećenja u medaljonima, osobito velike lakune na prikazu sv. Florijana. Na toj lakuni rekonstrukcija je izvedena tehnikom suhog pastela čija je primjena u restauratorskim radovima na zidnim slikama zabilježena već potkraj 17. stoljeća.

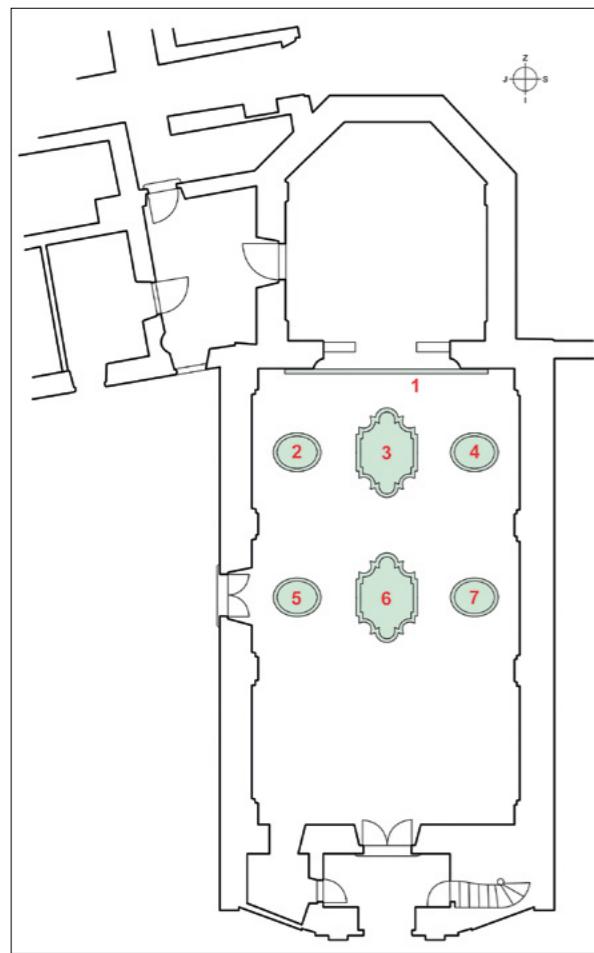
KLJUČNE RIJEČI: zidne slike, 18. stoljeće, Varaždin, crkva Sv. Florijana, Blaž Gruber, restauratorski radovi, rekonstrukcija slikanog sloja, reintegracija slikanog sloja, suhi pastel, gumiarabika

Crkva Sv. Florijana u Varaždinu sagrađena je 1738. godine, na mjestu stare drvene kapele koja je srušena 1733. godine. Godina 1738. smatra se i godinom završetka radova,¹ kako je navedeno u latinskom natpisu na trijumfalmnom luku crkve: *U ČAST SV. FLORIJANU MUČENIKU OVA CRKVA JE PODIGNUTA GODINE GOSPODNE 1738.*²

Na svodu lađe nalazi se šest pravilno raspoređenih oslikanih medaljona (**sl. 1**) na kojima su djelatnici Odjela za zidno slikarstvo i mozaik Hrvatskog restauratorskog zavoda od 2008. do 2011. godine izvodili opsežne konzervatorsko-restauratorski radove. Prikazi svetaca otkriveni tijekom radova ispod višekratnih vapnenih premaza i oslika 19. stoljeća odgovaraju vremenu gradnje crkve, a njihov je autor prepoznat u varaždinskom slikaru, pozlataru i polikromatoru Blažu Gruberu (oko 1700. – Varaždin, 1753.).³

Konzervatorsko-restauratorska istraživanja na medaljonima

Početna konzervatorsko-restauratorska istraživanja izvedena su, međutim, više od desetljeća prije početka radova na zidnom osliku.⁴ Istražni radovi na svodnom osliku obuhvatili su 1997. godine izradu slikarskih sondi na tri medaljona smještena na zapadnom traveju svoda lađe, do trijumfalmog luka kojima se ispitivalo postojanje starijih slikanih slojeva.⁵ (**sl. 3**) Središnji, ujedno i najveći medaljon zapadnog traveja, razvedenije je forme, dok su okolna dva manja, oblika elipse. U manjim ovalnim medaljonima u susvodnicama zatečeni su dekorativni motivi karakteristični za slikarstvo kasnog 19. stoljeća, dok je u središnjem, većem medaljonu zatečen prikaz simbola euharistije sa zvjezdasto raspoređenim stiliziranim zrakama svjetlosti.



1. Varaždin, crkva Sv. Florijana, 1738.; shematski prikaz tlocrta s označenim položajem slikanih scena i natpisa (crtež I. Drmić): 1. latinski natpis na trijumfalmom luku iz 1738. godine; 2. Sv. Lucija; 3. Sv. Trojstvo; 4. Sv. Apolonija; 5. Sv. Katarina Aleksandrijska; 6. Sv. Florijan; 7. Sv. Barbara

Varaždin, St. Florian's Church, 1738; schematic depiction of the ground plan with marked positions of the painted scenes and inscriptions (drawing by I. Drmić): 1. Latin inscription on the triumphal arch from 1738; 2. St. Lucy; 3. The Holy Trinity; 4. St. Apollonia; 5. St. Catherine of Alexandria; 6. St. Florian; 7. St. Barbara

Istražnim sondama ustanovljeno je postojanje starijeg, baroknog oslika sa svetačkim prizorima u medaljonima koji se dimenzijama i oblikom poklapaju s onima 19. stoljeća. Dodatno sondiranje izvedeno početkom restauratorskih radova 2008. godine potvrdilo je postojanje dobro očuvanog baroknog oslika i na tri medaljona središnjeg traveja, jednakih dimenzija i rasporeda kao i na zapadnom. Istraživanjem je ustanovljeno da ispod dekorativnog oslika iz 19. stoljeća koji je prekrivao cijeli svod postoje dva vapnena premaza i barokni figuralni oslik u svih šest medaljona. (sl. 2)

Konzervatorsko-restauratorski radovi na medaljonima

Temeljem rezultata istraživanja odlučeno je da će se prezentirati izvorni, barokni oslik, dok će se oslik iz 19. stoljeća detaljno dokumentirati.⁶ Radovi su počeli 2008.



2. Detalj tijekom uklanjanja preslika na medaljonu s prikazom sv. Lucije (fototeka HRZ-a, snimila I. Drmić)
A detail in the course of removing the overpaint on the medallion depicting St. Lucy (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Drmić)

godine uklanjanjem naknadnih slojeva s baroknoga izvornog oslika.

UKLANJANJE PRESLIKA

Uklanjanje naknadnih slojeva izvodilo se uglavnom mehaničkim putem, medicinskim skalpelima. Slikani sloj iz 19. stoljeća te bijeli vapneni premazi koji su prekrivali izvorni oslik bili su prilično tvrdi i vrlo teško uklonjivi. Na samom početku rada bilo je nužno koristiti se otapalima radi oslabljivanja vrlo čvrstih i tvrdih premaza. Tako je na pojedinim dijelovima medaljona prije mehaničkog skidanja nanesena celulozna vata na pulpa natopljena otopinom limunske kiseline radi oslabljivanja vapnenog sloja.⁷ Stanjivanjem slojeva ublažena je i tvrdoča. S radom je nastavljeno isključivo mehaničkim alatima, kojima se lakše kontroliralo čišćenje. S obzirom na zrnatu strukturu barokne žbuke, vapneni prelič je iz takvih „jamica“ na površini bilo jednostavnije uklanjati mehaničkim alatima, čime je i smanjena opasnost od oštećivanja slikanoga sloja. Poseban problem bila su područja vrlo dobre adhezije preliča uz barokni oslik. Naime, mjestimično se, odvajanjem vapnenih tragova preliča, odvajao i barokni oslik u plohamu vrlo male površine. Zato oslik nije sasvim dočišćen od naknadnih slojeva. Zaključeno je da je oslik bolje ostaviti nedočišćenim nego nepovratno izgubiti dijelove izvornoga slikanog sloja. Time su barokne scene možda izgubile na intenzitetu obojenja, ali svakako nisu izgubile na čitljivosti i jasnoći.

OPIS BAROKNOG OSLIKA NAKON UKLANJANJA PRESLIKA

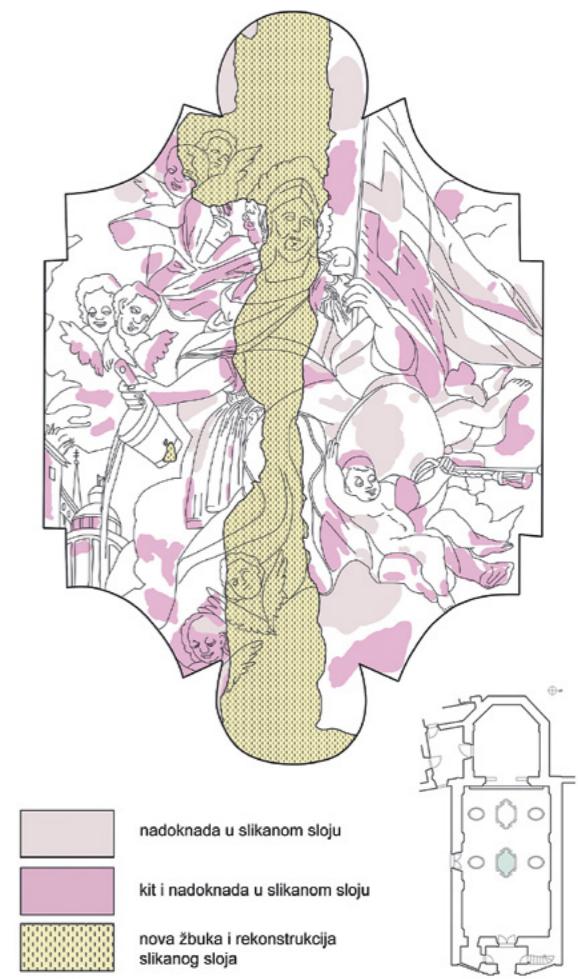
Tek nakon uklanjanja svih naknadnih bojenih slojeva s baroknog oslika bilo je moguće razaznati o kojim je



3. Zapadni travej lađe prije početka konzervatorsko-restauratorskih istraživanja 1997. godine (fototeka HRZ-a, snimila T. Kučinac)
The western bay of the nave, prior to the conservation treatment; the probes were made during the 1997 conservation investigations (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by T. Kučinac)

svecima riječ. (sl. 1) U središnjim, većim medaljonima tako su smješteni prikazi Sv. Trojstva⁸ i sv. Florijana⁹, dok su u manjima, ovalnim prikazi sv. Lucije¹⁰, sv. Apolonije¹¹, sv. Katarine Aleksandrijske¹² i sv. Barbare¹³. Slike su izvedene u *fresco* tehnići.¹⁴ Iako slike nisu signirane, sa sigurnošću je utvrđeno¹⁵ da su djelo varaždinskog slikara Blaža Grubera ili njegova slikarskog kruga. Stilska obilježja i karakteristično oblikovanje ovalnih lica likova krupnih očiju i širokih nosnica, analogni su signiranim Gruberovim djelima iz istoga razdoblja, kao što su zidne slike s prikazima Uznesenja Marijina na nebo, Sv. Ignacija od Loyole i Sv. Donata, na svodu sakristije crkve Sv. Marije u Varaždinu¹⁶ koje je slikar izveo 1727. godine¹⁷ te slike Sv. Filip i Sv. Franjo Ksaverski u kapeli Sv. Fabijana i Sebastijana u Varaždinu¹⁸ ili slika *Presveto Trojstvo* iz samostana Sv. Nikole u Čakovcu (oko 1748.). Blaž Gruber, slikar, polikromator i pozlatar naveden je kao jedan od majstora koji su oslikali i pozlatili crkveni drveni inventar kojim je crkva Sv. Florijana opremljena četrdesetih godina 18. stoljeća.¹⁹ Pretpostavlja se da je slikar u isto vrijeme bio angažiran i na oslikavanju svoda. Blaž Gruber, ili *Blasius Grueber*, u prvoj polovici 18. stoljeća živio je i djelovao na području Varaždina.²⁰ O njegovu slikarstvu Mirjana Repanić Braun kaže: „Kist varaždinskog slikara prepoznajemo u doradi pojedinosti, blago sjenjenim volumenima, linearnoj igri draperije, svjetloj i suzdržanoj paleti s naglascima prepoznatljivog crvenog cinobera.“²¹

U gornjem dijelu trijumfalnog luka sačuvan je i već spomenuti latinski natpis s godinom 1738., kada je završena gradnja crkve, koji kronološki i stratigrafski odgovara baroknim slikama, zbog čega se smatra da su nastali istovremeno.



4. Grafička dokumentacija izvedenih radova na medaljonu s prikazom sv. Florijana (izradila I. Drmić)
Graphic documentation of the treatments carried out on the medallion depicting St. Florian (made by I. Drmić)



5. Sv. Florijan tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova; uklanjanje stare žbukane zatrpe (fototeka HRZ-a, snimila I. Drmić)
St. Florian in the course of conservation; removing the old plaster patch (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Drmić)

OŠTEĆENJA

Nakon čišćenja, mjestimično su zatečena mehanička oštećenja na osliku.

Površinom i intenzitetom najveće oštećenje nalazilo se uzduž središnjega dijela medaljona s prikazom sv. Florijana, gdje je slikani sloj zajedno s izvornim žbukanim slojevima potpuno otpao. Razmjer oštećenja otkriven je tek nakon uklanjanja naknadnih preslika. Otpali dio je tijekom prijašnjih intervencija na slikama bio zapunjeno žbukanom zakrrom, koja je nanesena nekoliko milimetara iznad razine izvornoga oslika te tako „sakrila“ rubni dio oslika uz zakrpu. Zatečena zakrpa bila je u lošem stanju, razlomljena i mjestimično odvojena od ruba oštećenja zidne slike. Osim toga, zatečen je velik broj oštećenja malih površina na svim medaljonima, te na natpisu na trijumfalnom luku. Na dijelovima oslika s pastoznijim namazom boje, slikani sloj je mjestimično otpao. Zatečena su i dubla oštećenja manjih površina koja zadiru i u žbuku. Svi oslici prošarani su širim i užim pukotinama, od kojih su neke prethodno već bile zapunjene žbukom. Zatečene zapune su, kao i kod velike zatrpe na središnjem medaljonu, slabjele te su na rubovima mjestimično odvojene od zidne slike.

NADOKNADA ŽBUKANOGL SLOJA

Razlomljena stara zatrpa na medaljonu s prikazom sv. Florijana nije uklonjena odjednom, nego u fazama. Nakon odvajanja manjeg dijela zatrpe, oštećeni rub oslika privremeno bi se opšio žbukom radi sprečavanja njegova odvajanja. (sl. 5) Nakon što je zatrpa potpuno uklonjena, otkriveno je da je slikani sloj s pripadajućom izvornom žbukom otpao u cijelosti, do zidane grade.

Stara žbukana zatrpa na medaljonu s prikazom sv. Florijana zamijenjena je novom žbukom u dva sloja. Omjer dviju žbuka je isti, a razlikuju se u granulaciji pijesaka.²² U prvom sloju žbuke pijesak je krupnije granulacije,²³ a u završnom sitnije.²⁴ Žbuka prvoga sloja ojačana je umetanjem manjih komada opeke. Površina nove žbuke razinom je nanesena nekoliko milimetara niže od oslika. Vrlo tanke pukotine na medaljonima nisu zapunjavane jer, gledajući slike s prizemlja crkve, one ionako nisu uočljive.

REINTEGRACIJA SLIKANOG SLOJA

Na sva oštećenja u sloju žbuke, osim najvećeg na sceni sa sv. Florijanom, kao podloga za reintegraciju slikanog sloja nanesen je tonirani kit.²⁵

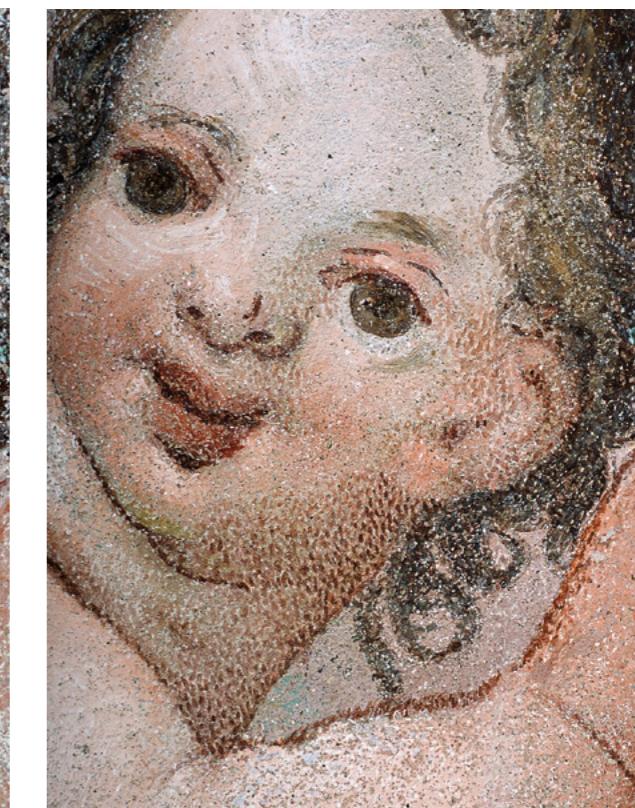
Na sva oštećenja slikanog sloja izvedena je reintegracija. (sl. 6) Ta faza radova izvedena je mješavinom pigmenta²⁶ u prahu i otopine gumiarabike.²⁷ Primijenjena je tehnika nizanja točaka promjera oko 1 do 2 milimetra kako bi se nadomjestili dijelovi izgubljenoga oslika. Vrlo često primjenjivana metoda *tratteggio*, odnosno metoda nizanja malih vertikalnih linija koje u konačnici vizualno nadomještaju nedostajući oslik, bila bi primjerenoj odabir da se radi o ravnim zidnim ploham. Iako linije u *tratteggiu* dopuštaju i praćenje zakriviljenja u formi oslika, zaključeno je da bi takvim načinom reintegracije postigli suviše vibrantnu podlogu te da bi linije mjestimično mogle „nespretno“ pratiti zakriviljenja forme. Odluci ide u prilog i činjenica da je tu fazu radova izvodilo više restauratora, pa je tako moglo doći i do više različitih rješenja glede polaganja linija. Zaključeno je da je, s obzirom na okolnosti, točkanje metoda kojom će se postići zadovoljavajući rezultat uz najmanji rizik od mogućih prepravaka.



6. Blaž Gruber, *Sv. Barbara i Presveto Trostvo*, oko 1738., crkva Sv. Florijana, nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
Blaž Gruber, St. Barbara and The Holy Trinity, after 1738, St. Florian's Church, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)



7. Detalj s prikazom Sv. Trostva, prije i nakon reintegracije slikanog sloja (fototeka HRZ-a, snimila I. Drmić)
A detail with the depiction of the Holy Trinity, before and after the reintegration of the painted layer (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Drmić)





8. Sv. Florijan u središnjem traveju, nakon nadoknade žbukanog sloja (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)

St. Florian in the central bay, in the course of patching the plaster layer (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)

Važno je napomenuti da podloga nije prezasićena nadoknadom, odnosno da točke nisu gusto raspoređene. Promatranjem konačnog rezultata te faze radova iz blizine, dobiva se dojam prozračnosti, čak i nedovršenosti. (sl. 7)

REKONSTRUKCIJA VELIKE LAKUNE SREDIŠNJEGL MEDALJONA
Na medaljonu s prikazom sv. Florijana otpao je veći dio slikane scene. Otkriveno oštećenje protezalo se uzduž središnjega dijela medaljona, pri čemu je izgubljen go-toči cijeli lik sv. Florijana, kao i likovi andela koji ga uokviruju. (sl. 8)

Izvođenje rekonstrukcije slikanog sloja nije bilo u planu, nego je u posljednjoj fazi radova planirano naknadnu žbuku samo tonirati te je na taj način povezati s izvornim oslikom. Međutim, kako su radovi odmicali, a pogotovo nakon završetka reintegracije slikanog sloja na ostalim medaljonima, odlučeno je rekonstruirati nedostajući lik. Odluka o rekonstrukciji nedostajućeg dijela slikanog sloja na sceni s prikazom sv. Florijana donesena je usmenim dogovorom s ovlaštenim konzervatoricama Ivanom Peškan i Vesnom Pascuttini-Juraga iz Konzervatorskog odjela u Varaždinu i konzervatorima-restauratorima izvođačima tijekom posljedne faze konzervatorsko-restauratorskih

radova na osliku, 2011. godine. Razvedenost i bogatstvo forme u crtežima drugih medaljona činili su „prazninu“ na medaljonu s prikazom sv. Florijana još istaknutijom, što je pridonijelo donošenju odluke o pokušaju izvedbe rekonstrukcije lika sveca kojemu je crkva posvećena. Nedostatak arhivske građe i podataka vezanih uz uobičajeni prikaz ikonografije takvih scena u 18. stoljeću uvelike je otežao ovu fazu radova. Rekonstrukcija na zidu započeta je tek nakon dugotrajnog istraživanja, izrade nekoliko idealnih rekonstrukcija u digitalnom obliku i konzultiranja s povjesničarima umjetnosti, konzervatorima i kolegama konzervatorima-restauratorima.

Rekonstrukcija likova tako je temeljena na komparativnim studijama s drugim djelima Blaža Grubera i na ikonografiji scene s djela drugih autora. Za rekonstrukciju položaja svećeva tijela poslužila je barokna skulptura sv. Florijana iz niše pročelja crkve. Zrcalni prikaz frontalno fotografirane kamene skulpture je uz manje prilagodbe uspješno integriran u Gruberovu scenu. Florijanovo lice oslikavano je prema fizionomijama likova Blaža Grubera, poput oblikovanja lica Margarete Kortonske sa slike iz samostana Sv. Ivana Krstitelja u Varaždinu, koju je Blaž Gruber oblikovao oko 1730. godine.²⁸

Slikar je svetoga Florijana prikazao kao rimskoga vojnika, ali čini se u slobodnijoj interpretaciji odjeće. Svećeva kaciga nije rekonstruirana temeljem podataka o izgledu odora rimske vojske, jer niti jedan pronađeni podatak nije bilo moguće povezati sa slikanom scenom, na kojoj su zatečeni tragovi svjedočili o raskošnoj perjanici na metalnoj kacigi. Rekonstrukcija kacige tako je izvedena slobodnijim likovnim rješenjem, u duhu zatečenoga oslika. Rekonstrukcija draperije oblikovana je na temelju draperija s drugih Gruberovih slika, a dva rekonstruirana kerubina zapravo su replicirani likovi s drugih scena na svodu.

Crtež rekonstrukcije namjerno je izведен magličasto, čineći ga manje oštrim od izvornoga. Konture nadomeštenog crteža s podnožja crkve, odakle će gledatelj promatrati scene, djeluju jednakost oštro kao i zidne slike unutar ostalih medaljona. Razlika u oštrini je, naravno, jasno vidljiva tek izbliza. (sl. 9)

Prije rekonstrukcije slikanog sloja izведен je i osnovni crtež, gdje je vezivo pigmentima bilo vapneno mljeko. Takav osnovni, točnije rečeno pomoći crtež, postavljen je s pomoću digitalno izrađene i ispisane idealne rekonstrukcije uvećane do veličine samog oslika. Pomoćnim crtežom postavljene su konture središnjeg lika i okolnih andela da bi se olakšala izvedba rekonstrukcije i izbjegle pogreške s proporcijama likova. Rekonstrukcija nije izvedena tehnikom koja je primijenjena u reintegraciji slikanog sloja, za što postoje estetski i tehnički razlozi. Izvedba rekonstrukcije načinom kojim je izvedena reintegracija vjerojatno ne bi dala zadovoljavajući krajnji rezultat, jer vizualni dojam rekonstrukcije ne bi bio jednak originalu.

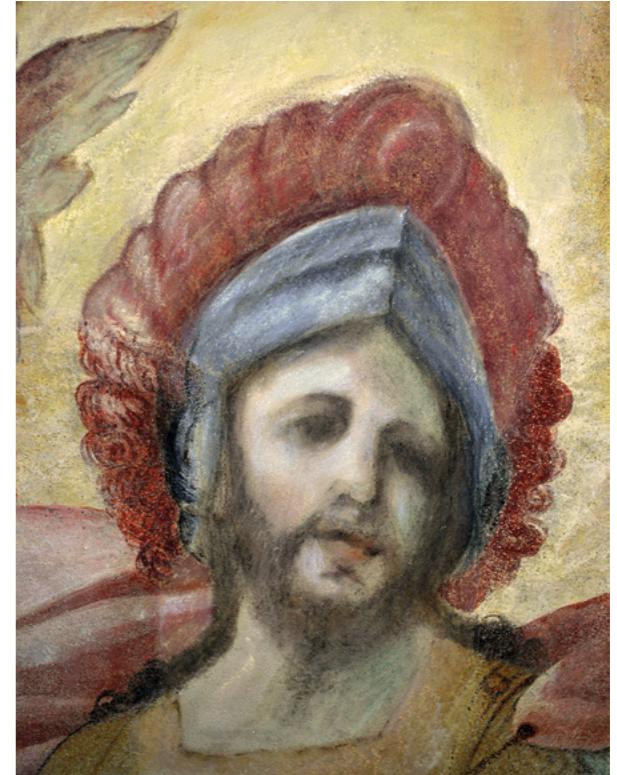
Kad bi se upotrebljavala gumičarabika, rekonstrukciju bi, pretpostavlja se, bilo potrebno izvesti nizanjem gušće postavljenih točaka jer ne postoji već zatečena slikana podloga kao na drugim scenama. Tako bi rekonstruirani dio prizora sa sv. Florijanom na kraju izgledao suviše plošno. Valja napomenuti da i blaga otopina gumičarabike sušenjem, nakon slojevitog nanošenja na podlogu, često rezultira vidljivim sjajem, a u ovom slučaju slojevitost bi bila nužna za postizanje potrebne pokrivenosti i intenziteta.

Naposljetku je rekonstrukcija izvedena tehnikom suhog pastela,²⁹ što je stvorilo odgovarajući optički dojam. Mravljeni suhi pastel je na podlogu nanošen suhim mekim kistom. Štapići suhog pastela ribani su u prah te su širim potezima kistom nanošeni na pripremljenu podlogu. Zrnatost strukture podloge pridonijela je boljem prianjanju pastela pa je podnijela i više uzastopnih „namaza“. Takvom metodom gradnje crtež postignuta je plastičnost figura, što je odgovaralo značajkama Gruberova oblikovanja, a sloj pastela djeluje prozračno i uskladeno s tonovima okolnog oslika. (sl. 10)

Tehnika suhog pastela u reintegraciji slikanog sloja na zidnim oslicima

Suhi pastel nije uobičajena tehnika za reintegracije ili rekonstrukcije manjkajućeg slikanog sloja na zidnim slikama ili na umjetninama općenito. Ipak, njegove su značajke (poput jednostavnog nanošenja, dobre razmazivosti i postojanosti, kao i zadovoljavajućeg optičkog dojma i reverzibilnosti) odavno poznate te je primjena pastela već zabilježena u konzervatorsko-restauratorskim intervencijama na zidnim slikama. Potkraj 17. stoljeća talijanski slikar i restaurator Carlo Maratta (Camerano, 1625. – Rim, 1713.)³⁰ na zahtjev pape Inocenta XI. preslikao je dio freske s prikazom Bogorodice (*Madonna che cuce*) Guida Renija u palači Quirinale u Rimu. Slikarov zadat bio je prekriti Bogorodičin dekolte. Maratta je, da bi udovoljio Papinim čudorednim motivima a da ipak ne odstupi od etičkog pristupa u intervenciji takve vrste gdje je reverzibilnost korištene tehnike bila prioritet, odlučio sporni veo na Bogorodičinim prsim naslikati tehnikom pastela. Prema očuvanim dokumentima, rimski je slikar često u obnovama zidnih oslika u reintegraciji slikanog sloja primjenjivao tehniku pastela,³¹ svjestan da njegova intervencija nije i posljednja. Gian Pietro Bellori opisuje primjerice Carla Marattu kao iznimno obzirnog restauratora koji nije olakšao pristupao restauriranju, te ističe kako je iskazivao veliko poštovanje prema invencijama znamenitih majstora na čijim je djelima radio.³²

Pastel nije često korištena tehnika u restauratorskim radovima na zidnim slikama ili se barem nije često spominjala u zapisima i arhivskoj građi u Hrvatskoj. U novije vrijeme korišten je na Odjelu za zidno slikarstvo i mozaik Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu u reintegraciji slikanog sloja na zidnim slikama u svetištu crkve Sv.



9. Detalj sv. Florijana nakon dovršene rekonstrukcije manjkajućeg dijelova (fototeka HRZ-a, snimila I. Drmić)
A detail of St. Florian after the reintegration of the painted layer (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Drmić)

Jeronima u Štrigovi³³ te na zidnim slikama u kapeli Sv. Franje Ksaverskog dvorca Oršić u Gornjoj Stubici.

Kao tehnika rekonstrukcije i reintegracije slikanog sloja, ipak se relativno rijetko koristi te je Marattina česta uporaba pastela u reintegraciji oštećenja kao i etički pristup u korištenju reverzibilnih materijala vrlo zanimljiv primjer, imamo li na umu intervencije izvedene desetljećima poslije.³⁴ U vrijeme nakon Marattijeva djelovanja, mnogi su zidni oslici u velikoj mjeri izmijenjeni i vizualno prilagođeni onodobnom likovnom ukusu, često nereverzibilnim materijalima.

Jedna od najvažnijih prednosti pastela pred mnogim tehnikama jest potpuna reverzibilnost, uvjet koji vjerljivo među prvima pokušavamo zadovoljiti pri odabiru materijala koji se upotrebljavaju u restauriranju. Naneseni pastel je sa zidne podloge vrlo lako ukloniti jednostavnom suhom spužvom. Lako se nanosi, ne zahtijeva sušenje pa ne postoji opasnost od postupne promjene boje, što se sušenjem zna javljati kod nekih tehnika. Uljana boja, primjerice, nakon određenog vremenskog odmaka tamni, što može promijeniti cjelokupni dojam povjesnog oslika.

Pastel je tehnika mnogih dobrih karakteristika, ali uz poštivanje određenih uvjeta. Zbog lake uklonjivosti nije ga primjereno koristiti u nižim zonama zida, u prostorima s posjetiteljima, jer postoji veća mogućnost slučajnog brišanja. Kako pastel sadrži gumičarabiku koja je vodotopiva,



10. Sv. Florijan nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
St. Florian after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)

nije ga uputno upotrebljavati ni na vlažnim zidovima. Svod crkve Sv. Florijana u dobrom je stanju, nije vlažan, a vjerojatnost za prokišnjavanje krovišta i vlaženja zidnog oslika je vrlo mala. Stoga pastel, kada uvjeti to dopuštaju, možemo uzeti u obzir kao ravnopravnu tehniku u rekonstrukciji i reintegraciji slikanog sloja na zidnim slikama.

Uporaba pastela je još prije više od tristo godina davala rezultate koji bi i prema današnjim parametrima zadovoljili stroge konzervatorsko-restauratorske standarde. Jednostavna primjena i optički sličan dojam *fresco* osliku, mogla bi u mnogim slučajevima zahtjevnih rekonstrukcija zidnih slika dati prednost upravo toj tehnici. ■

Bilješke

- 1 EDITA USENIK, Zidna dekoracija, u: *Varaždin, kapela sv. Florijana, Konzervatorsko-restauratorski elaborat istraživanja i prijedlog obnove*, arhiv HRZ-a, Zagreb, 1998., 22.
- 2 IN HONOREM SANCTI FLORIANI ET MARTIRIS HAEC AECCLESIA AEDIFICATA EST ANNO DNI 1738.
- 3 MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, Prilog opusu varaždinskog slikara Blasiusa Grubera, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 22 (1998.), 97.
- 4 *Varaždin, kapela sv. Florijana. Konzervatorsko-restauratorski elaborat istraživanja i prijedlog obnove*, arhiv HRZ-a, Zagreb 1998.
- 5 EDITA USENIK 1998., (bilj. 1), 22.
- 6 IVANA DRMIĆ, Grafička dokumentacija, u: *Varaždin, crkva sv. Florijana, Izvještaj o rezultatima konzervatorsko-restauratorskih radova na medaljonima zapadnog traveja lađe u crkvi sv. Florijana u Varaždinu*, arhiv HRZ-a, Zagreb, 2008., 33-42.
- 7 Korištena je 5%-tina ili 10%-tina limunska kiselina, pH6.
- 8 Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (ur.) Andelko Badurina, Zagreb, 1990., 571-572.
- 9 Leksikon, 1990. (bilj. 8), 230.
- 10 Leksikon, 1990. (bilj. 8), 386.
- 11 Leksikon, 1990. (bilj. 8), 127.
- 12 Leksikon, 1990. (bilj. 8), 324-325.
- 13 Leksikon, 1990. (bilj. 8), 138.
- 14 EDITA USENIK 1998. (bilj. 1), 22.
- 15 Slikane scene autoru Blažu Gruberu pripisuju i konzervatorice Ivana Peškan i Vesna Pascuttini-Juraga iz Konzervatorskog odjela u Varaždinu.
- 16 IVY LENTIĆ KUGLI, Blasius Gruber pictor varasdensis, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, 1-2 (1970.), 13-20.
- 17 IVY LENTIĆ KUGLI 1970. (bilj. 16), 14.
- 18 MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, Barokno slikarstvo, u: *Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda*, Zagreb, 2004., 94-105.
- 19 IVY LENTIĆ KUGLI, 1970. (bilj. 16), 18.
- 20 IVY LENTIĆ KUGLI 1970. (bilj. 16), 13.
- 21 MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, 1998. (bilj. 3), 103.
- 22 Gašeno vapno i kvarcni pjesak Jerovec omjera 1:4.
- 23 Granulat do 4 mm.
- 24 Granulat do 2 mm.
- 25 10 dijelova gašenog vapna, 10 dijelova kvarcnog pjeska Jerovec granulata do 1 mm, 10 dijelova industrijske smjese za injektiranje u prahu PLM-AL (Vicenza CTS), 1 dio Kremer Pigmente GmbH & Co. KG.
- 26 Kremer Pigmente GmbH & Co. KG.
- 27 3-5%-tina otopina
- 28 Usp: MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, 2004., (bilj. 18), 97.
- 29 Schmincke pastell, de; Raphael pastelle, fr
- 30 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/363936/Carlo-Maratta> (9. siječnja 2014.)
- 31 ALESSANDRO CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 2002. (izdanje 2005.), 107-108, 340, bilj. 27.
- 32 CATHLEEN HOENIGER, *The afterlife of Raphael's paintings*, Cambridge, 2011., 86-87.
- 33 IVAN SRŠA, Pregled konzervatorsko-restauratorskih radova na zidnim slikama od godine 2008. do godine 2011., u: *Štrigova, Crkva sv. Jeronima, Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim radovima u svetištu crkve od 2008. do 2011.*, arhiv HRZ-a, Zagreb, 2012., 11-50.
- 34 ALESSANDRO CONTI, 2002. (izdanje 2005.), (bilj. 31), 108.

Summary

Ivana Drmić

RECONSTRUCTION AND REINTEGRATION OF THE PAINTED LAYER ON THE NAVE VAULT OF ST. FLORIAN'S CHURCH IN VARAŽDIN

St. Florian's Church in Varaždin was built in 1738, at the site of an old wooden chapel which had been brought down in 1733. The former year is considered the year the building's construction was completed, as indicated by an inscription on the triumphal arch: "IN HONOREM SANCTI FLORIANI ET MARTIRIS HAEC AECCLESIA AEDIFICATA EST ANNO DNI 1738".

On the western and the central bay of the nave vault of St. Florian's Church there are six evenly spaced painted medallions. From 2008 to 2011 they were subjected to comprehensive conservation efforts, as already in the course of the investigations carried out in 1997 it was established, that underneath the 19th-century overpaint an older layer of wall painting has been preserved, dating from the 18th century and matching the time of the church's construction. Once the overpaint, had been completely

removed, the depictions of St. Florian, the Holy Trinity, St. Lucy, St. Apollonia, St. Catherine of Alexandria and St. Barbara were revealed in the medallions. Their author was recognized to be the Varaždin painter, gilder and polychromatist Blaž Gruber (around 1700 – Varaždin, 1753). In the course of conservation, special attention was paid to reintegrating and reconstructing the damages to the medallions, in particular the large lacunae in the depiction of St. Florian, where reconstruction was done in the dry-pastel technique. That way the rich Baroque wall paintings have been presented, making the church, together with its furnishing, a stylistic ensemble.

KEYWORDS: *wall paintings, 18th century, Varaždin, St. Florian's Church, Blaž Gruber, conservation work, reconstruction of the painted layer, dry pastel, gum arabica*

Prilog poznavanju historicističkih intervencija na dubrovačkoj Divoni 1888. - 1892.

Franko Čorić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za povijest umjetnosti

Zagreb, I. Lučića 3

fcoric@ffzg.hr

Izvorni znanstveni rad

Predan 4. 11. 2013.

UDK 725.13(497.5 Dubrovnik)"1888/1892"

SAŽETAK: Dubrovačka Divona (Sponza), podignuta između 1516. i 1522. godine prema modelu Paskoja Miličevića, jedan je od kamenih međaša domaće povijesti umjetnosti. Rodonačelnici je primjer mješovitoga gotičko-renesansnog stila, i važno kulturno dobro u čijoj se interpretaciji razvijao i proces postkolonijalnog nacionaliziranja umjetničke baštine. U radu se iznose arhivski podaci o intervencijama na Divoni između 1888. i 1892. godine, čiji su protagonisti bili namjesnički inžinir Richard Hänisch, okružni inžinir Leonardo Benvenuti, konzervator Središnjega povjerenstva Giuseppe Gelcich te član Središnjega povjerenstva Alois Hauser.

KLJUČNE RIJEČI: Divona, Središnje povjerenstvo, stilsko restauriranje, Richard Hänisch, Leonardo Benvenuti, Giuseppe Gelcich, Alois Hauser

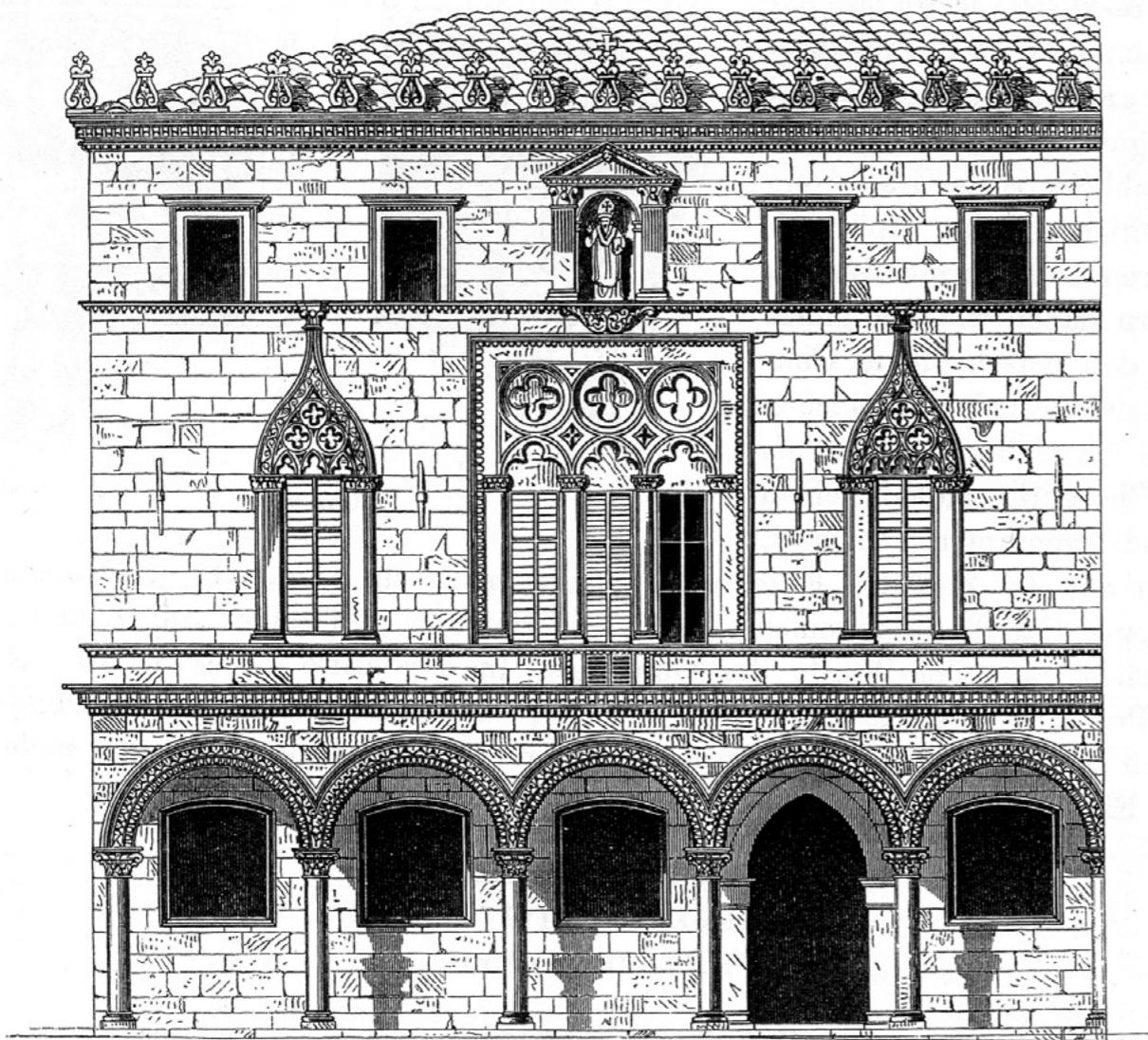
Dubrovačka Divona, podignuta između 1516. i 1522. godine prema modelu Paskoja Miličevića, na kojoj su radili Petar Petrović, Blaž Radivojević te Nikola i Josip Andrijić, jedno je od ključnih djela povijesti umjetnosti u Hrvatskoj.¹ Radi se naime o jednoj od najvećih javnih zgrada u Dubrovniku u vrijeme Republike koja je podignuta na mjestu carinarnice (duana, divona) i javne cisterne (Sponza) u kojoj su se nalazila trgovačka skladišta, carinski uredi, kovnica novca, škola i oružarnica.² Bila je prije svega utilitarna građevina čije je glavno pročelje zbog svojeg urbanističkog konteksta bogato dekorirano.

Divona u umjetničkoj historiografiji

Palača Divona kao velik i stilski osebuhan objekt, vrlo je rano pobudila zanimanje povjesničara i povjesničara umjetnosti. O Divoni su pisali Rudolf Eitelberger, Giuseppe Gelcich, Thomas Graham Jackson, Alois Hauser i Hans Folnesics.³ (sl. 1) Istraživači su različito tumačili stilsku osobitost miješanja gotičkoga i renesansnoga stila. Gelcich, Jackson i Eitelberger smatrali su da je Divona podignuta u dvije faze, dok je Hauser zastupao mišljenje o paralelizmu

umjetničkih stilova u Dalmaciji i njihovu miješanju. To pitanje je podijelilo i domaće istraživače i bilo povodom jednoj od najvažnijih i najargumentiranih stručnih rasprava u našoj povijesti umjetnosti koju su od 1947. do 1960. godine vodili Ljubo Karaman s jedne te Lukša Beritić i Cvito Fisković s druge strane.⁴ Bila je važna i za atribuiranje Divone Paskoju Miličeviću i domaćim majstorima.

Cvito Fisković zastupao je mišljenje da je Divona početkom 16. stoljeća novo sagrađena iz temelja, dok je Ljubo Karaman zastupao mišljenje da su prizemlje i prvi kat ostaci prethodne građevine koja je početkom 16. stoljeća radikalno pregrađena za fontik te joj je pritom nadograđen drugi kat i prigraden trijem. Fisković je 1959. objavio podatak o ugovoru kojim su se Petar Petrović i Blaž (Vlahuša) Radivojević 1. ožujka 1516. obvezali sagraditi prostrani fontik, deset arkada i šest vrata u prizemlju Divone prema odobrenom modelu Paskoja Miličevića.⁵ Karamanov argument za datiranje prvog kata Divone u sredinu 15. stoljeća bili su „izrazito trbušasti oblik lukova monofora, mnogostruko ažurirano kružište i kao zavjese viseći lukovi sa privjescima pinija. (...) jer ih ni u dubrovač-



1. Idealizirano pročelje Divone arhitekta Winfrieda Zimmermann^a
An idealized front façade of the Divona by architect Winfried Zimmermann

kom graditeljstvu u 16. stoljeću više nema".⁶ Cvito Fisković je smatrao da se i dvorišne arkade i pročelni prozori prvog kata mogu datirati u vrijeme gradnje od 1516., budući da imaju značajke zakašnjenja „cvjetne gotike“ i njezina preplitanja s renesansnim motivima.⁷

Petar Petrović i Blaž Radivojević su između 1516. i 1518. godine podigli fontik i isklesali otvore prizemlja i galerije u dvorištu, kao i deset lukova i šest vrata prema vlastitim nacrtima, a prema projektu koji je Paskoje Miličević 1516. godine predstavio Velikom vijeću.⁸ Nikola i Josip Andrijić su između 1519. i 1522. isklesali vrata i prozore za prizemlje pročelja, prozore za drugi kat i trijem pred glavnim pročeljem. Nedokumentiranu gradnju prvog kata s triforom i monoforoma Milan Pelc je pripisao majstorima iz Petrovićeve radionice.⁹

Cvito Fisković je u završetku istoga članka iz 1960. istaknuo kako još Alois Hauser 1892. na Divoni nije nalazio tragove pregradnji, već ju je smatrao novogradnjom u

gotičko-renesansnom stilu.¹⁰ Arhitektura Divone postala je oko 1520. godine uzorom mnogim dubrovačkim novogradnjama.¹¹

Postkolonijalno nacionaliziranje umjetničke baštine

U interpretaciji Divone događao se i proces postkolonijalnog nacionaliziranja umjetničke baštine. U vrijeme formiranja povijesti umjetnosti kao znanstvene discipline, kao i definiranja metodologije i teorije zaštite kulturne baštine, hrvatski su krajevi bili dijelom Austro-Ugarske Monarhije. U vremenu kada su ostale europske velike nacije imale znatne izvaneuropske kolonije, Austro-Ugarskoj je jedina mogućnost teritorijalnoga širenja bilo širenje na jugoistok Europe.

Rudolph Eitelberger von Edelberger, koji je svojim djelovanjem ujedinjavao povijest umjetnosti, likovnu kritiku i kulturnu politiku, bio je jedan od najvažnijih protagonisti kulturnoga života Monarhije, zaslužan za pozicioniranje



2. Glavno pročelje Divone nakon historicističkog zahvata s jasno razlučivim novim dijelovima (knjižnica ALU-a Zagreb, Album Josefa Wlhe, inv. br. 2067, skenirao M. Grbić)
The main façade of the Divona after the historicist intervention, with the new portions clearly discernable (Library of the Academy of Fine Arts, Zagreb, Josef Wlha's album, Inv. No. 2067, scanned by M. Grbić)

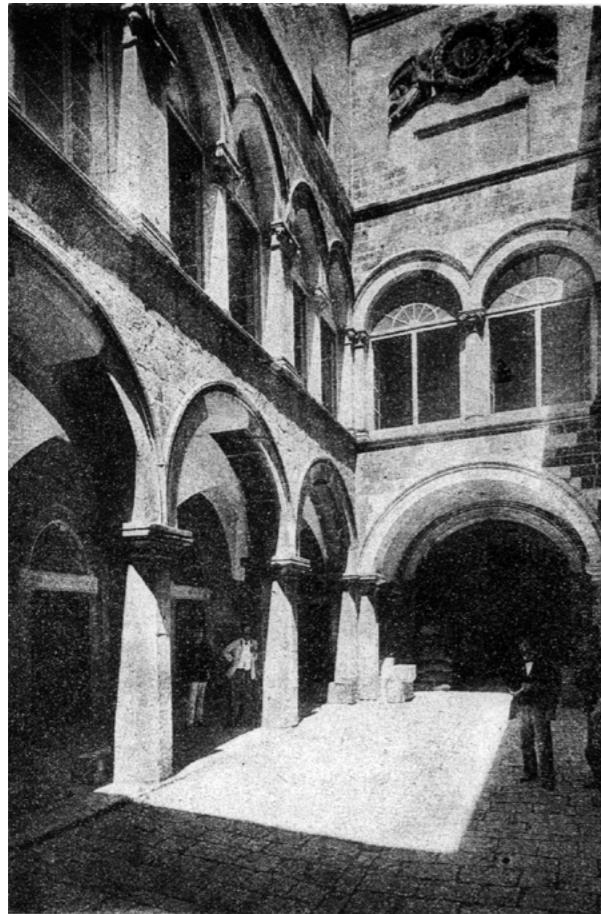
Beča kao važnog središta historicizma i za utemeljenje bečke škole povijesti umjetnosti. Utemeljivši Austrijski muzej za umjetnost i industriju i Školu za primijenjenu umjetnost uza nj, utjecao je i na razvoj umjetničkog obrta, a kao siva eminencija kulturnoga života Monarhije, djelovao je na širenju modela kulturnih ustanova u rubne dijelove Monarhije.

Eitelberger je od 1852. godine bio prvi profesor povijesti umjetnosti na bečkom Sveučilištu i siva eminencija djelovanja c. kr. Središnjeg povjerenstva do 1863. godine. Ugovoru na prvom zasjedanju Središnjega povjerenstva 1853. godine, koji je najvjerojatnije sastavio Eitelberger, prvi predsjednik Središnjeg povjerenstva Karl Czoernig von Czernhausen govorio je o narodima u Monarhiji koji su na različitim stupnjevima socijalnoga i umjetničkoga razvoja.¹² Ideju „kulturnih stupnjeva“ Eitelberger je iznio i u djelu o dalmatinskim srednjovjekovnim spomenicima, pišući upravo o dubrovačkoj arhitekturi:

„Tko uziđe Stradunom (...) stječe dojam da se radi o čisto talijanskom gradu i ne sluti da jezgra ove ljuštute pripada drugoj naciji. Tu se jasno pokazuje propagandistička snaga likovne umjetnosti te u kojoj mjeri narodi na nižem kulturnom stupnju, koji nemaju vlastiti umjetnički razvoj, mogu u svojim građevinama nakalemiti tipologiju jedne druge nacije.“¹³

Kriterij za vrednovanje kulturnog stupnja i umjetničkog stvaralaštva ponajprije je bila samosvojnost umjetničkog izraza. Prihvatanje stranih umjetničkih stilova, koji nisu poniknuli u lokalnoj sredini, tako je poprimilo negativne konotacije. Unatoč diskriminatorskim stajalištima, Eitelberger je prepoznao trogirsку romaniku 13. stoljeća te šibensku i dubrovačku renesansu 15. i 16. stoljeća kao razdoblja relevantna u europskom kontekstu.¹⁴

Habsburgovci su se smatrali nasljednicima rimske careva i kršćanskim vladarima. Kulturnopolitički su instrumentalizirali kulturu i umjetnost pa su bečki historicizam



3. Dvorište Divone sa staklenim zatvorima arkada prve kata i vidljivim novim klesancima*
The Divona courtyard with glass-covered arches of the first floor and visible new carved stone slabs

i stilsko restauriranje postali vizualnim poveznicama nekadašnje Monarhije.¹⁵ Konzervatorske i restauratorske radove na pojedinim kulturnim dobrima financirali su i iz privatnih sredstava. U našim su krajevima porečka i splitska katedrala izvrsni primjeri.¹⁶

Priestolonasljednik Franjo Ferdinand, počasni član Središnjega povjerenstva od 1906. i protektor od 1910. godine, namjeravao je reorganizirati Monarhiju prema etničkom ključu, ali i zadržati predvodničku ulogu njemačkoga jezika i kulture.¹⁷ U sklopu trijaličkog koncepta reorganizacije Monarhije, Hrvati su trebali igrati važnu ulogu, a strateški važna pokrajina za tu ideju i za namjeru širenja na jugoistok Europe bila je Dalmacija. Važan protagonist bečke škole povijesti umjetnosti Max Dvořák u funkciji glavnog konzervatora za nenjemačke pokrajinе, oslanjao se na utjecaj budućeg vladara i uz njegovu potporu proveo reorganizaciju i unaprijedio učinkovitost Središnjega povjerenstva. Svojim je djelovanjem u funkciji voditelja Instituta za povijest umjetnosti podupro priestolonasljednikovu usredotočenost na Dalmaciju te niz mladih povjesničara umjetnosti potaknuo na bavljenje velikim, neistraženim temama dalmatinske

umjetničke baštine koje je bio prepoznao još Eitelberger. Tako je Oswald Kutschera doktorirao s temom o trogirsкоj katedrali, Hans Folnesics s temom u sklopu koje se intenzivno bavio šibenskom katedralom, a Ljubo Karaman s temom o splitskoj romaničkoj drvenoj plastici, dok je i Dagobert Frey pisao o šibenskoj katedrali.¹⁸ Vrlo smjone teze o hrvatskoj predromaničkoj arhitekturi imao je Dvořák protivnik, voditelj drugoga Instituta za povijest umjetnosti - Josef Strzygowski.¹⁹

Dalmatinska umjetnička baština u ranoj fazi istraživanja svrstavala se rodonačelnicima stila ili u umjetničke škole čija su središta bila izvan Dalmacije. Nakon pada Monarhije, nova generacija povjesničara umjetnosti uhvatila se u koštar s mišljenjima i ocjenama pojedinih stranih stručnjaka i povjesne umjetničke fenomene pokušala spojiti s lokalnom sredinom i ljudima. Taj proces je kulminirao Karamanovim teorijskim djelom „O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva“ iz 1963. godine i definiranjem granične, provincijske i periferijske umjetnosti. Istaknuo je da je htio stvoriti okvir za bolje razumijevanje i objašnjavanje zanimljive baštine te da ne treba izbjegavati te tri kategorije jer one same po sebi nisu negativne pojave. Poslije je osobito važna postala treća kategorija periferijske umjetnosti jer su spomenici koji pripadaju njoj poslije visoko valorizirani kao spomenici nastali u slobodi stvaralaštva na periferiji.

Ljubo Karaman naveo je i da su strani autori isticali uvezene umjetnine, strane majstore koji su djelovali u našim krajevima, kao i strane utjecaje na razvoj naše umjetnosti, a da su arhivska istraživanja nove generacije domaćih istraživača pokazala stvaralačku snagu domaće sredine. Za razliku od Slovenije u kojoj se tek u posljednje vrijeme uglavnom mletačka baština u Primorju počinje smatrati vlastitom, u Hrvatskoj se taj proces „nacionaliziranja“ stare umjetničke baštine dogodio još neposredno nakon Drugog svjetskog rata. Između ostalog je i romantizirani ton pisanja o majstorima poniknulima u domaćoj sredini, koji su k tome nosili i slavenska imena, pridonio tom procesu. Tako je Cvito Fisković 1947. napisao:

„Dokazujući jedinstvenost Divone htio bih da istaknem vrijednost Paskoja Miličevića, kojega je talijanaš Gelcich proglašio Talijancem, a Nijemec Folnesics to bez ustručavanja prihvatio, iako je na kamenom natpisu na dominikanskoj sakristiji, gdje se hvali njegova sposobnost, tačno označeno da je Dubrovčanin.“²⁰

Godinu dana nakon toga Lukša Beritić, zaključujući tekst o liku i djelu Paskoja Miličevića, piše:

„Na temelju podataka koje sam ovdje iznio iz knjiga Arhiva Dubrovačke Republike napisao sam ovaj kratki prikaz života i djela ovog našeg vrsnog i mnogostrukog domaćeg graditelja, čovjeka koji je svoju darovitost i pedeset godina neumornog rada utrošio za dobro svoje domovine.“²¹

Nakon novoga prepoznavanja vrijednosti Divone kao reprezentativnog i kapitalnog objekta naše umjetničke



4. Danas vidljivi tragovi staklenih zatvora u jugozapadnom dijelu dvorišta (snimio F. Čorić)
The nowadays visible traces of glass covers in the south-western portion of the courtyard (photo by F. Čorić)

baštine, ubrzo je nakon Drugog svjetskog rata doživjela niz konzervatorsko-restauratorskih intervencija.²²

Protagonisti historicističkih intervencija i pokretanje intervencija

Prvo prepoznavanje dogodilo se potkraj 19. stoljeća. U Elaboratu dubrovačkog Zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode iz 1980-ih godina koji su potpisale Dubravka Stanić i Lucijana Peko, u analizi razvoja Divone o zahvatima potkraj 19. stoljeća, bez navođenja sudionika stoji kako se radove na obnovi pojedinih oštećenih dijelova Sponze može pratiti od kraja 19. stoljeća, kad su 1890. prema natpisu u trijemu provedeni zahvati na popravku i izmjeni pojedinih elemenata trijema: kapitela, arkada i stupova te prozorskih okvira, dijelova zida i vijenca (sl. 2).²³

Uvidom u arhivsku građu c. kr. Središnjega povjerenstva, bilo je moguće identificirati protagoniste historicističkih zahvata na Divoni. Bili su to dubrovački konzervatori Giuseppe Gelcich, namjesnički inžinir konzervator Richard Hänisch te okružni inžinir Leonardo Benvenuti.²⁴ Giuseppe Gelcich se još 1884. godine bio obratio Središnjem povjerenstvu jer je čuo za namjeru restauriranja Divone.²⁵ U svojem se dopisu založio da se pri tome restauriraju ruševni i oštećeni dijelovi te arhitektonska dekoracija. Obratio se finansijskom upravitelju koji je bilo smješten upravo u Divoni te Finansijskom ravnateljstvu u Zadru, kako bi se kod Središnjeg povjerenstva zauzeli za restauriranje. Napomenuo je da se radi o vrijednoj i zanimljivoj građevini podignutoj 1520. godine koja zaređuje punu brigu.

Stanje Divone prije zahvata u 19. stoljeću

Dalmatinsko namjesništvo je 1886. godine podnijelo izvješće o restauriranju dubrovačke palače Sponze.²⁶ Radove je bilo moguće podijeliti u radove koji se odnose na održavanje u unutrašnjosti građevine koji pridonose udobnosti i koji su u spomeničkom smislu sekundarni te na restauriranje i konzerviranje vanjskog dijela, važnog u pogledu arhitekture, arheologije i povijesti. Ravnatelj dalmatinskog Finansijskog ravnateljstva Richard Beden predložio je da se sastavi komisija u kojoj bi bili Richard Hänisch i, ako mu to dopusti zdravlje, splitski poduzetnik Andrija Perišić.

Dalmatinsko je namjesništvo 18. veljače 1887. godine Središnjem povjerenstvu proslijedilo mišljenje konzervatora Hänischa o mjerama za restauriranje palače Sponze, koje je ono prihvatilo s odobravanjem.²⁷ Namjesništvo je naime Okružnom poglavarnstvu u Dubrovniku naložilo izradu projekta popravka i restauratorskih radova na zidnim površinama uličnog i dvorišnog pročelja, kao i na trijemu palače, prema mišljenju i naputcima Richarda Hänischa.

Hänisch je u svojem mišljenju iznio niz podataka koji nam govore o stanju i korištenju palače Divone potkraj 19. stoljeća.²⁸ On je u drugoj polovici rujna 1886. s finansijskim upraviteljem A.(?) Malesovićem, konzervatorom Giuseppeom Gelcichem, okružnim inžiniriom Leonardom Benvenutijem i klesarom N. Pasinijem obišao građevinu.²⁹ Pozvao se na Eitelbergerov opis i prikaz građevine, kao i na Gelcichevu publikaciju *Dello sviluppo civile di Ragusa* iz 1884., istaknuvši da trijemu po svemu sudeći nije nastao



5. Ploča s natpisom o restauriranju 1890. ispod najzapadnije konzole trijema (snimila I. Popović)
Panel with an inscription about the 1890 restoration, underneath the westernmost console of the loggia (photo by I. Popović)

istovremeno s pročeljem. Prema toj publikaciji, prizemlje i prvi kat su ranijeg nastanka, a drugi kat i dekoracije nastali su poslije. Dok je prvi kat nekoć služio okupljanju plemstva u kulturne i znanstvene svrhe, na drugome je bila kovačnica novca, a u prizemlju skladišta carinarnice. Hänisch je u svoje vrijeme u prizemlju i na prvom katu zatekao finansijsku upravu i carinarnicu, gdje su se uglavnom skladištili sol, duhan i konac, dok su drugi kat i potkovlje bili u općinskom vlasništvu i u podnajmu poslovnim ljudima koji su ondje skladištili vunu, kožu, kukuruz i zob. Napomenuo je da se na opekom popločenom platou nad trijemom do prije koju godinu u vrijeme karnevala održavalo javno izvlačenje tombole pa je zbog te namjene bila podignuta teška željezna ograda s nosačima za navlačenje platna.

Sve glavne i pregradne zidove zatekao je u dobrom stanju, osim što su žbukani zidovi i svodovi u unutrašnjosti bili u zabrinjavajućem stanju. Zaključio je da su glavni uzročnici promjena na zidnim oblogama, vijencima i ornamentima - atmosferilje i potresi. Dvorišno pročelje nasuprot glavnому ulazu bilo je najoštećenije. Od sedam kamenih dijelova luka u prizemlju, samo je jedan bio neoštećen. Na zaglavnom je kamenu bio željezni svornjak s prstenom za vješanje vase, a oko njega tri pukotine, od kojih su se neke i račvale. Jedna je pokazivala pomak u stranu od jednog centimetra. Kamera ploča nad šiljatim lukovima prvog kata napuknula je po visini, a izbočenje

je iznosilo 2,5 centimetara. Na kamenoj oplati su se nalazile vertikalne pukotine, no ne do visine glavnog vijenca.

Na vanjskim pročeljima utvrđio je dotrajalost i pomaknutost kamenih komada iz njihovih izvornih ležišta. Loš materijal kao uzrok oštećenja je isključio, a glavni problem bio je u hrđi na željeznim trnovima i kopčama uz znatan utjecaj vlažnog zraka i morske soli. Kao krajnji primjer štetnog djelovanja hrđe naveo je i splitski zvonik. Smatrao je da treba nanovo izvesti oštećene dijelove vijenca podno prozora, triju stilskih stupića bočnih prozora, oštećenih šiljatih lukova i ornamentalnih dijelova prozora, ukrasnih zabata na glavnom vijencu te izradu novog luka preslice. Bilo je potrebno zamijeniti i oštećene doprozornike.

Trijem je smatrao konstruktivno i arhitektonski zasebnim objektom koji se samo na nužnim mjestima veže na pročelje. Na njemu je konstatirao popuštanje spojeva zidova i kamenog sklopa oplate na lukovima, vijencima i svodovima. Nad kapitelima je uočio puknuća i mrvljjenje zidnih površina i ukrašenih lukova. Uzrok je bio u željeznim kopčama i visokim temperaturama. Napomenuo je kako su „samo dva kapitela izvorna te da su ostala tri neuspjeli radovi kasnijeg vremena“.³⁰ Smatrao je da je neizbjježno demontiranje trijema uz upotrebu klesanaca i cigle umjesto sedre.

Ustanovio je da česti potresi nisu nanijeli veća oštećenja građevini. Radove je podijelio u četiri etape. U prvoj etapi trebalo je razmontirati trijem i sve upotrebljive



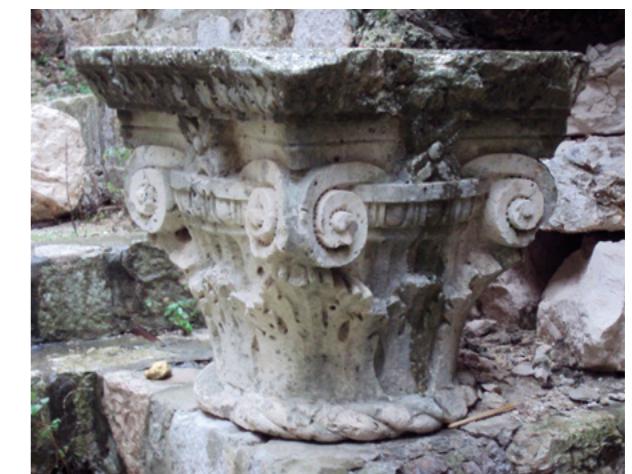
6. Kapitel all' antica u tvrđavi Bokar uklonjen s Divone u historicističkoj intervenciji, Arheološki muzej Dubrovnik, inv. ozn. 1976 (snimio F. Čorić)
An all'antica capital in the Bokar Fortress, removed from the Divona in the historicist intervention, Dubrovnik Museums – Archaeological Museum, Inv. No. 1976 (photo by F. Čorić)



7. Kapitel all' antica u tvrđavi Bokar uklonjen s Divone u historicističkoj intervenciji, Arheološki muzej Dubrovnik (snimio F. Čorić)
An all'antica capital in the Bokar Fortress, removed from the Divona in the historicist intervention, Dubrovnik Museums – Archaeological Museum (photo by F. Čorić)



8. Kapitel all' antica u tvrđavi Bokar uklonjen s Divone u historicističkoj intervenciji, Arheološki muzej Dubrovnik (snimio F. Čorić)
An all'antica capital in the Bokar Fortress, removed from the Divona in the historicist intervention, Dubrovnik Museums – Archaeological Museum (photo by F. Čorić)



9. Četvrti kapitel s Divone u tvrđavi Bokar (?), Arheološki muzej Dubrovnik (snimio F. Čorić)
The fourth capital from the Divona in the Bokar Fortress (?), Dubrovnik Museums – Archaeological Museum (photo by F. Čorić)

dijelove pohraniti na sigurno mjesto. U drugoj etapi ih je trebalo ponovno sastaviti uz korištenje starog materijala i nadomještanje neupotrebljivih dijelova precizno i „stilu primjereno izvedenim“ novim dijelovima. Treća etapa bila je restauriranje pročelja, a četvrta restauriranje dvorišne arkade i oplate zidova s vijencima. Završno je naveo da su potrebni manji popravci i adaptacije u prostorijama kojima se koristi finansijska uprava te da su u tijeku pregovori s općinom o vlasništvu nad objektom, budući da je jedan dio zgrade bio u općinskom vlasništvu.

Dubrovački okružni inžinir Leonardo Benvenuti od polovice siječnja do kraja veljače 1888. godine zbog hitno potrebne izrade projekta jedne župne kuće privremeno je bio prekinuo izradu detaljnog projekta restauratorskih

radova na Sponzi.³¹ Do tada je izradio elaborat rušenja i ponovnog sastavljanja trijema. Okružno poglavarsvstvo mu je naložilo da nakon navedenoga roka izradi tehnički elaborat rekonstrukcije (*Wiederherstellung*) vanjskih i unutarnjih pročelja palače. Troškovi restauriranja Sponze trebali su iznositi 6602 forinte i 2 helera.³²

Dvojbe o pojedinostima glavnoga pročelja

Član Središnjega povjerenstva Alois Hauser u rujnu 1888. godine Središnje povjerenstvo izvijestio je o restauriranju Divone, a ono se suglasilo s projektom, uz uključivanje Hauserovih i Schmidtovih prijedloga.³³ Oni su predlagali izvedbu balustrade na terasi trijema, a rekonstruirati ju je trebalo prema analogijama.³⁴ Također je opečno po-

pločenje terase valjalo zamijeniti kamenim. Hauser je umjesto hidrauličnog cementa preporučio dobar bijeli vapneni mort, kao i upotrebu olova za zapunjavanje rupa usadnica, budući da cement i sumpor dugoročno uzrokuju propadanje. Konzervator Gelsich je za vrijeme izvođenja radova 1890. izvjestio o restauriranju trijema i zatražio da se odustane od ideje balustrade na trijemu jer su se sama građevina i pismena predaja tome protivile.³⁵

Prilikom radova na pročelju pojavio se problem hoće li se bočne monofore glavnoga pročelja odijeliti stupićima i time načiniti trifore ili će se u produžetku mrežišta izvesti češeri. Gelsich se zauzeo za prvo, no zbog važnosti objekta molio je da odluku donese Središnje povjerenstvo. Hauser je zatražio da dubrovačko okružno poglavarstvo telegrafske poslijedi projekt kako bi mogao donijeti sud.³⁶ Gelsich je u odgovoru ukazao na već postojeće Eitelbergerove crteže, budući da bi slanje projekta u Beč prekinulo radove. Hauser je smatrao, koliko je to bilo moguće bez provjere na licu mjesta, da je središnji prozor bio podijeljen stupićima a da je mrežište bočnih prozora završavalo u češerima, tj. da nisu bili podijeljeni stupićima.³⁷ Projekt je poslije bio poslijeden, no to nije izmijenilo odluku.³⁸

Zaključujući svoj tekst o Divoni, Ljubo Karaman je istaknuo da je pri interpretiranju važno i historijske i stilске momente interpretirati u sklopu svih podataka kojima se raspolaze.³⁹ Argument za dataciju glavnog pročelja u sredinu 15. stoljeća bile su i piniye na monoforama „jer ih ni u dubrovačkom graditeljstvu u 16. stoljeću više nema“.⁴⁰ Karaman čini se nije raspolažao podatkom da su češeri/piniye na monoforama djelo historicističke intervencije s kraja 19. stoljeća ili taj podatak u stilskom pogledu nije smatrao relevantnim.

Interpretacija i otvorena pitanja

Dubrovačka palača Divona u 19. je stoljeću bila javna građevina u kojoj su između ostaloga bile smještene institucije vlasti: carinarnica i finansijska uprava. Zahvaljujući toj činjenici, intervencije na njezinoj arhitekturi potpale su pod ovlast bečkog c. kr. Središnjega povjerenstva za proučavanje i održavanje umjetničkih i povijesnih spomenika. Indikativno je da u arhivu Središnjega povjerenstva nisu sačuvani dokumenti o adaptaciji unutrašnjosti Divone. Dalmatinsko namjesništvo je u dopisu Središnjem povjerenstvu od 14. travnja 1886. izrijekom navelo da radove na Divoni treba podijeliti na one koji se odnose na održavanje i pridonose udobnosti u unutrašnjosti građevine, a koji su u spomeničkom smislu sekundarni, te na restauriranje i konzerviranje vanjskog dijela, važnog u pogledu arhitekture, arheologije i povijesti. Time je vanjština bila u ovlasti Središnjega povjerenstva, a unutrašnjost u ovlasti Finansijskoga ravnateljstva.

Stanić i Peko u već spomenutom elaboratu dubrovačkoga Zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode navode da iz historicističkih intervencija potječu i znatna oštećenja

kutnih kasnogotičkih konzola na vratima kata, dijelom i prizemlja te da je u to vrijeme galerija prvoga kata bila potpuno zatvorena staklenim okvirima.⁴¹ Zatvoru prvoga kata vidljivi su i na fotografijama dvorišnoga pročelja. I danas su vidljivi kasniji popravci na mjestima oštećenja stupova, poglavito njihovih kapitelnih zona (sl. 4). Vidljiva je i razlika u površini kamenja koje je bilo izloženo atmosferiljama i onog koje je bilo dio interijera i time zaštićeno od propadanja.

Na prvom je katu u historicističkom zahvatu u prostoriji koja je na nadvratniku nosila ime sv. Šimuna ugrađen toalet.⁴² Može se prepostaviti da je to bio razlog premještanja nadvratnika na zapadni ulični ulaz. Detalji historicističke adaptacije unutrašnjosti palače Divone do daljnjeće ostati na iščitavanju tragova i na pretpostavkama. U spisima Središnjega povjerenstva nema dokumenata koji svjedoče o adaptaciji unutrašnjosti Divone, pa podatke o odgovornosti za takav zahvat, ako su sačuvani, valja potražiti u arhivu Građevnog odjela Dalmatinskoga namjesništva ili Finansijskog ravnateljstva u Zadru, odnosno u arhivu dubrovačkoga Okružnoga poglavarstva.

Zbog savjetodavne uloge Središnjega povjerenstva te prirode njegovih administrativnih spisa u arhivskoj građi, u pravilu nisu sačuvani nacrti i slikovni materijal, jer su se iz pragmatičnog razloga važnosti za izvedbu vraćali u lokalnu sredinu. Iz arhivskih izvora zaključujemo da je okružni inženir Leonardo Benvenuti prema mišljenju Hänischu i Hauseru uz posredovanje i nadzor konzervatora Gelsicha 1888. godine izradio, a zatim od 1890. do 1892. godine i izveo projekt restauriranja trijema, glavnog i dvorišnog pročelja palače Divone. Pretpostavlja se da je klesarske radove izveo klesar N. Pasini koji je, među ostalima, s Richardom Hänischem u drugoj polovici rujna 1886. godine obišao Divonu prije sastavljanja projekta. Vrlo vrijedan detalj historicističkog zahvata je ploča s natpisom RESTAVRATVM / A · D · MDCCCLXXX (sl. 5) koja svjedoči o utjecaju ideja Camilla Boita.⁴³

Historicistički zahvat je osim trijema i glavnog pročelja obuhvatio i dvorišno pročelje na dijelovima koje je Hänisch naveo u svojem mišljenju iz 1887. godine. Razlika u bjelini kamena starih i novih klesanaca vidljiva je i na starim fotografijama dvorišta (sl. 3). Intervencije na pročeljima uglavnom su značile tašeliranje izvornih kamenih elemenata, repliciranje arhitektonске dekoracije prema analogiji na elemente na samoj građevini i/ili zamjenu novima. Hänisch je naveo da su tri kapitela trijema *neuspjeli radovi kasnijeg vremena*. Ta bi se sintagma mogla interpretirati tako da se radi o baroknim kapitelima pa se otvaraju dva tumačenja: riječ je o Hänischovoj lošoj stilskoj procjeni ili mogućnosti da su izvorni kapiteli nakon velikoga potresa 1667. godine bili zamijenjeni. Valjalo bi istražiti postoje li arhivski tragovi radova na trijemu Divone u baroknom vremenu. Tri kapitela s trijema Divone u Bokaru (sl. 6 - 8) imaju niz manjih oštećenja, pa njihovo uklanjanje valja

objasniti historicističkom težnjom prema cjelovitosti i autentičnosti izvorne arhitektonske ideje na štetu izvornog materijala i težnjom prema uklanjanju tragova propadanja.⁴⁴ U Bokaru se nalazi i četvrti, mnogo grublje obrađen kapitel izveden i tehnikom bušenja (sl. 9).⁴⁵

Na starim fotografijama Divone nakon historicističkog zahvata vidljivo je i da je mrežište prozora na istočnoj strani terase trijema potpuno nanovo isklesano. Posve novi elementi na glavnom pročelju bili su i češeri mrežišta monofora, koji su Ljubi Karamanu bili jedno od polazišta za datiranje prvoga kata u sredinu 15. stoljeća, izvedeni prema procjeni Aloisa Hausera od 6. rujna 1891. godine.

Taj detalj dubrovačke Divone ukazuje na važnost poznavanja i povijesti konzerviranja i restauriranja prilikom stilskog interpretiranja objekta. ■

*Napomena: ilustracije 1 i 3 preuzete su iz slijedećih publikacija: RUDOLPH EITELBERGER Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa, u: *Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, V (1861.), Beč, 270; LUKŠA BERITIĆ, Dubrovački graditelj Paskoje Miličević, Split, 1948., fot. 6.

Bilješke

1 ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Dubrovnik, u: EHU 1 (ur. Žarko Domljan), Zagreb, 1995., 215; NADA GRUJIĆ, Divona (Sponza), Dubrovnik (1516-1522), u: *Hrvatska renesansa, katalog izložbe* (pripr. Miljenko Jurković i Alain Erlande-Brandenburg), Zagreb, 2004., 231-232; MILAN PELC, Knežev dvor i palača Divona u Dubrovniku, u: *Renesansa*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2007., 105-107.; MILAN PELC, Palača Divona (Sponza) u Dubrovniku, u: *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Institut za povijest umjetnosti i Školska knjiga, Zagreb, 2010., 204.

2 Usp. NADA GRUJIĆ 2004. (bilj. 1), 231-232, MILAN PELC 2007. (bilj. 1), 105-107.

3 RUDOLPH EITELBERGER, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Traù, Spalato und Ragusa, u: *Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, V (1861.), Beč, 271-273, drugo, dopunjeno izdanje iz 1884. godine prevedeno je na hrvatski jezik i objavljeno pod naslovom: *Srednjovjekovni umjetnički spomenici Dalmacije*: u Rabu, Zadru, Ninu, Šibeniku, Trogiru, Splitu i Dubrovniku, Leykam International, Zagreb, 2009.; GIUSEPPE GELCICH, Dello svilupo civile di Ragusa, Dubrovnik, 1884.; isti, Die Erzgießer der Republik Ragusa, u: *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale* (dalje: MCC), Beč, XVI (1890.), 103-106, 191-193 te XVII (1891.) 18-21, 85-89, 155-163; THOMAS GRAHAM JACKSON, Dalmatia, the Quarnero and Istria: with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado, Oxford, 1887., 357-363; ALOIS HAUSER, Architektur, Plastik und Malerei, u: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Beč, 1892., 180, HANS FOLNESICS, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jhs. in Dalmatien, u: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*, Beč, 1914., 122.

4 CVITO FISKOVIC 1947. (bilj. 4), 140; MARIJA PLANIĆ-LONČARIĆ, Organizacija prostora. Urbanizam, u: *Katalog izložbe Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće*, Zagreb-Dubrovnik, 1987., 35-37; NADA GRUJIĆ, Antikizirajući kapiteli oko 1520. godine u Dubrovniku, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 21 (1997.), Zagreb, 12-17.

5 CVITO FISKOVIC 1959. (bilj. 4).

6 LJUBO KARAMAN, CVITO FISKOVIC 1960. (bilj. 4), 185-186.

7 LJUBO KARAMAN, CVITO FISKOVIC 1960. (bilj. 4), 192.

8 Usp. NADA GRUJIĆ 2004. (bilj. 1), 231-232, MILAN PELC 2007. (bilj. 1), 105-107.

9 MILAN PELC 2007. (bilj. 1), 105-107.

10 LJUBO KARAMAN, CVITO FISKOVIC 1960. (bilj. 4), 195.

11 CVITO FISKOVIC 1947. (bilj. 4), 140; MARIJA PLANIĆ-LONČARIĆ, Organizacija prostora. Urbanizam, u: *Katalog izložbe Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće*, Zagreb-Dubrovnik, 1987., 35-37; NADA GRUJIĆ, Antikizirajući kapiteli oko 1520. godine u Dubrovniku, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 21 (1997.), Zagreb, 12-17.

12 Karl CZOERNIG von CZERNHAUSEN, Vortrag gehalten am 10. Jänner 1853 bei der Eröffnung der Sitzungen der kaiserlichen königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, u: *Jahrbuch der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, I/1856, 46.

13 RUDOLPH EITELBERGER 1861. (bilj. 3), 264.

14 RUDOLPH EITELBERGER 1861. (bilj. 3), 217.

15 Usp. ELISABETH SPRINGER, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße, Steiner, Wiesbaden, 1979..

368-371. O kulturnopolitičkom instrumentaliziranju restauratorskih radova na zvoniku splitske katedrale koja je bila i mauzolej jednog rimskog cara i crkva, usporedi: N. N. 1898., 134., u: MCC, Beč, XXIV (1898.), 243-244. O mecenatu Franje Ferdinanda u zaštiti kulturne baštine u Austrijskom primorju: BRIGITTE MADER, *Sfinga z Belvedera, Nadvojvoda Franc Ferdinand in spomeniško varstvo v Istri*, Koper, 2000., 1-133.

16 Usp. Carevo odobrenje 20.000 forinti u četiri godišnje rate za restauriranje mozaika u porečkoj katedrali, u: N.N. 1890., Bericht der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale (dalje: BCC) über ihre Thätigkeit im Jahre 1889., Beč, 99.

17 MAX DVORÁK, Erzherzog Franz Ferdinand, u: *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege* (dalje: MZK), XIII (1914.), Beč, 157-159. (nekrolog)

18 Svi su studirali povijest umjetnosti u Beču i kontaktirali s Maxom Dvořákem kao mentorom ili članom povjerenstva za obranu doktorata. Mlade snage Dvořák je zapošljavao da bi ojačao reorganizirano Središnje povjerenstvo. Tako je Hans Folnesics 1912. godine bio vježbenik u povjesno-umjetničko-tehničkom odjelu Središnjeg povjerenstva, a Dagobert Frey 1914. asistent u Državnom zavodu za spomenike. Usp.: N. N., Personalstand, u: MZK, XI (1912.), Beč, IX-X. i N. N., Personalstand vom 30. November 1914., u: MZK, XIII (1914.), Beč, 2-3.

19 JOSEF STZYGOWSKI, Forschungen zur Entwicklung der Altkroatischen Kunst, Beč, 1926; u hrvatskom prijevodu: isti, Starohrvatska umjetnost, Zagreb, 1927.

20 CVITO FISKOVIC 1947. (bilj. 4), 140.

21 LUKŠA BERITIĆ 1948. (bilj. 4), 11.

22 DUBRAVKA STANIĆ, LUCIJANA PEKO, MILJENKO MOJAŠ, Sponza II. Analiza razvoja i stanja, Zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, Dubrovnik, bez datacije (1980-ih?), 22-26; DUBRAVKA BAKOVIĆ KRŽIĆ, VLADAN KOVAČEVIĆ, Sponza. Prijedlog rješenja rekonstrukcije i statičke sanacije palače Sponza, bez datacije (1989./90.?). Za uvid u dokumentaciju zahvaljujem ravnatelju Državnog arhiva u Dubrovniku, Ivanu Venieru, a na posredovanju kolegi Ivanu Viđenu.

23 DUBRAVKA STANIĆ, LUCIJANA PEKO, MILJENKO MOJAŠ (bilj. 22), 24.

24 Gclich, Giuseppe (Gelčić, Josip) (Kotor, 26. 11. 1849. - Gorica, 4. 2. 1925.) bio je pomorski stručnjak koji se školovao na Sveučilištu u Grazu. Od 1876. do 1903. profesor je na Pomorskoj školi u Dubrovniku. Bio je i ravnatelj Dubrovačkog arhiva. Od 1877. godine zadužen je za arhivistička pitanja i pitanja restauriranja kotorske katedrale. Od 1882. do 1890. izdavao je publikacije o prošlosti Dalmacije, a od 1904. do 1909. bio je ravnatelj Akademije za trgovinu i pomorstvo u Trstu. Najprije je bio konzervator za II. odjeljenje Središnjega povjerenstva (dalje: SP), zatim mu se ovlast 1881. proširila i na I. i III. odjeljenje za Dubrovnik i Kotor. THEODOR BRÜCKLER, ULRIKE NIMETH, Perso-

nenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege 1850-1990, Bundesdenkmalamt, Beč, 2001., 80.
Hänisch, Richard, viši građevni savjetnik u Zadru, 1886.-1892. konzervator II. odjeljenja SP-a za okrige Zadar, Šibenik, Benkovac i Knin. Usp. THEODOR BRÜCKLER, ULRIKE NIMETH 2001., 95 i N. N., BCC über ihre Thätigkeit im Jahre 1892., Beč, 12.

25 Hrvatski državni arhiv Zagreb (dalje: HR-HDA), Savremeni ured za zaštitu spomenika kulture f958, kutija 13, Dalmatien, Ragusa I (Dubrovnik), Palazzo Fontigo (La Sponza) (dalje: f958, kt. 13, Palazzo Fontigo), 503/1884, Alois Hauser, 24. lipnja 1884.

26 Usp.: HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 355/1886, dopis br. 4451/I Dalmatinskog namjesništva SP-u od 14. 4. 1886. i N. N. 1887., BCC über ihre Thätigkeit im Jahre 1886., Beč, 68.

27 Usp.: HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 205/1887: nota dalmatinskog namjesnika Blažekovića br. 26026/II primljena 24. siječnja 1887., 1-2; prijepis mišljenja R. Hänische od 29. prosinca 1886., o kojemu se A. Hauser očitovao 11. ožujka 1887. te N. N. 1888., BCC über ihre Thätigkeit im Jahre 1887., Beč, 66.

28 Podaci u sljedećim odlomcima potječu iz Hänischeva mišljenja u: HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 205/1887, Hänisch, 1-16.

29 Prema Amtskalender za 1886. godinu, Beč, str. 149, okružni finansijski upravitelj u Dubrovniku bio je Nicolaus (Nikola) Malessević (Malešević), dok u Hänischevu izvješću stoji inicial A i prezime Malesović.

30 HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 205/1887, Hänisch, 11.

31 HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 163/1888, nota Dalmatinskog namjesništva SP-u br. 1954/II od 3. veljače 1888.; ime okružnog inžinira u: HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 130/1890, A. Hauser, 26. 2. 1890.

32 HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 776/1888, R. Hänisch SP-u 26. srpnja 1888., br. 13256/II. Troškovi restauriranja vanjskih pročelja iznosili su 1051 forintu 10 helera, dvorišnog pročelja 2256 forinti 90 helera, demontiranje trijema 302 forinte 30 helera, a ponovno podizanje 2991 forintu 72 helera. Taj elaborat je Benvenuti zasigurno i izradio jer su restauratorski radovi i izvedeni, no za sada nije poznato je li i gdje sačuvan.

33 N. N., 1889., BCC über ihre Thätigkeit im Jahre 1888., Beč, 92.

34 HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 776/1888, rukopisno mišljenje A. Hauser, 20. kolovoza 1888.

35 Usp.: HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 130/1890, G. Gclich SP-u, 29. siječnja 1890. br. 2 i N. N. 1891., BCC über ihre Thätigkeit im Jahre 1890., Beč, 84.

36 HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 928/1891, A. Hauser, 17. kolovoza 1891.

37 HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 1079/1891, A. Hauser, 6. rujna 1891.

38 HR-HDA, f958, kt. 13, Palazzo Fontigo, 1128/1891, 1128/1891., općinski poglavar Zamanja? SP-u 3. rujna 1891., br. 11831.; A. Hauser, 13. rujna 1891.

39 LJUBO KARAMAN - CVITO FISKOVIC 1960. (bilj. 4), 191.

40 LJUBO KARAMAN - CVITO FISKOVIC 1960. (bilj. 4), 185-186.

41 DUBRAVKA STANIĆ, LUCIJANA PEKO, MILJENKO MOJAŠ (bilj. 22), 19.

42 DUBRAVKA STANIĆ, LUCIJANA PEKO, MILJENKO MOJAŠ (bilj. 22), 19 i 69.

43 Usp. CAMILO BOITO, Načela restauriranja u sedam točaka, Treći kongres talijanskih inženjera i arhitekata, Rim, 1883., u: Camillo Boito, Spomenik kao knjiga. Spisi o arhitekturi, kulturi i restauriranju 1861.-1886., (ur. Marko Špikić), Zagreb, 2013., 143, 7: Ploča postavljena na spomenik podsjećat će na datum restauriranja i glavne restauratorske zahvate.

44 Usp. NADA GRUJIĆ 1997. (bilj. 11), 15.

45 Na susretljivosti zahvaljujem djelatnicima Arheološkoga muzeja u Dubrovniku: Ljiljani Kovačić i Darku Miloševiću.

Summary

Franko Čorić

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF HISTORICIST INTERVENTIONS ON THE DIVONA PALACE IN DUBROVNIK 1888 - 1892

The Dubrovnik Palace of Divona (Sponza) was erected between 1516 and 1522, based on the model by Paskoje Miličević. Nikola and Josip Andrijić also took part in the construction. It is the foremost example of the mixed Gothic-Renaissance style, but also a significant cultural good, whose interpretation has epitomized the process of the postcolonial nationalizing of artistic heritage. The paper brings out archival records regarding the interventions on the Divona between 1888 and 1892, whose protagonists were a local deputy *inžinir* (constructor) Richard Hänisch, a county *inžinir* Leonardo Benvenuti, a conservator of the Central Commission Giuseppe Gclich and a member of the Central Commission Alois Hauser.

The Divona Palace was in the 19th century a public building, housing among other offices, the government, customs and financial authorities. Owing to this fact, interventions on its architecture were under the authority of the Viennese Imperial Royal Central Commission, while the interior was under the Financial Directorate.

The county *inžinir* Leonardo Benvenuti drew up in 1888 and executed from 1890 to 1892 -according to the appraisal of deputy *inžinir* Richard Hänisch and the member of the Central Commission Alois Hauser, and mediated and monitored by the conservator Giuseppe Gclich - a restoration project for the loggia, the main and the courtyard façade of the Divona Palace. It is presumed that the stone carving was done by stone carver N. Pasini, as he was among those who had taken a tour of the Divona with R. Hänisch in late September 1886, prior to putting the project together. A valuable record of the historicist intervention is the panel with the inscription

"RESTAVRATVM / A · D · MDCCCLXXX" which testifies to the influence of Camillo Boito's ideas.

The historicist interventions on the façades mostly entailed the use of stone fillers to replace or fill in the original stone elements, the replication of architectural decoration after an analogy to the elements of the building itself and/or a replacement with new ones. However, the photographs of the Divona following the historicist intervention reveal that the window tracery on the eastern side of the loggia terrace has been carved completely anew. The brand new elements on the main façade were the pine cones of the single-arch windows tracery, executed after Alois Hauser's appraisal from 6th September 1891. Ljubo Karaman later used these as a starting point for dating the first floor to the middle of the 15th century. This detail about the Dubrovnik Divona points out the importance of appreciating the history of conservation, when engaging in a stylistic interpretation of a building.

It is indicative that no records of the adaptation of the Divona interior have been preserved in the Central Commission's archives. The records regarding the responsibility for such an intervention should therefore, in case they are preserved, be traced down to the District Office's archives, the Construction Department of the Dalmatian Commission or the Financial Directorate in Zadar, under whose administration was the Dubrovnik financial authority.

KEYWORDS: Divona Palace, Central Commission, stylistic restoration, Richard Hänisch, Leonardo Benvenuti, Giuseppe Gclich, Alois Hauser

Kritička recepcija regulatorne osnove zagrebačkog Kaptola Viktora Kovačića od 1908. do 1945. godine

Zlatko Juric

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti
Zagreb, I. Lučića 3
zljuric@ffzg.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 2. 12. 2013.
UDK 711.4(497.5 Zagreb)"1908/1945"

SAŽETAK: Od 1900. do 1945. napisani su brojni kritički tekstovi o regulatornom i arhitektonskom djelu Viktora Kovačića. Pridonijeli su profiliranju preciznijeg i drugačijeg razmišljanja o arhitekturi, koja je postala primarno umjetničko djelovanje. Kritički tekstovi postali su nezaobilazni dio definiranja kritičke misli u povijesti arhitekture u Hrvatskoj. S vremenom su izgubili karakter suvremene kritike, jer su postali integralni dio Kovačićeva arhitektonskog opusa. Za potpuno razumijevanje Kovačićeva djela i njegova vremena nužno je istovremeno proučavati arhitektonsko djelo i kritičke tekstove.

KLJUČNE RIJEČI: Viktor Kovačić, regulatorna osnova Kaptola, arhitektonska kritika, prva polovica 20. stoljeća, Antun Gustav Matoš, Duro Szabo, Vladimir Lunaček, Kosta Strajnić, Miroslav Krleža, Edo Schön, Ljubo Babić

Arhitektu Viktoru Kovačiću (r. 1874.) bilo je dvadeset pet godina kad je 1899. godine diplomirao u klasi profesora arhitekta Otto Wagnera na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču. Nakon povratka u Zagreb 1900. godine, dočekao ga je administrativni problem jer se prema tadašnjim zakonskim odredbama, arhitektima koji su završili Akademiju likovnih umjetnosti diploma priznavala isključivo kao položeni prvi državni ispit. Za početak i osnivanje profesionalne prakse osnovni uvjet bio je polaganje drugog državnog ispita pri Gradevnom odsjeku Unutarnjeg odjela Kraljevske zemaljske vlade. Zbog kompleksnih razloga Kovačić nije želio polagati drugi državni ispit i zato nije imao pravo samostalnog potpisivanja arhitektonskih projekata.¹

Od 1902. do 1904. godine Kovačić se udružio s arhitektom Josipom Markovićem, a arhitektonске projekte za ishođenje građevinske dozvole potpisima su pokrivali građevni poduzetnici koji su preuzimali gradnju zgrada.² Nakon Markovićeva odlaska, Kovačić je nastavio samostalno djelovati, a projekte su ponovo potpisivali ili

arhitektonsko-građevinska poduzeća poput Pilar & Mally & Bauda ili drugi arhitektonski ateljei. Zato je imao vrlo malo narudžbi i projektirao je uglavnom vrlo skromne obiteljske kuće za nujuži krug prijatelja. Od objavlјivanja programatskog teksta „Moderna arhitektura“ do osvajanja prve nagrade na natječaju za regulaciju Kaptola i okolice 1908. godine, Kovačić je bio u paradoksalnom položaju, jer je imao vrhunsku europsku arhitektonsku naobrazbu i istovremeno je bio potpuni marginalac u izrazito kompetitivnom poslovnom okruženju zagrebačke arhitekture.

U nekoliko navrata javljaо se sažetim tekstovima u dnevnim novinama, kojima se uključio u suvremene rasprave o problemima gradogradnje i arhitekture u Zagrebu. U kratkom tekstu prosvjedovao je protiv rušenja i predlagao popravak i očuvanje Bakačeve kule te zapadnog utvrđnog zida u nadbiskupskom dvoru na Kaptolu.³ U raspravi o crkvi Sv. Blaža zahtijevao je raspisivanje javnog arhitektonskog natječaja isključivo za domaće arhitekte, samo javno formulirajući ono o čemu se već dugo raspravljalo na sjednicama Odbora za izgradnju.⁴



1. Nepoznati fotograf, Viktor Kovačić sa šeširom, oko 1908.*
Unknown photographer, Viktor Kovačić with a hat, around 1908

Najvažnije djelo je svakako sažeti teorijski tekst „Moderna arhitektura“ koji je objavio 1900. godine u časopisu „Život“, posvećenom književnosti i likovnoj umjetnosti.⁵ Radi se o prvom i jedinom programatskom tekstu do tada u hrvatskoj arhitekturi. Kovačićeva razmišljanja bila su pod utjecajem inauguralnog govora i knjige „Moderna arhitektura“ njegova bečkog profesora Wagnera. U tekstu je izražena umjerena kritika historicističke gradogradnje i arhitekture. U razmišljanjima o suvremenoj arhitekturi glavna ideja je bila da se u arhitektonskoj kompoziciji kreativno povežu potrebe suvremenog društva i evolutivnog shvaćanja povijesti arhitekture.

Velika prekretnica u profesionalnom radu bila je osvajanje dviju prvi nagrada na javnim natječajima za regulatornu osnovu Kaptola i okolice 1908. godine i župnu crkvu Sv. Blaža 1908./09. godine u Zagrebu. U obje ocjenivačke porote predsjedao je arhitekt Cornelius Gurlitt, profesor na Visokoj tehničkoj školi u Dresdenu, koji je bio europski autoritet na području teorije gradogradnje. Organizacija natječaja za regulatornu osnovu Kaptola bila je veliki presedan jer su dotada inžiniri Gradskog poglavarstva i Kraljevske zemaljske vlade imali neupitni monopol nad regulacijom gradova. Za tadašnju kulturnu elitu Kovačić je bio potpuno neočekivani pobjednik natječaja. Nakon natječaja, izradio je još nekoliko varijanti, ali regulatorna osnova Kaptola nije izvedena ni u cijelosti ni parcijalno.⁶

O Kovačićevu životu i djelu iznimno se mnogo pisalo u cijelom dvadesetom stoljeću. Od 1900. do 1945. godine često su pisali suvremenici koji su ga osobno poznavali. Istovremeno se velika pozornost posvećivala arhitektonskom djelu, ali i psihološkom portretiranju osobe. Poslije 1945. godine uglavnom se pisalo o djelu, a znatno manje o osobi.⁷ U ovom radu posebno je istraženo kako su Kovačićevi suvremenici pisali o regulatornoj osnovi Kaptola i okolice od 1908. do 1934. godine.

Matoš, Jiroušek i Szabo o izložbi natječajnih regulatornih osnova Kaptola i okolice: "kod Kovačića rješenje proizlazi gotovo samo po sebi razumljivo"

Antun Gustav Matoš, Antun Jiroušek i Gjuro Szabo bili su oduševljeni Kovačićevom natječajnom regulatornom osnovom, ali su o njoj pisali na različite načine. Povezuje ih što su odmah prepoznali njegov talent i vrijednost regulatorne osnove.

ANTUN GUSTAV MATOŠ

Antun Gustav Matoš napisao je posve subjektivan i vrlo selektivan prikaz natječaja za regulatornu osnovu Kaptola i okolice.⁸ Bavio se isključivo Kovačićevim prvonagrađenim radom, a uopće nije spominjao Stjepana Podhorskog koji je s Kovačićem podijelio prvu nagradu, kao ni dobitnike druge i treće nagrade ili ostale sudionike natječaja. Interpretacija je bila potpuno u službi veličanja Kovačićeva talenta i njegova značenja za hrvatsku kulturu. Glavna metoda prikaza bilo je radikalno pretjerivanje, koje je na trenutke balansiralo na rubu vjerodostojnosti. Matoševa zadivljenost Kovačićevom osobom i natječajnom regulatornom osnovom posebno je došla do izražaja u izjavi da je prateći tekst s fotografijama jasan i diletantima poput njega. Prema Matoševu mišljenju, natječajne radove ocjenjivala je ocjenivačka porota sastavljena od europskih stručnjaka, što nije bilo točno. U poroti su sudjelovali domaći stručnjaci i samo jedan europski stručnjak - prof. arh. Cornelius Gurlitt. Od domaćih stručnjaka, Matoš je jedino spomenuo Izidora Kršnjavija, kojega je poslije povalio zbog stručnosti.

Posebno se očituje novost u sadržaju natječajnog rada koji se sastojao od standardnih arhitektonskih crteža i prvi put dvojezičnog (hrvatsko-njemačkog) teksta obrazloženja s fotografijama.⁹ Kvaliteta regulatornih crteža opisana je u superlativima: *virtuzno nacrtane osnove, sjajne osnove, krasni projekti*. U prikazu regulatornih osnova Matoš se obilno koristio pratećim teorijskim obrazloženjem. Bez obzira na svoj kritički prikaz, čitateljima je preporučio da svakako posjeti izložbu natječajnih radova u Umjetničkom paviljonu jer /.../ bi i najbolji štampani opis tih sjajnih osnova bio dugačak, suh i dosadan, a možda i taman.¹⁰ U regulatornim osnovama Kovačić je čuvao /.../ kao svetinju one oblike, koji mu se čine najljepšim simbolima narodnog života, hrvatskog života u prošlosti i u sadašnjosti.¹¹ Matoš je

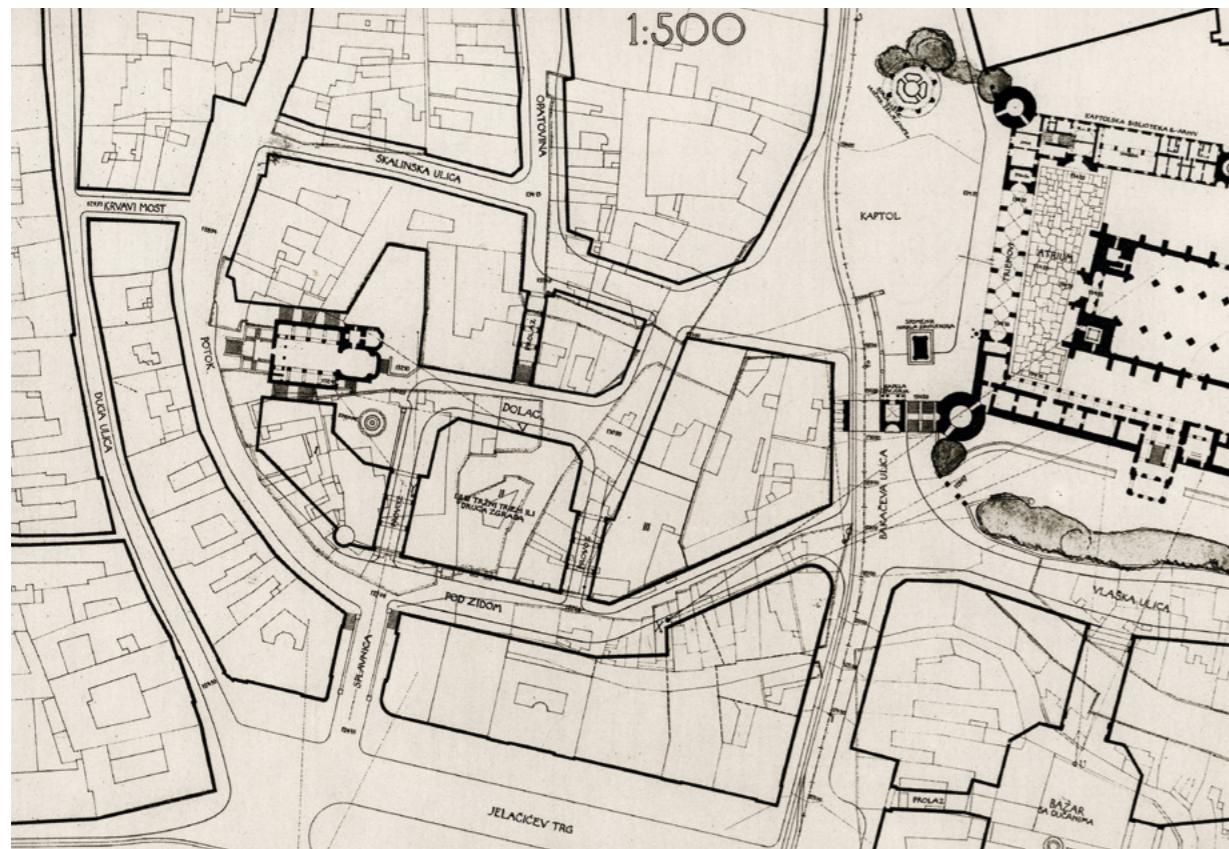


2. Viktor Kovačić, Perspektivni crtež Kaptolskog trga s Bakačevom kulom i vijećnicom prije stilске restauracije katedrale*
Viktor Kovačić, Perspective drawing of the Kaptol Square with the Bakač Tower and the assembly building, prior to the stylistic restoration of the cathedral

lucidno primijetio da su na jednom mjestu u teorijskom obrazloženju citirana Kršnjavijeva visokoumna razmišljanja o iluzornosti vremena, uzvišenosti domoljubnog osjećaja, životnim istinama o odnosu života pojedinca i života naroda. Zaključak s Kršnjavijevih olimpijskih visina bio je da je vrijeme ionako iluzija i zato je potpuno svejedno kad bi se regulatorna osnova izvela - za sto ili dvjesto godina.¹² Matoš je imao potpuno drugačije mišljenje jer mu nije bilo svejedno u kojem bi se vremenskom rasponu moglo realizirati nagrađene regulatorne osnove. Za suvremenu hrvatsku kulturu bila bi /.../ sramota, da ih

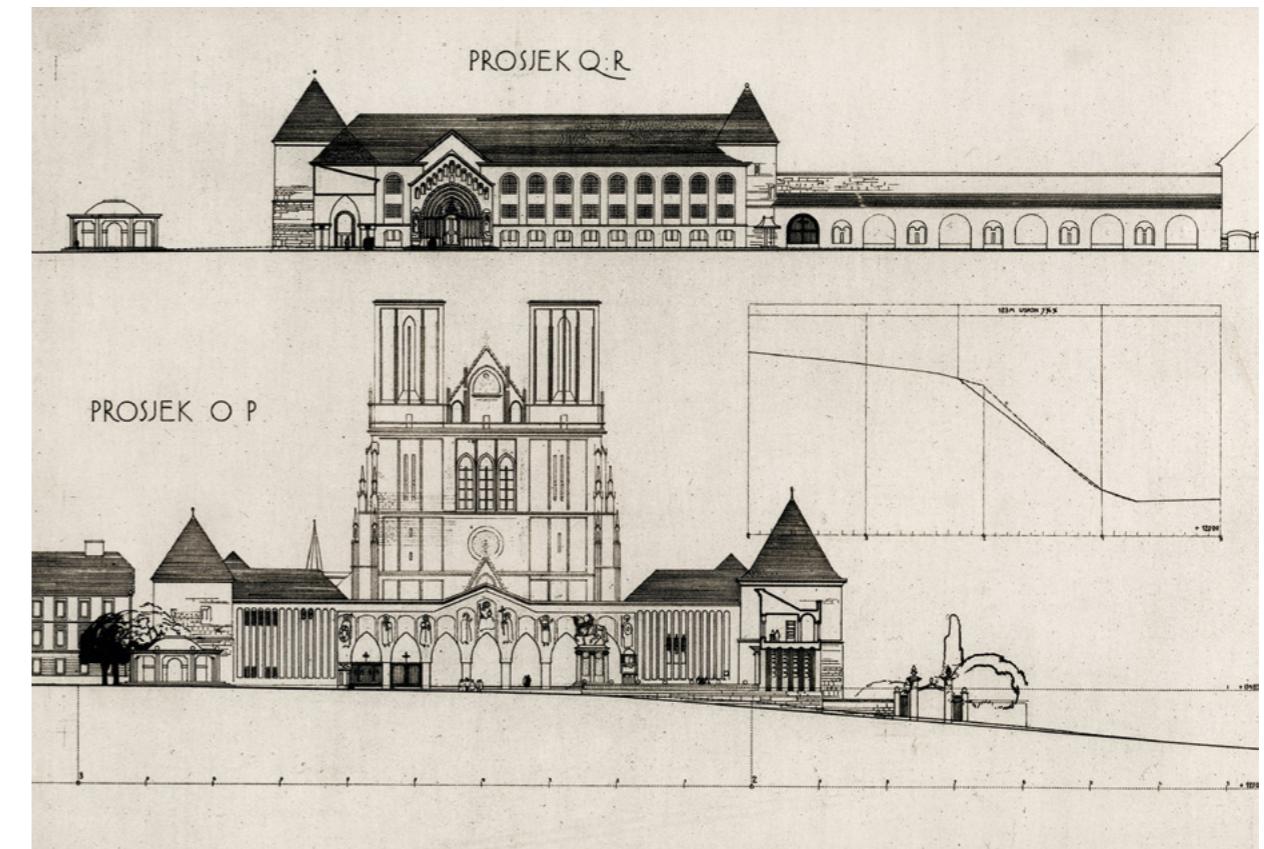
oživotvore drugi, nepozvani, Bog zna kada ... Cielo hrvatsko javno mnjenje i svi pozvani faktori trebali bi poraditi oko toga, da najljepši i najstariji dijelovi Zagreba prestanu već jedaredi biti karikaturom...¹³

Poseban dio teksta je Matoševa interpretacija biografije Viktora Kovačića i njegova značenja za hrvatsku kulturu. Oduševljenje je postupno pojačavano bezrezervnim superlativima svemu što je Kovačić dotada doživio ili napravio. Rođen je gdje i znameniti Ante Kovačić, pisac monumentalnog romana „U registraturi“. Matoš je zato Hum na Sutli proglašio *krasnim krajem*. U Matoševu



3. Viktor Kovačić, Natječajni projekt regulacije Kaptola i okolice u Zagrebu, 1908., Alternativa: "Atrium Ecclesiae Forum Populi"- situacija 1: 500*

Viktor Kovačić, Competition project for the regulation of Kaptol and its surrounding area in Zagreb, 1908, Alternative: "Atrium Ecclesiae Forum Populi", ratio of 1:500



4. Viktor Kovačić, Natječajni projekt regulacije Kaptola i okolice u Zagrebu, 1908., Alternativa: "Atrium Ecclesiae Forum Populi": prosjek Q-R (južno pročelje biblioteke i arhive) i prosjek O-P (zapadno pročelje ulaznog trijema ispred katedrale)*

Viktor Kovačić, Competition project for the regulation of Kaptol and its surrounding area in Zagreb, 1908, Alternative: "Atrium Ecclesiae Forum Populi": Axial view Q-R (southern front of the library and the archive) and Axial view O-P (western front of the entrance portico before the cathedral)

opisu stvarna osoba sa svim dobrim i lošim osobinama pretvorena je u neku vrstu patriotskog superjunaka kojeg ništa ne može pokolebiti, a kamoli slomiti u obavljanju misije. Kovačić je odraстао pod neprekidnim utjecajem „čistog njemačkog odgoja“ koji ga nije uspio germanizirati, nego je samo još ojačao njegove hrvatske osjećaje. Matoš je preuvečavao Kovačićeve profesionalne uspjehe. Potpuno je netočno da je Kovačić osvojio četiri prve nagrade na europskim arhitektonskim natječajima. Osvojio je samo jednu europsku prvu nagradu, na natječaju u Beogradu te dvije prve nagrade i dva otkupa na natječaju u Zagrebu.¹⁴ Pretjerano je projekt za državnu trogodišnju stipendiju za studiranje na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču, koju mu je dodijelilo madarsko ministarstvo za kulturu i umjetnost, promatrati kao prvu nagradu na javnom europskom arhitektonskom natječaju.¹⁵ Svi hvalospjevi bili su usmjereni podupiranju Kovačićeve egzistencije jer je /.../ skoro više zaslužio svojim natječajima, nego praktičnim radom kao arhitekt. Dok kod nas stvaraju kapitale paliri, tesari i drugi razni gradjevni poduzetnici, taj izvrstni stručnjak, koji se znao često žrtvovati za naše rietke kulturne pokrete, mora iz nepoznatog kuta svakom prilikom konstatovati, da on ne nalazi u Hrvatskoj dosta posla i priznanja, jer je solidan umjetnik i jer je – Hrvat.¹⁶ Zaključak je posebno

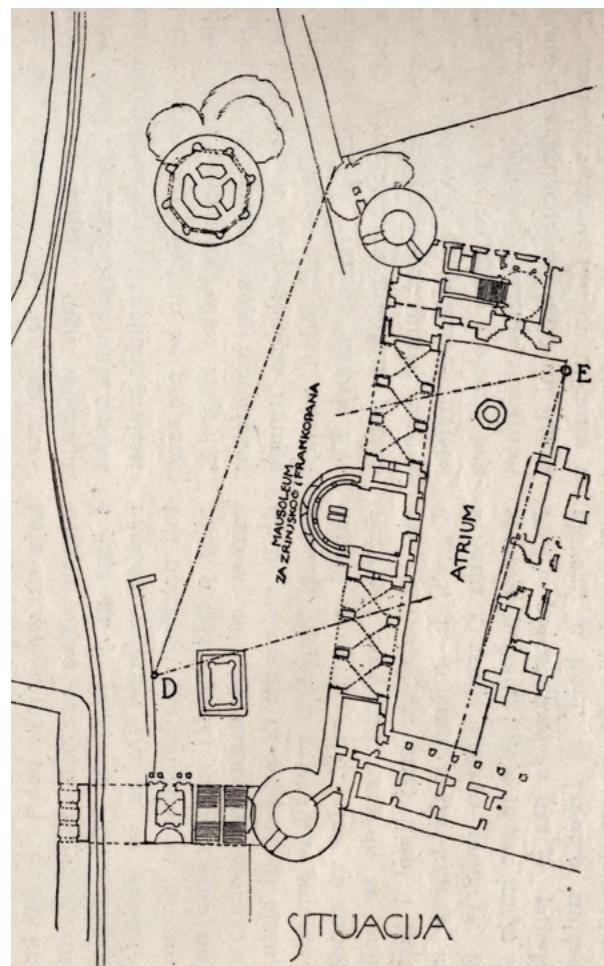
morao irritirati stariju generaciju arhitekata, poput Josipa Vančaša, Martina Pilara i Janka Holjca koji su imali jasan osjećaj nacionalne pripadnosti. Oni su imali dominantnu poziciju na arhitektonском tržištu koja nije imala apsolutno nikakve veze s njihovim nacionalnim osjećajem. Arhitektonski i poslovni uspjeh bio je posljedica arhitektonskog talenta, vrhunske profesionalne naobrazbe i organizacijskih sposobnosti za poslovno upravljanje velikim poduzećima. Matoš je ponudio bombastičan, ali neuvjerljiv alibi za Kovačićovo teško pronalaženje poslova. U članku je skiciran jedan od rijetkih portreta, koji su bili malobrojan izvor o fizičkom izgledu mladog Kovačića sve do pronalaska nepoznatih fotografija koje su bile izložene 2012. u Muzeju grada Zagreba: *Elegancija njegove boemske otmenosti podjeća na englezkog gentlemana. Plava fizionomija, plavi podrezani englezki brkovi, solidna toaleta u aristokratskim, diskretnim bojama, gestovi riedki, mimika škrta.*¹⁷ Legendaran je opis uređenja unutrašnjosti Kovačićeva stana na tavanu trgovacko-stambene zgrade Oršić-Divković u Masarykovoj ulici 21-23 gdje su /.../ Zagrebačke gospodje, imajući smisla za poeziju interieura, za najveću vještinu, da se ni sa čime – sitnicama može postići efekat velikog stila, išle su kao hodočašće gledati inauguracionu toga stana, možda najukusnijeg u Zagrebu,

na tavanu kuće u Marovskoj ulici.¹⁸ Matoš je tekst napisao 1908. godine, a Kovačić se oženio tek 1923. godine, pa su zagrebačke gospode mogle dugo hodočastiti u momačko gnijezdo gdje se dogodio čudesni efekt.

Od početka do kraja teksta Matoš je u konstantnom povišenom raspoloženju pisao o Kovačićevu značenju za hrvatsku kulturu. Tekst su otvorile dvije bombastične konstatacije. Prva je konstatacija da je Kovačić *dika naših domaćih graditelja*. Postavlja se pitanje kako je to bilo moguće ako je dotada sagradio tri najamne stambene zgrade i tri malene obiteljske kuće. O značenju te produkcije najbolje govori da ih Kovačićev prijatelj i istomišljenik Edo Schön nije spomenuo u tekstu niti ih je uvrstio u slikovni dio reprezentativne mape monografije.¹⁹ Schön je izostavljanje objasnio pozivajući se na Kovačića koji je nerado govorio o svojim ranim radovima.

Druga je konstatacija da je Kovačić *nada hrvatske moderne umjetnosti*. Matoš je stavio možda preveliki teret očekivanja na njegova leđa jer je Kovačić dotada objavio jedan važan teorijski tekst i osvojio jednu relevantnu prvu nagradu na natječaju u Zagrebu. U sredini teksta uslijedile su kvalifikacije poput *umjetnik široke europske koncepcije, prvak moderne hrvatske kulture i izvrsni stručnjak*. Neosporna je bila činjenica da je Kovačić već više

od deset godina živio u Zagrebu, gdje su ga državni, privatni i crkveni investitori uporno ignorirali. Iako je mogao sjajno zaradivati u stranoj zemlji, uporno je radje životario u Zagrebu zbog patriotskog osjećaja. Matoš je efektno završio tekst, upozoravajući na novu opasnost za hrvatsku kulturu koja je oduvijek počivala na djelovanju tek nekolicine sposobnih ljudi. Opasno je što su Kovačića pozvali u San Francisco, a /.../ gubitak Viktora Kovačića biti će za Zagreb nenadoknadiva šteta, nesreća kao i odlazak Vlaha Bukovca, to više, što je Kovačićev hrvatski patriotizam jedino, što ga za ovo deset godina mogao podržavati u Zagrebu. Dajte mu posla, što odgovara njegovim sposobnostima, i on će nam ostati!²⁰ Matošev zaključak je vrlo dojmljiv i na neki način dramatičan, ali je nekoliko činjenica ostalo neobjašnjeno. Tko i zašto ga je pozvao? Zašto su ga zvali iz San Francisca, a ne iz nekog drugog grada, na primjer Los Angelesa? Izuzetno je pretjerivanje uspoređivati eventualni odlazak mladog i neafirmiranog Viktora Kovačića s odlaskom zrelog i europski afirmiranog slikara Vlahe Bukovca. Matoš je želio na dramatičan način upozoriti na eventualni gubitak još jednog talenta u ionako slabašnoj hrvatskoj kulturi, ali je vjerojatno postigao sasvim suprotan učinak. Tekst je imao takav učinak na presvjetelog kulturnog utemeljitelja i stariju i akademsku generaciju



5. Viktor Kovačić, Natječajni projekt regulacije Kaptola i okolice u Zagrebu, 1908., Alternativa: "Narodna ideja": tlocrt trijema s mauzolejem i atrijem (označeni perspektivni pogledi D i E)*

Viktor Kovačić, Competition project for the regulation of Kaptol and its surrounding area in Zagreb, 1908, Alternative: "Narodna ideja": Ground plan of the portico with the mausoleum and the atrium (marked are perspective views D and E)

arhitekata jer je dodatno pojačao već postojeću iritaciju Kovačićevom osobom i javnim istupima, što se najbolje pokazalo za burnih događanja na gradnji crkve Sv. Blaža.

ANTUN JIROUŠEK

Drugaciji pristup od Matoša imao je Antun Jiroušek koji je objavio dva vrlo opširna kritička teksta o natječaju za regulatornu osnovu Kaptola i okolice.²¹ Dok je Matoš inzistirao na subjektivnom i impresiji, Jiroušek je bio skloniji objektivnosti i analitičnosti. Za razliku od ostalih kritičara svoje generacije, nije imao radikalno negativno mišljenje o arhitekturi historicizma. Zastupao je mnogo opreznije stajalište da bi tek trebalo procijeniti umjetničku vrijednost i kulturno značenje arhitektonskih djela. Pokazano poštovanje prema domaćoj povjesnoj i umjetničkoj tradiciji trebao je postati osnovni kriterij procjenjivanja izvedenog stilskog restauriranja građevinskih spomenika. Arhitektonsko djelovanje prve akademske generacije arhitekata

odredilo je posljednja tri desetljeća XIX. stoljeća, predstavljajući novu građevnu epohu i građevni preporod. Jiroušek je nabrojao dvadeset šest sakralnih i javnih zgrada koje su bile stilski restaurirane i monumentalne novogradnje u historicizmu. Hermann Bollé je dominirao individualnošću i projektirao je najveći broj zgrada. Preostale zgrade bile su djelo prvorazrednih i osrednjih gostujućih arhitekata iz drugih dijelova Monarhije.

Zanimljivo je objašnjenje zašto je uopće bio raspisan natječaj za regulaciju Kaptola i okolice. Obnova katedrale bila je izuzetno velik i zahtjevan posao, napravljen u relativno kratkom vremenu od dvadesetak godina. Mali europski narodi obnove građevinskih spomenika slične složenosti u pravilu su izvodili znatno dulje. Bollé je s dovršetkom obnove zagrebačke katedrale ostvario maksimum i u velikom je stilu zaključio arhitektonsko djelovanje. Zahtjevnost i intenzitet obnove potpuno su iscrpili njegovu stvaralačku i životnu snagu i zato je prigradnja na jugozapadnoj kuli Nebojan bila potpuni promašaj.²² Organiziranjem natječaja željelo se mladoj, drugoj akademskoj generaciji arhitekata omogućiti sudjelovanje u regulaciji grada kojom se dotada isključivo bavila starija, prva akademska generacija arhitekata i inžinira zaposlenih u Gradskom poglavarstvu i Kraljevskoj zemaljskoj vladi.

Prema Jirouškovu mišljenju, mlađi arhitekti su u natječajnim radovima uspješno dokazali stručno znanje i talent za gradogradnju. Natječaj je jasno pokazao da je došlo vrijeme za postupnu smjenu generacija. Jiroušek je napisao vrlo precizne informacije o natječaju. Pristiglo je devet radova i navedene su šifre pojedinih natjecatelja. Objasnjeno je kako su članovi ocjenjivačke porote glasali u odlučivanju o nagrađenim radovima. Prva i druga nagrada dodijeljene su Viktoru Kovačiću i Stjepanu Podhorskom uvjerljivom većinom glasova. Vjekoslavu Bastlu dodijeljena je treća nagrada samo većinom glasova. Ocjenjivačka porota pažljivo je ocjenjivala kako su natjecatelji zadovoljili prometno-tehničke i umjetničko-graditeljske uvjete. U ocjenjivanju prometno-tehničkih uvjeta uspostavljena je cijela vrijednosna skala, realizirana u kategorijama: „ne protivi se“, „moguća“, „nema prigovora“, „odgovara“, „potpuno odgovara“. Jedino je Kovačićeva regulatorna osnova ocijenjena najboljom ocjenom – „potpuno odgovara“. U regulatornoj osnovi Kovačić je velikom profesionalnom akribijom i .../ svestranim poznavanjem terraina a jednostavnim sredstvima respektirajući gradjevnu tradiciju – kušao upravo ekonomički provesti regulaciju ovih dijelova staroga Zagreba.²³

U natječajnom radu bili su predviđeni minimalni troškovi zemljanih radova za niveliranje Kaptolskog trga i eventualno rušenje postojećih zgrada, što je bila velika prednost u odnosu na ostale natjecatelje.²⁴ Iz pratećeg teksta obrazloženja bilo je neosporno da se Kovačić problemima regulacije Kaptola i Dolca bavio puno prije raspisivanja natječaja i da je izvrsno poznavao suvremenu tehničku literaturu o gradogradnji. U odnosu na ostale



6. Viktor Kovačić, Predprojekt regulacije Kaptola i okolice: situacija Jelačićevog trga, Dolca, Kaptolskog trga, bloka Nova Vlaška ul. – Kurelčeva ul. – Jurišićeva ul. – Jelačićev trg – Bakačeva ul., Zagreb, 17.05.1910.*

Viktor Kovačić, Pre-project for the regulation of Kaptol and its surrounding area: Layout of Ban Jelačić Sq., Dolac market, Kaptol Sq. and the block of Nova Vlaška St. – Kurelčeva St. – Jurišićeva St. – Ban Jelačić Sq. – Bakačeva St., Zagreb, 17th May 1910

natjecatelje, njegova velika prednost bila je što je znao kvalitetno prilagoditi i primjeniti suvremene europske teorije gradogradnje u domaćem urbanom kontekstu.²⁵

Prema umjetničko-graditeljskim kriterijima, natječajne regulatorne osnove mogle su se podijeliti u dvije grupe. U prvoj grupi su bili Quiquerc (?), Dionis Sunko, Stjepan Podhorsky, *Suum Cuinque*, *Dobar savjet zlata vrijedan* koji su potpuno prihvatali postojeće stanje nakon rušenja Bakačeve kule i zapadnog utvrđnog zida. Nastojali su regulatorno dovršiti novonastali javni prostor i arhitektonski oblikovati istočnu stranu Kaptolskog trga. Prema analogiji s Bolléovom prigradnjom na južnoj kuli, uglavnom su svi inzistirali na simetričnoj prigradnji na sjevernoj kuli i na javnom stubištu između kula. Svi su ostavljali otvoreni pogled na cijelo zapadno pročelje katedrale. U drugoj skupini bili su Kovačić i Bastl koji su izradili po dvije varijante ponovnog zatvaranja zapadnog pročelja katedrale s pomoću rekonstrukcije novom izgradnjom. Prema Jirouškovu mišljenju, u obje varijante regulatornih osnova Kovačić je pokazao .../ najintimniju stranu svoje

umjetničke duše iz koje frcaju poput varnica: bujna fantazija u stvaranju, tankočutna ljubav za historijsku tradiciju a nada sve istančan ukus, oplemenjen trajnim i ozbiljnim studiranjem.²⁶

Jiroušek je u prijedlogu rekonstrukcije središnje kule i prenamjene u Panteon slavnih Hrvata pokazao spretnost i vještinu u izražavanju složenih nacionalnih osjećaja u organizaciji namjene, dispoziciji i oblikovanju ploha i volumena u regulatornoj i arhitektonskoj kompoziciji. U dekorativnim motivima arhitektonske kompozicije zgrada prisutne su reference na Veneciju i Ravennu. Perspektivni i regulatorni crteži iscrtani su s lakoćom i umjetničkom elegancijom. Jiroušek je precizno prenio da ocjenjivačka porota niti jedan natječajni rad nije preporučila za izvedbu. Iako je natječaj zato promijenio značenje od izvedbenog u konzultativni, nepobitno je da je druga akademska generacija arhitekata pokazala talent i sposobnost za izradu regulatornih osnova u gradogradnji. Kovačić se isticao po dosadašnjem radu, a pogotovo nakon natječaja pripala mu je vodeća pozicija unutar druge akademske generacije

arhitekata. U natječajnoj regulatornoj osnovi Kaptola i okolice dominirao je /.../ širinom koncepcije, samostalnošću svojom i samoniklom jakošću svojom. Svakako u Kovačiću treba da gledamo prvaka mладje generacije, kojemu će se morati bezuvjetno na osnovu njegove sposobnosti povjeriti zadaća, da vodi uz pomoć svojih drugova u nastajućoj novoj gradjevnoj epohi u svojim rukama daljnje širenje i razvijanje bijelog nam Zagreba.²⁷

GJURO SZABO

Prema osobnom priznanju, Gjuro Szabo je desetak puta posjetio izložbu natječajnih regulatornih osnova i napisao je vrlo edukativan prikaz posebno Kovačićeva i djelomično ostalih natječajnih radova.²⁸ Na samom početku upozorio je na to da je reguliranje Kaptolskog trga i okolice jedan od najtežih zadatka u gradogradnji Zagreba. Prvi razlog je postojeća visinska razlika Kaptolski trg – Bakačeva ulica – Jelačićev trg. Drugi razlog je postojeća okolna gradnja u Vlaškoj ulici i na predjelu Dolca. Szabo je diskretno pokazao izvrsno poznavanje suvremenih zbivanja i literature o gradogradnji. Problem uređenja Kaptolskog trga donekle je usporedio s regulacijom gradskog prostora oko katedrale u Ulmu. Poveznica je obnova gradskog prostora i ponovna gradnja nakon provedenih rušenja u XIX. stoljeću. Regulacija u Ulmu bila je nešto manje zahtjevna jer se radilo o rekonstrukciji novom izgradnjom brzopletno devastiranog trga ispred i oko katedrale.

Kovačićeva regulatorna osnova od početka se kvalitetom izdvojila od ostalih natječajnih radova. Dok na izloženim radovima još nisu bile označene nagrade /.../ moglo se mirne duše sada prvonagrađeni rad proglašiti za najbolji. Kod njega rješenje proizlazi gotovo samo po sebi razumljivo. Kod ostalih radova zapaža se svugdje ozbiljno nastojanje, no ipak pored upotrebljivih nalazimo i neizvedive ideje.²⁹ Kovačić je uložio puno truda u jasnoču tehničkog crteža, ali prosječnom posjetitelju izložbe sve zajedno je bilo teško čitljivo i slabo razumljivo. Szabo je nastupio kao literarni posrednik između sofisticiranog crteža regulacije i sposobnosti vizualne percepcije prosječnog posjetitelja. Imao je dvije sjajne sposobnosti koje su mu omogućile uživljavanje i imaginiranje međusobnih prostornih odnosa stare i nove izgradnje. Prva sposobnost je prostorni zor. Druga sposobnost je tehnička sposobljenost za čitanje regulatornih i arhitektonskih nacrta.

Szabo je na osnovi pažljivog proučavanja izloženih nacrta (regulatorne situacije, presjeka, pročelja, perspektiva) napisao izuzetno sugestivan i vrlo razumljiv literarni opis cijele regulacije i svih novosagrađenih zgrada. Posebno je pohvalio regulaciju istočne strane Kaptolskog trga gdje je uspješno integrirano staro (postojeće obrambene kule Severnik i Nebojan) i novo (arkada sa sedam polja). Predloženom gradnjom nove arkade, postaje kule /.../ ponovo stoje organski i logično u čitavom ustrojstvu. Na kula nije mnogo toga promijenjeno još i više, zadržale su svoj

prkosni karakter, nisu spuštene na nivo dosadnih dekorativnih komada.³⁰ Arkade su razdijelile nedavno nastali prostor Kaptolskog trga na dva dijela: Forum Populi i Atrium Ecclesiae. Nova zgrada biblioteke i arhive, koja je bila predviđena duž sjevernog zida, zajedno s postavljanjem starog portala katedrale na ulazno pročelje, bitno je promjenila opći dojam stilski restaurirane katedrale. Prema Szabinu mišljenju, /.../ stara, masivna, melankolična ali draga građevina je nestala. Nova nam se čini suviše lako, nekako rastrojeno modernom. Takva je i ostala, no ipak nam se sada čini mnogo simpatičnijom, čini se kao da dobri duh prošlih vremena lebdi oko nje. U dostoјnjoj okolini postala je i sama dostojnijom.³¹

Zatvaranjem južne i maskiranjem sjeverne strane Kaptolskog trga stvoren je /.../ na sve četiri strane zatvoren horizontalan trg, premještanjem Marijinog stupa izgleda daleko čišći, prostraniji, kao da smo stupili u veliku zračnu dvoranu.³² Na južnoj strani Kaptolskog trga su gradska vrata s dva otvorena prolaza za javno stubište i tramvaj koja su /.../ organska veza terena višeg kaptolskog trga sa niže položenim trgom na jugu. Dakle, jedna umjetnički građena nužnost.³³ Szabo je bio prvi kritičar koji je precizno i jasno definirao Kovačićevu regulatornu metodu koja /.../ cijeli postojeći teren ostavlja kao karakterističnu pojavnost grada i donosi nam umjetničke i praktične oblike. /.../ To je glavna prednost nacrta. Samo sa nekoliko korektura taj zahtjev Kovačić izvodi lako i jeftino.³⁴ Prema Szabinoj ocjeni, glavne značajke regulatorne osnove su čistoća, jednostavnost i očeviđnost.³⁵

U regulaciji postojećih starih dijelova grada, Kovačić nije nastupio kao rušitelj /.../ koji sve bezobzirno razvaljuje, ali ne okljeva, ako su korekture potrebne iz prometno-tehničkih i modernih razloga. U tome je poteškoća gradnje gradova, koja u sebi sadržava najdelikatnije probleme građevne umjetnosti.³⁶ Szabo nije skrivaod oduševljenje kvalitetom regulatorne osnove, ali je ipak uspio zadržati kritički odmak. Jasno je napisao negativno mišljenje o alternativnom prijedlogu s izgradnjom nove središnje kule u kojoj bi se nalazio Panteon slavnim Hrvatima. Rekonstrukcija novom izgradnjom umjesto srušene Bakačeve kule nije bio dobar prijedlog, jer bi na Kaptolskom trgu trebalo slaviti Stvoritelja, a ne političke osobe iz hrvatske povijesti.

Szabo je spomenuo neke natječajne radove, ali je ipak napisao sumarne ocjene. Glavna značajka bila je da se /.../ većina projektanata borila sa osjećajem da njihovi projekti ionako neće biti ostvareni. Svi su učinili ustvu pogrešku upuštanja Kaptola i do tri metra što je uzrokovalo najteže posljedice za susjedne dijelove grada. Tu bi se stotine tisuća morale izdati za otkopavanje vrlo problematičnog djelovanja, a Kovačić u svojim prijedlozima već samom postavom potrebnih objekata postiže velike efekte.³⁷ Većina natjecatelja je predlagala planiranje novih ulica, bez obzira na topografske značajke terena i vlasničke granice zemljišnih parcela. Za izvedbu bi trebala velika financijska sredstva koja grad Zagreb

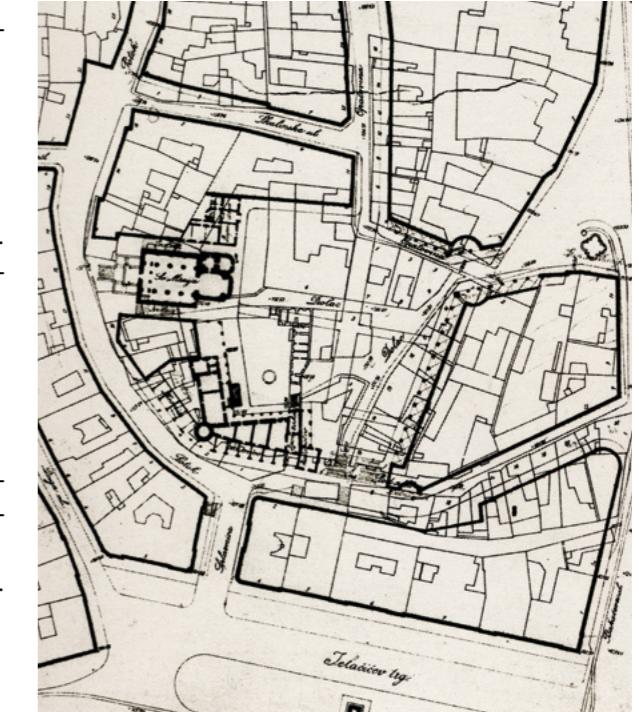
jednostavno nije imao. Predlagali su interpolacije novogradnje koje volumenom i oblikovanjem nisu poštovale postojeću sakralnu namjenu i ambijentalnu vrijednost gradskog prostora.³⁸ Konačni zaključak je bio umjeren i oprezno optimističan. Szabo je jasno i sažeto istaknuo da regulacija Kaptolskog trga nije samo tehnički i pravni zadatak, već je primarno izuzetno važna kulturna zadaća. Nepobitni rezultat natječaja je bi da se /.../ Kovačić svojim uspješnim projektom predstavio kao prvaklasi graditelj gradova, što bi razvoju našega grada moglo jako koristiti.³⁹

Lunaček i Strajnić, (1913.-1914.): "uski i tamni izgled Kaptola učinio je širim i svjetlijim"

Vladimir Lunaček i Kosta Strajnić promatrali su Kovačićevu regulatorno i arhitektonsko djelo u kontekstu suvremenе arhitektonske produkcije na godišnjoj umjetničkoj izložbi 1913. godine i prve periodizacije arhitekture XIX. i prijelaza XIX. u XX. stoljeće u Zagrebu.⁴⁰ Obojica su najviše prostora i pažnje posvetila njegovu djelu, dok su ostale arhitekte uglavnom samo pregledno spomenuli.

U prikazu umjetničkih događanja 1913. godine, Vladimir Lunaček je polemički žalac usmjerio prema Kršnjaviju i Društvu umjetnosti koji su tijekom vremena postali nekakav pseudoslužbeni i vrlo utjecajni čimbenik u svim umjetničkim, regulatornim i arhitektonskim događanjima u Zagrebu.⁴¹ Predsjednik i članovi Društva uvijek bi se javno osramotili u svakoj prilici kad su javno arbitrirali u regulatornim i arhitektonskim pitanjima u Zagrebu.⁴² Predsjednik Kršnjavi je bez potpore cijelog odbora nepokolebljivo podupirao rušenje Bakačeve kule i zapadnog utvrđnog zida ispred zapadnog pročelja katedrale. Lunaček je ponovio svoju poznatu ocjenu iz polemike 1901. godine o kvaliteti Bolléove intervencije na katedrali, jer je zapadno pročelje katedrale ponovo ocijenjeno kao užasni promašaj. Kršnjavi je pokazao zavidnu razinu idejne prevrtljivosti kad je sudjelovao u radu ocjenjivačke porote na natječaju za regulaciju Kaptola i okolice. Glasovao je za Kovačićevu regulatornu osnovu, prema kojoj bi se na određeni način obnovio utvrđni zid ispred zapadnog pročelja katedrale. Glavni problem predsjednika i članova odbora Društva umjetnosti bio je u tome što nisu bili u stanju prepoznati talent i kreativno djelo, jer su na natječajima u pravilu uvijek glasali za najlošije radove.

Prema Lunačekovu mišljenju, Viktor Kovačić, Hugo Ehrlich i Dionis Sunko bili su glavni predvodnici druge akademske generacije arhitekata. Oni arhitekturu nisu doživljavali kao površnu modu, već kao složeno umjetničko djelovanje u kojem su se ispreplitali utjecaji domaće tradicije, kulturne i političke prošlosti. Zato su stvarali zgrade skromne i ozbiljne arhitektonске kompozicije,



7. Viktor Kovačić, Predprojekt regulacije Dolca: situacija Dolca – ul. Pod Zidom – Tkalčićeva ul. – Skalinske ul. – Opatovine - Kaptolskog trga, Zagreb, 02.12.1911.*
Viktor Kovačić, Pre-project for the regulation of the Dolac market: Layout of Dolac – Pod Zidom St. – Tkalčićeva St. – Skalinska St. – Opatovina – Kaptol Sq., Zagreb 2nd Dec 1911

u regulatornim osnovama za povijesne i stare dijelove grada Zagreba. Lunaček je posebno isticao Kovačićevu i Ehrlichovu ljubav prema građevnim starinama grada Zagreba.⁴⁴ Glavni cilj bio im je očuvati starinsko lice /.../ u onim područjima gradskim, u kojima su još sačuvani posljednji ostaci staroga Zagreba, a koji se ipak moraju prilagoditi modernom vremenu, modernom prometu i modernom razvijetu grada. Tu su u prvom redu okoline oko sada pregradjene a nekada tako lijepo starodrevne crkve sv. Stjepana: Kaptol i Dolac.⁴⁵ Lunaček je imao izuzetno visoko mišljenje o Ehrlichovu natječajnom projektu za vladinu palaču na Markovu trgu i regulatornoj osnovi za Strossmayerovo šetalište. U ova slučaja predložena su jednostavna i neprestenciozna arhitektonka i regulatorna rješenja koja bi se bez problema uklopila u jednostavni i skromni ambijent Gornjeg grada. Ehrlichovi realni i umjereni prijedlozi bili su potpuno suprotni arhitektonski i finansijski nerealnim prijedlozima koji su Strossmayerovo šetalište pretvarali u lokalnu varijantu monumentalne akropole s Partenonom.⁴⁶

Lunaček je detaljno opisao pretprijedloze regulacije Kaptola od 17. svibnja 1910. i 2. prosinca 1911. koje je Kovačić poslao na izložbu. Bolléove intervencije na Kaptolu ponovo su postavljene kao negativno mjerilo prema kojem se mogla sagledati velika vrijednost Kovačićeva djela. Bolléove prezentativne neogotičke novogradnje u fasadnoj opuci

nisu odgovarale kaptolskom ambijentu i upravo je u tim gradnjama Kovačić našao /.../ živi uzor, prema kojemu je mogao točno vidjeti, kako se ne smije pregraditi jedan stari dio grada, ako neće da dirne poput barbara u tradiciju jednoga grada.⁴⁷ Prema Lunačekovu mišljenju, postojeći gradski prostori i na Dolcu i Kaptolu tijekom vremena su stvorili skromnu, ali gospodsku gradsku sliku. Osnovna značajka Kovačićeve regulatorne osnove je prilagođavanje ambijentalnim vrijednostima /.../ samo što je uski i tamni izgled ovoga dijela grada učinio šrim i svjetlijim.⁴⁸ Lunaček je od Matoša preuzeo i razradio metaforu prema kojoj Kovačićeva regulatorna osnova uvodi svjetlost u ponešto tamni prostor grada. Temeljna umjetnička vrijednost je u poštovanju postojećih gradskih slika, ambijentalne vrijednosti i uličnog rastera Kaptola i Dolca. Postojeći prometni smjerovi zadržani su i donekle prošireni i prilagođeni povećanom toku suvremenog prometa. Umjesto starih i sumornih zgrada na Dolcu nije predložio velike reprezentativne zgrade, već je inzistirao na novogradnjama koje su se umjerenom veličinom volumena prilagođavale ambijentu.

KOSTA STRAJNIĆ

Kosta Strajnić (r. 1887.) bio je znatno mlađi od Vladimira Lunačeka (r. 1873.), ali je neočekivano napisao hrabru i sveobuhvatnu sintezu događanja u arhitekturi Zagreba.⁴⁹ Unio je veliku novost u kritičku raspravu o Kovačićevu djelu, koje je analizirao u kontekstu arhitekture Zagreba na kraju XIX. i početka XX. stoljeća. Osnovna ideja je jasno razgraničenje prema arhitekturi historicizma i podjela moderne arhitekture na nekoliko smjerova, koje je prilično oštro i bez zadrške kritički ocijenio. Edo Schön, Hugo Ehrlich i Viktor Kovačić bili su glavni predstavnici najznačajnijeg smjera u suvremenoj arhitekturi Zagreba.⁵⁰ Zahvaljujući izuzetno kvalitetnom suvremenom profesionalnom obrazovanju, provodili su europeiziranje zagrebačke arhitekture. Regulatorni i arhitektonski opus Ehrlicha i Kovačića bio je najvredniji umjetnički izraz u suvremenoj arhitekturi Zagreba. Njihove zgrade imale su jednostavne proporcije, mirna pročelja i slikovite krovove i pokazivale su izraziti talent i osjećaj za domaću tradiciju.⁵¹ Veliki engleski reformatori, koji su među prvima upozorili na anakronizam arhitekture XIX. stoljeća, propovijedajući slobodno i kreativno stvaranje u suvremenom duhu, snažno su utjecali na njihov razvoj samostalnog arhitektonskog izraza u projektiranju obiteljskih vila, najamnih stambenih zgrada, reprezentativnih javnih palača i crkava, kao i u regulacijama Strossmayerova štatališta i Kaptola.⁵²

Krleža, Lunaček, Jiroušek, (1924.-1925.): "nesretni lešinar Kršnjavi" vs. "Kovačić, vrlo savestan i kulturni graditelj"

Nakon Kovačićeve smrti 1924. godine, uslijedila je lavina nekrologa o Kovačićevu životu i djelu. Kršnjavi je napisao

rijetko viđeni primjer nekrologa koji je bio prepun neistina.⁵³ Nitko od starije generacije kritičara nije odgovorio, nego se potpuno neočekivano Miroslav Krleža uključio u rasplitanje komplikiranih odnosa Kovačića i Kršnjavija, kao i različitih razmišljanja o regulaciji starih dijelova grada.⁵⁴

U relativno kratkom, ali izuzetno važnom eseju o slučaju Drage Iblera, jednog novog povratnika u Zagreb s inozemnih arhitektonskih studija, Miroslav Krleža se nemilosrdno primjerenim rječnikom obračunao s lažima i klevetama koje je Kršnjavi objavio u nekrologu Viktoru Kovačiću.⁵⁵ Kršnjavijev nekrolog je nedvosmislen pokazatelj niskih moralnih kriterija u suvremenom društvu jer istovremeno djeluje /.../ izravno kriminalno i odvratno, da se glavni predstavnik te barbarske destrukcije, čovek uz čije je ime povezano sve razaraštvo poslednjih decenija i pod čijom je erom srušeno gotovo sve što je davalo ovome gradu neku izvesnu tipičnu graditeljsku označku, da se taj nesretni lešinar Isidor Kršnjavi još uvek javlja u javnosti, kao neki merodavni arbiter ukusa i kulture. (vidi hijenski članak ovoga starca povodom Kovačićeve smrti. Der Morgen. 24. oktobra 1924. 2. g. br. 400) Taj čovek, koji je sa svojim razornim neukusom sve graditeljski značajno u ovome gradu zavalio u neku slaboumnu bestilnost helmerfelerjanskog hermanboleovskog austromađarskog provincijalnog graditeljstva, taj isti čovek, usuđuje se danas da javno piskara po novinama negativne ocene o pok. arhitektu Kovačiću, vrlo savesnom i kulturnom graditelju, koji je pokazao više ukusa kod gradnje svog poslednjeg dimnjaka, nego stari Kršnjavi u sveukupnom svom radu.⁵⁶

U posljednjoj rečenici jasno je definirana temeljna razlika između Kovačića i Kršnjavija. Više je vrijedilo Kovačićovo umjetničko djelo, bez obzira na to koliko neveliko bilo, nego cijelo Kršnjavijevo utemeljiteljsko djelovanje koje nije ništa drugo nego autokratsko i biorakratsko prenemaganje kojim se prikrivala temeljna nesposobnost prepoznavanja novog i istinskog umjetničkog talenta. Krleža je imao neobuzданo negativno mišljenje o gradogradnji i arhitekturi u razdobljima historicizma i secesije. Historicizam je bio ocijenjen kao *epocha destrukcije i divlaštva*, a secesija kao *suluda i suvišna*. Unutar opusa, Krleža je posebno izdvojio regulatornu osnovu Kaptola jer je jedini /.../ čovek koji je imao smisla za stilizovanu arhitektonsku jedinstvenost i čije regulatorne osnove daleko nadmašuju samu ličnu stvaralačku originalnost, bio pok. Kovačić. Njegova graditeljska reminiscencija na kaptolski trg imade toliko mnogo uživljajnog smisla i stilske ljubavi za kult. hist. materijal, da se u svom temeljnem štimungu doima gotovo sentimentalno. Pok. Kovačić nosio je u sebi čistu arhitektonsku sliku ovoga grada iz tridesetih i četrdesetih godina prošloga stoljeća, kada je taj grad bio grad banske regimente, cehova, jablanova i pitomih baroknih kontura, što su danas zaostale jedino još po starim i zaboravljenim akvarelima.⁵⁷

Prema Krležinu mišljenju, Kovačić je bio naš najtalentiraniji arhitekt, jer je uspostavio određeno mjerilo vrijed-

nosti. Prekoračio je barbarski neukus kraja devetnaestog stoljeća i početka dvadesetog stoljeća i povezao kvalitetu suvremene arhitekture s kvalitetom arhitekture baroka i bidermajera. Kreativna metoda povezivanja je subjektivni eklekticizam kojem su temeljne značajke reminiscencija i retrospektiva. Kovačićovo djelo je postavilo osnove kvalitetnoj suvremenosti, ali nije otvorilo nove putove. Iblerovo djelo predstavljalo je otvaranje novih perspektiva i povezivanja s budućnošću.⁵⁸

VLADIMIR LUNAČEK I ANTUN JIROUŠEK

Vladimir Lunaček i Antun Jiroušek nakon Kovačićeve smrti nužno su morali promijeniti pristup i način pisanja. Dok je Kovačić bio živ, pisali su s polemičkih stajališta kritičara istomišljenika koji su sudjelovali u promicanju novih ideja u arhitekturi. Poslije smrti pisali su s pozicija povjesničara arhitekture koji su stvarali prve monografske sinteze i vrednovali cjelokupni Kovačićev opus. U promjeni pristupa Lunaček je imao najviše poteškoća u pisaju nekrologu jer su on i Kovačić bili dugogodišnji prijatelji.⁵⁹ U nekrologu se Lunaček vratio na pojašnjavanje potpunog razilaženja i sukoba Kršnjavija, Bolléa i Kovačića u razmišljanjima o stilskom restauriranju katedrale i regulaciji Kaptola i Dolca. U skladu s historicističkim teorijama arhitekture i gradogradnje, Kršnjavi je ocjenjivao Bolléovo stilsko restauriranje prvostolne crkve kao remek-djelo zbog kojeg je bilo opravdano srušiti Bakačevu kulu i utvrđni zid kako bi se otvorio pogled s Kaptolskog trga na zapadno pročelje s novim zvonicima.

Kovačić je imao drugačije mišljenje jer je zastupao dva suprotna teorijska regulatorna načela u gradogradnji. Prema prvom načelu bilo je nužno /.../ ostaviti Bakačevu Kulu i kamenu ogradu oko prvostolne crkve i time principijelno rješiti pitanje da se starinska građevina i starinski izgled grada imaju po mogućnosti sačuvati pred nepotrebnim modernizovanjem.⁶⁰ Drugo načelo definiralo je redoslijed djelovanja u procesu gradogradnje. U prvoj fazi trebala bi se izraditi regulatorna osnova jednog dijela grada. U drugoj fazi bi se sagradile nove zgrade u skladu s regulatornom osnovom. Opisani redoslijed u najvećem bi broju slučajeva dao pozitivni rezultat. Gradske građevinske urednike je primjenjivao obrnuti redoslijed djelovanja. Najprije bi se srušile stare i odmah sagradile nove zgrade. U drugoj fazi bi se izradila regulatorna osnova koja bi trebala sankcionirati postojeće stanje izgradnje. Konačni rezultat je bio porazan, jer se regulacija i gradnja novih zgrada provodila /.../ protiv sklada sa stilskim izgledom čitavog kaptolskog okoliša.⁶¹ Lunaček nije detaljnije analizirao i dokazivao umjetničku kvalitetu Kovačićeve natječajne regulatorne osnove Kaptola i okolice, već se pozvao na neosporni europski autoritet predsjednika ocjenjivačke porote Corneliusa Gurlitta koji je odlučio o dodjeli prve nagrade.⁶² Gurlitt je isto mislio kao i Kovačić o rušenju Bakačeve kule i utvrđnog zida jer je samo /.../ barbarska



8. Viktor Kovačić, Natječajni projekt regulacije Kaptola i okolice, Alternativa "Narodna ideja": , perspektivni pogled iz sjeveroistočnog ugla atrija (točka E) na Panteon, Zagreb, 1908.*
Viktor Kovačić, Competition project for the regulation of Kaptol and its surrounding area, Alternative: "Narodna ideja": Perspective view from the northeastern corner of the atrium (point E) of the Pantheon, Zagreb, 1908

ruka (mogla) poduzeti ovaku restauraciju i srušiti i zadnji ostatak historičke ljepote Kaptola.⁶³

Lunaček je opisao kako je nakon natječaja zavladalo veliko veselje u zagrebačkim umjetničkim krugovima kad su čestitali Kovačiću na osvojenoj prvoj nagradi. Natječaj nije bio samo stručni događaj, već je poprimio mnogo složenija značenja. Osnovno značenje je bilo konačno strukovno priznanje Kovačićevih teorijskih stavova da je regulacija gradova istovremeno i umjetnička i tehnička disciplina. Prije Kovačićeve pojave prevladavalo je mišljenje u Zagrebu o regulaciji gradova kao isključivo tehničkoj disciplini. Drugo značenje je bila dugo prijelekivana prekretnica u gradogradnji jer je umjetnik napokon pobijedio diletante koji su dotada neometano dominirali.⁶⁴

ANTUN JIROUŠEK

U opširnom monografskom nekrologu Antun Jiroušek nije se detaljnije bavio regulatornom osnovom Kaptola i okolice, već se fokusirao na tumačenje razloga sukoba Kovačića i Bolléa.⁶⁵ Osnovni razlog pronaden je u različitom odnosu historicizma i moderne prema povijesnim i umjetničkim spomenicima graditeljstva. Bolléova generacija historicističkih arhitekata nije imala pravoga osjećaja za prošlost. U profesionalnom radu nisu poštovali povijesni kontinuitet lokalne tradicije.⁶⁶ Kovačićeva generacija arhitekata moderne inzistirala je na očuvanju povijesnih i umjetničkih spomenika graditeljstva zbog održanja naše graditeljske tradicije bez koje nije moguć potpun i uspješan razvoj suvremene hrvatske arhitekture.⁶⁷ Na

temelju pažljivog proučavanja starih zagrebačkih spomenika graditeljstva, Kovačić je izrađivao arhitektonske crteže. Kad ih je izlagao na brojnim izložbama, pažljivim promatračima otkrivači bi ljeputu starih građevina u Zagrebu. Istovremeno je u novinskim feljtonima objašnjavao da njihovo čuvanje nije nikakva prepreka u pretvaranju Zagreba iz grada srednje veličine u veliki moderni grad.⁶⁸

Jiroušek je pretjerao u pohvalama jer je dotada poznat samo jedan arhitektonski crtež stare katedrale zapadnog utvrđnog zida s Bakačevom kulom prije stilskog restauriranja i rušenja, koji je bio izložen samo na jednoj izložbi.⁶⁹ Iz Jiroušekove tvrdnje stječe se dojam da je napisao puno feljtona. Kovačić je objavio samo jedan kratki tekst u kojem je prosvjedovao protiv rušenja Bakačeve kule.⁷⁰ U negativnoj ocjeni arhitekture historicizma zbog odnosa prema spomenicima graditeljstva, Jiroušek je bio potpuno uskladen s razmišljanjima Lunačeka, Strajnića, Szabe i Krleže. U ocjeni cjelokupnog Kovačićeva opusa sažeto je interpretirao Krležinu ocjenu. Kovačić je bio arhitekt istačanog umjetničkog talenta koji je zbog dubinskog shvaćanja tradicije imao rijetku sposobnost povezivanja prošlosti i sadašnjosti.⁷¹

Schön, Rac, Szabo, Babić (1927.-1928.): "revolucionarac u arhitekturi ili tipični eklektik"

Edo Schön, Đuro Szabo i Ljubo Babić napisali su velike kritičke sinteze o Kovačićevu djelu. Schön i Szabo predstavljali su generaciju kritičara rođenih 1870-ih, a javio se i Babić kao predstavnik nadolazeće generacije, rođene 1890-ih godina. Sva trojica napravila su radikalni i koničan prekid s historicizmom. U njihovoj interpretaciji historicizam je služio kao ogledni primjer svega što je bilo nekvalitetno. Zajednička im je bila teorijska misao da je arhitektura historicizma u Hrvatskoj zbog jalovosti neu-pitno zaostala za tadašnjom europskom arhitekturom. Za svu trojicu, unatoč prisutnim razlikama u mišljenju, Kovačić je bio najveći arhitekt moderne koji nas je ponovo kreativno priključio visokim europskim standardima.

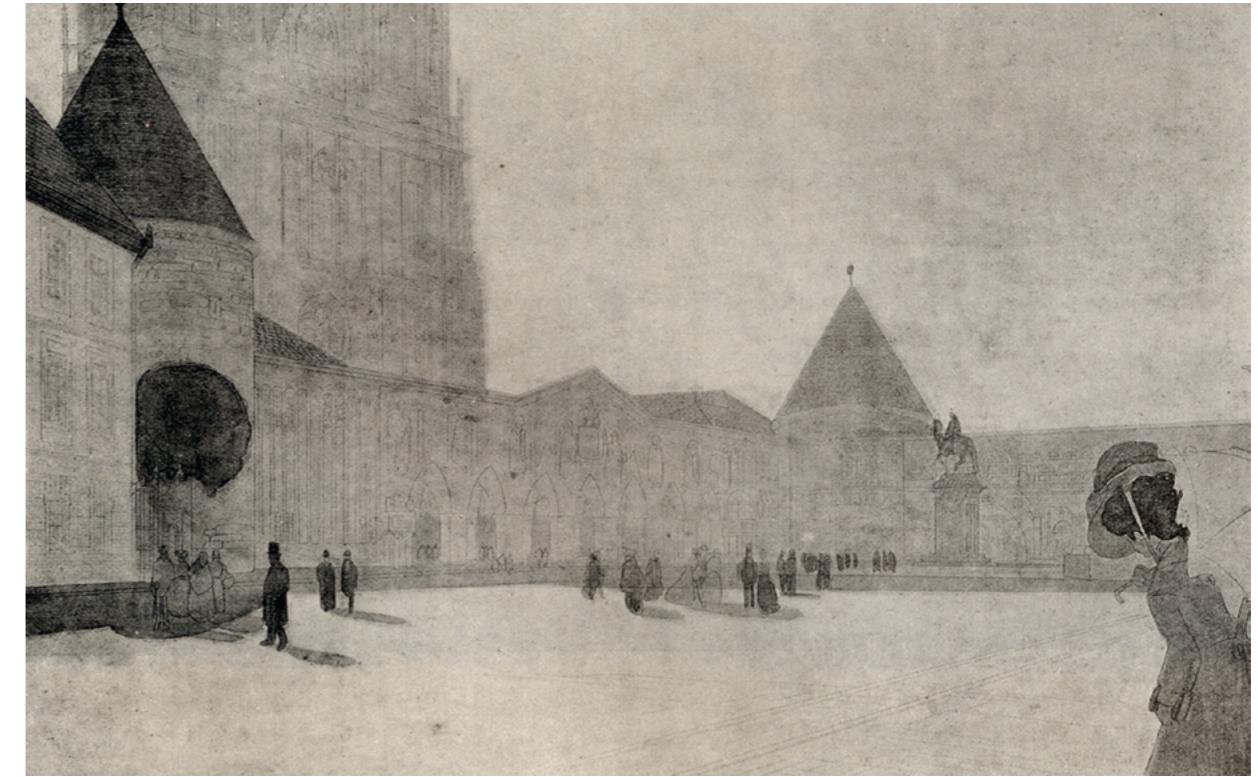
EDO SCHÖN

Edo Schön je napisao i nesebično u vlastitoj nakladi objavio raskošnu mapu monografiju o životu i djelu arhitekta Viktora Kovačića.⁷² Ona zauzima posebno mjestu u kritičkoj literaturi o Kovačiću jer je bila prva objavljena monografija o djelu jednog arhitekta. Schön je poput Lunačeka, Strajnića, Jiroušeka i Szabe imao negativno mišljenje o arhitekturi historicizma. Nastojao je objasniti temeljnu razliku u odnosu prema stariim građevinama između arhitekata historicizma i Viktora Kovačića. U razdoblju historicizma arhitekti su se fokusirali /.../ na ludo i bezobzirno uništavanje starina. Oni bi stare, historijske i umjetničke spomenike ili porušili, pa dali mesta svojim neumjetničkim kreacijama, ili bi ih restaurirali u čistom stilu – oni bi ih purificirali. I u koliko nam ne bi nakazili naše

gradove, hramove i domove svojim neukusnostima, u toliko bi nam uništili ono još vrijedno i lijepo, što su nam ostavili naši kulturniji predci.⁷³ Hrvatska nije bila poseban slučaj jer je opisano ponašanje bilo istovjetno i istovremeno s događanjima u Europi.

Schön se nije zadržavao samo na općenitoj ocjeni, nego je nastavio Lunačekovu, Strajnićevu i Szabovu praksu negativne kritike zasluznih pojedinaca. Nedodirljivi mentor *Croatiae in artibus*, Kršnjavi, i doseljeni *tuđinac*, Bollé, bili su odgovorni za stvaranje atmosfere zabluda i razdoblje stilskog restauriranja spomenika graditeljstva.⁷⁴ Osnova Bolléova uspjeha nije bio talent i kvaliteta arhitektonskog djela, nego pokroviteljstvo moćnih političara: bana Khuena Hedervaryja i Kršnjavija. Schön je preuzeo Lunačekovu vrlo oštru i duboko nekorektnu ocjenu Bolléa. Njegovo djelovanje opisano je kao "epidemija bollélike" koja je zarazila arhitekturu i umjetni obrt. Schön i Lunaček imali su pravo na negativno mišljenje, ali su prešli granicu dobrog ukusa kad su životno djelo jedne osobe usporedili s nekom vrstom neizbjježne zarazne bolesti koja je ostavila teške posljedice. U Schönovoj interpretaciji, Kovačić je istupao u javnosti kao *revolucionarac u arhitekturi*, koji je htio topovima srušiti nove zvonike katedrale i deklamatorno je nagovještavao /.../ smrt svima koji će se držnuti da dirnu u stare umjetničke spomenike.⁷⁵ Interpretacija je teško opterećena subjektivizmom i više je bila literarna figura nego što je imala veze s Kovačićevom teorijskom misli i osobom. Usprkos navodnoj *temperamentnoj borbenosti* i neiscrpnom aktivizmu, njegovi polemički istupi u dnevним novinama prije bi se mogli odrediti kao egzaltirani nego kao revolucionarni. Kovačićeva interpretacija odnosa povijesti arhitekture i suvremene arhitektonске produkcije nije bila revolucionarna, nego evolutivna u osnovnim odrednicama.

Schön je potencirao značenje osnivanja Kluba hrvatskih arhitekata koji su inicirali Kovačić i malobrojni istomišljenici. Klub nije bio zamišljen kao standardna udruga profesionalaca za zaštitu cehovskih interesa. Jedna od tri temeljne arhitektonske zadaće Kluba bilo je fokusiranje na zaštitu starina. Kovačić i istomišljenici zaobilazno su predlagali promjenu odnosa prema starinama. Umjesto dosadašnjeg individualnog odnosa vlasnika i arhitekta na koji niti struka niti društvo nisu mogli utjecati, predlagali su stidljivo uključivanje strukovne institucije u postojeći odnos vlasnik – arhitekt. Način uključivanja nije bio detaljnije razrađen. U prikazu natječaja za regulatornu osnovu Kaptola i okolice, Schön je istaknuo da je predsjednik ocjenjivačke porote bio izuzetno cijenjeni profesor Gurlitt koji je zbog ostavljanja što jačeg dojma na suvremenike umjesto europskim proglašio svjetskim autoritetom.⁷⁶ Za slučaj da ta činjenica ne bi dovoljno značila lokalnim gradskim i državnim činovnicima, posebno je istaknuo da je i Kršnjavi glasovao za Kovačićevu osnovu. Naglasio je Kovačićevu dugogodišnju pripremu i marljivost i siste-



9. Viktor Kovačić, Natječajni projekt regulacije Kaptola i okolice, Alternativa: "Atrium Ecclesiae Forum Populi": perspektivni pogled sa sjeverozapada Kaptolskog trga na trijem ispred katedrale, Zagreb, 1908.*
Viktor Kovačić, Competition project for the regulation of Kaptol and its surrounding area, Alternative: "Atrium Ecclesiae Forum Populi": Perspective view from the northeastern part of Kaptol Square of the portico before the cathedral, Zagreb, 1908

matičnost u prikupljanju goleme gotovo muzealne grade o povijesti katedrale, koju je temeljito proučio prije izrade natječajne regulatorne osnove.⁷⁷ Kovačić je dokazao da je dorastao rješavanju najtežih problema u umjetnosti graditeljstva. S lakoćom je riješio sve tehničke i prometne zahteve, a širokom umjetničkom koncepcijom podijelio je Kaptolski trg na dva jasno omeđena dijela, javni forum i crkveni atrij. U interpretaciji je Schön nekako ostao u drugom planu jer je upotrebo tehnike kolaža citatima istaknuo samog Kovačića da objasni regulatornu i umjetničku koncepciju. Regulatorna osnova nije geodetsko-tehnički nacrt za parcelizaciju zemljišta i planiranje uličnih poteza. Predložena regulacija nije bila nekakvo šablonsko uniformno rješenje, koje bi se moglo nalaziti bilo gdje u Europi, već je blisko povezana s poštovanjem genija mjesta i hrvatske povijesti. Predložena regulacija sa spomenikom Nikoli Zrinjskom i mauzolejem povezuje povijest Crkve i naroda na povjesnom mjestu Kaptolskog trga. Schön je napisao nedvosmisleno negativno mišljenje o Wajdinoj regulaciji Dolca i postojećoj karikaturalnoj regulaciji Kaptolskog trga, koje su se izvodile uz svjesno ignoriranje Kovačićevih regulatornih osnova.

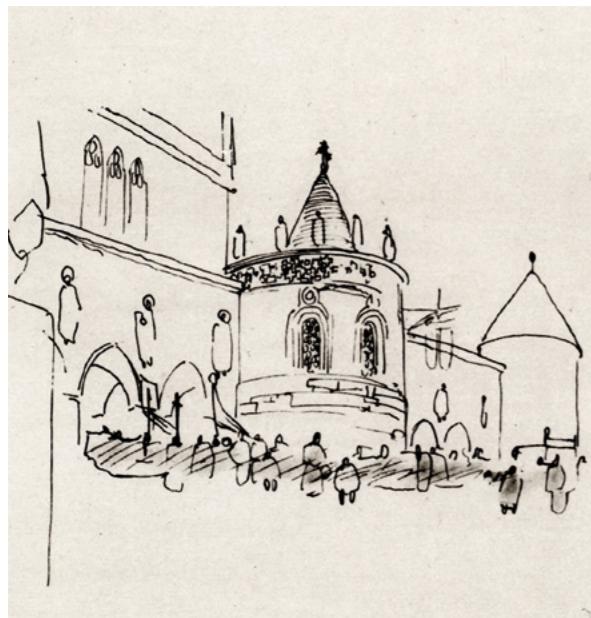
STANKO RAC

Stanko Rac napisao je kritički prikaz koji je bio vrlo fleksibilno povezan sa Schönovom mapom monografijom.⁷⁸

Prema njegovu mišljenju, u kreativnom sazrijevanju Kovačićeva talenta sve se jasnije manifestirala težnja prema plemenitoj jednostavnosti i ozbiljnosti arhitektonskih oblika. Kovačićev rafinirani arhitektonski ukus najbolje je dolazio do izražaja u odnosu prema umjetničkoj baštini. Na zagrebačkom Gornjem gradu studentima je pokazivao ljepotu detalja na pročeljima starih zgrada. Rac je efektno u jednoj rečenici opisao Kovačićev odnos prema graditeljskoj baštini: *Možda nitko nije više od njega volio ono, što je kod nas bilo najlemenitije i najtiše.*⁷⁹ Regulatorna osnova Kaptola je njegovo najbolje djelo jer je najbliskije povezana s poviješću i kulturom grada Zagreba.⁸⁰ Zahvaljujući sposobnosti uživljavanja, od preostalih zgrada i predloženih novogradnji uspio je stvoriti jedinstveno djelo kojim je rekonstruirao svojedobno razorenje harmonične i ambijentalne vrijednosti prostora kaptolskog trga. Rac je završio tekst velikom, ali vrlo općenitom pohvalom da je Kovačićevu djelu najbolji i najrealniji izraz tradicija naše zemlje.⁸¹ Pohvala je plemenita u namjeri, ali je pretjerana s obzirom na brojne europske utjecaje u Kovačićevu djelu i skromnu baštinu bidermajera u Zagrebu.

GJURO SZABO

Gjuro Szabo je izlazak Schönove mape monografije iskoristio kao povod za pisane zaključne sinteze o Kovačićevu arhitektonskom djelu.⁸² Kovačića je doživljavao kao



10. Viktor Kovačić, Natječajni projekt regulacije Kaptola i okolice, Alternativa "Narodna ideja": perspektivna skica - pogled iz atrija na središnju kulu, Zagreb, 1908.*

Viktor Kovačić, Competition project for the regulation of Kaptol and its surrounding area, Alternative: "Narodna ideja": Perspective sketch – view from the atrium of the central tower, Zagreb, 1908

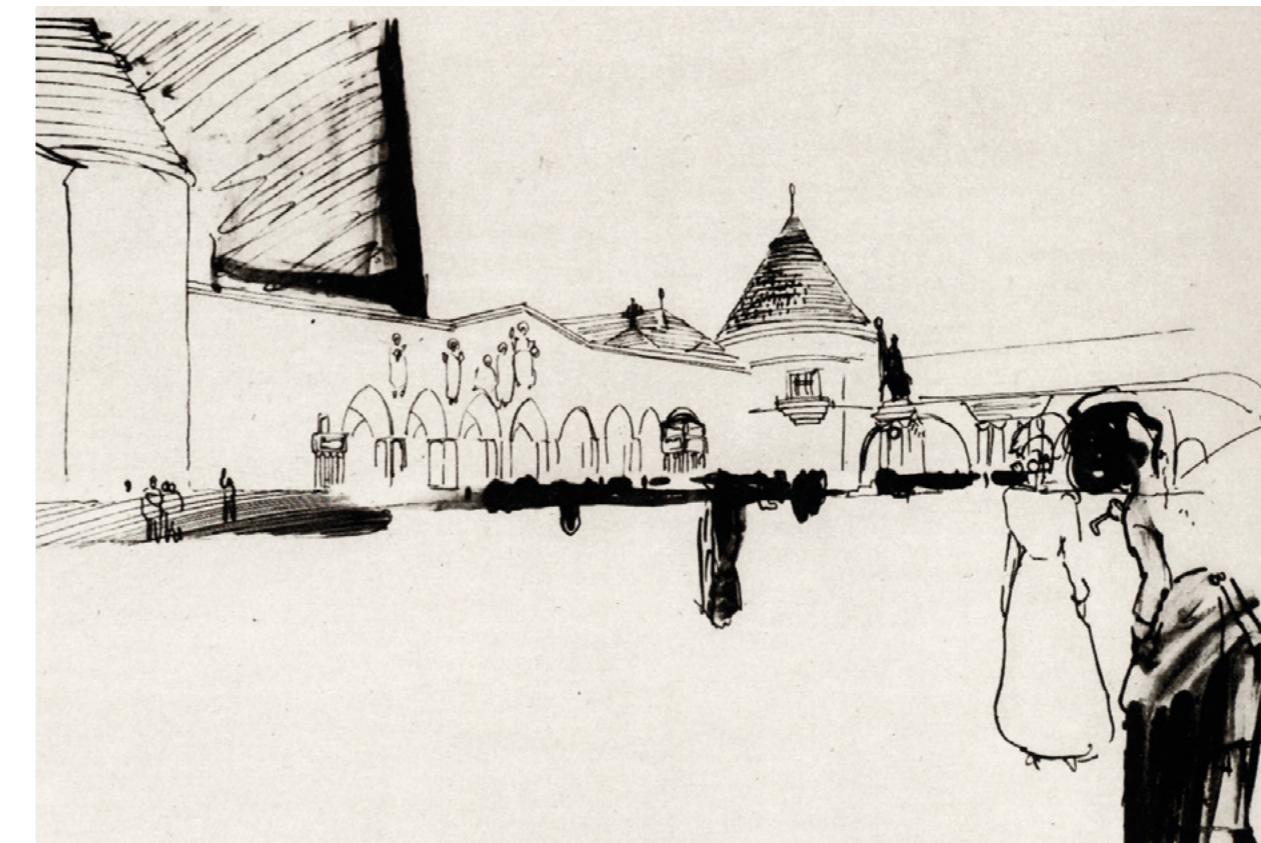
glavnog predstavnika novog i iskrenijeg vremena jer je trima velikim djelima napokon pobijedio vječno prisutne predstavnike prethodnog doba.⁸³ Nije bilo teško pogoditi da se radilo o Kršnjaviju i Bolléu koji su unatoč zastarjelim nazorima izuzetno dugo trajali u javnosti. Kovačićeva osobna tragedija bila je u tome što se regulatorna osnova Kaptola i okolice, crkva Sv. Blaža i zgrada Burze ili nisu uopće izveli ili se nisu izveli potpuno pod njegovom kontrolom ili su ih drugi dovršili. U prikazu regulatorne osnove Kaptola i okolice, Szabo je dodatno obogatio postojeći fundus negativnog mišljenja o Bolléovu djelovanju, ali je prvi put pokušao objasniti zašto i kako je Bollé stekao dugotrajnu poziciju nedodirljivog autoriteta.⁸⁴ Dosada su Bollé i Kršnjavi bili demonizirani kao jedini negativci i stjecao se dojam da su djelovali u nekakvom socijalnom vakuumu. Za razliku od prethodnih tekstova, Szabo je oštricu kritike usmjerio prema građanima koji nikada nisu imali previše smisla za arhitektonске vrijednosti Zagreba. Nisu držali do najstarijeg gradskog predjela Kaptola, koji je sve donedavno bio cijelovito sačuvan. Rušenja pojedinih dijelova opravdavala su se potrebama povećanog prometa. Često su se provodila rušenja i bez ikakve stvarne potrebe. Građani su slijepo vjerovali u autoritet Friedricha von Schmidta i Hermanna Bolléa i pustili ih da rade što hoće. Kad je katedrala naposljetku *izrestaurirana*, srušeni su Bakačeva kula i zapadni utvrđeni zid s obrazloženjem *da se crkva bolje vidi*.⁸⁵ Szabo je imao porazno mišljenje o Bolléovim intervencijama na Kaptolskom trgu. Dogradnja na jugozapadnoj kuli ocijenjena je kao lakrdija koja je trg

prevorila u ruglo. Regulatorna osnova Kaptolskog trga ocijenjena je nevjerojatnom i neumjetničkom; pokazano je *apsolutno nepoznavanje principa gotike*. Predloženim intervencijama i preoblikovanjem, Bollé bi *podjetinjo* sjeverozapadnu i jugozapadnu kulu.⁸⁶

Szabo je Kovačićevu natječajnu regulatornu osnovu Kaptola i okolice ocijenio kao jedno jedino i prvo umjetničko rješenje dugotrajnog problema, a ne kao još jedno u nizu pomodnih rješenja.⁸⁷ Pokazao je principijelnost i intelektualnu neovisnost, usprkos dugogodišnjem prijateljstvu s Kovačićem. Jedini je vrlo jasno napisao da je prva varijanta s trijemom sa sedam otvora izvrsno rješenje, dok je druga varijanta, s novogradnjom kule-mauzoleja kao reminiscencijom na Bakačevu kulu, pogrešan prijedlog. Suvremene regulatorne prijedloge definitivnog rješenja Kaptolskog trga u kojima bi se *kao avet* pojavljivala obnovljena kula, Szabo je uglavnom doživljavao kao humoristične pokušaje, a ne kao ozbiljne arhitektonске prijedloge.⁸⁸ Na osnovi analize pratećeg teksta i nacrta, formulirao je šest teorijskih načela koje je Kovačić primijenio u izradi regulatorne osnove, koja je istovremeno bila i umjetničko djelo i vrlo realni izvedbeni prijedlog.⁸⁹

Prvo načelo: regulatornu zamisao uvijek bi trebalo prilagoditi postojećim fizičkim značajkama zemljišta. Intervenirati u zemljište samo kada je nužno. Drugo načelo: poštovati ulični raster u povjesnim gradskim četvrtima, pogotovo ako postoje stoljećima. Treće načelo: trg u gradu nije praznina koja nastaje slučajno ili prema potrebama vremena. Arhitekt stvara prostor trga kako ga on i njegovo vrijeme osjećaju. Na trgu se trguje i održavaju se svečanosti i zato mora biti označen i omeđen. Četvrto načelo: potpuno je umjetnički promašen zahtjev da se zbog otvaranja pogleda na glavno pročelje, gotička katedrala nalazi na sredini velikog i praznog trga. Tijekom povijesti su se gotičke katedrale nalazile usred gusto sagrađenih srednjovjekovnih gradskih četvrti s tjesnim i nepravilnim uličicama. Dok se u Zagrebu rušio zapadni utvrđni zid s Bakačevom kulom, u Europi je već odavno bila napuštena praksa rušenja sagrađenih zgrada oko srednjovjekovnih katedrala. Bez obzira na to što je katedrala u *sakatom obliku*, ponovo bi je trebalo zgraditi, i to iz dva razloga. Prvi razlog je definiranje Kaptolskog trga. Drugi razlog je ponovna uspostava psihološkog efekta koji gotičke katedrale izazivaju kod promatrača.⁹⁰ Peto načelo: jednom srušeni spomenici ne mogu se nikako obnavljati ili zamijeniti kopijama. Šesto načelo: u regulatornoj konceptiji trebalo je voditi brigu o budućem razvoju prometa.⁹¹

Nakon natječaja nastalo je još nekoliko različitih varijanti regulatornih osnova Kaptola, Dolca i okolice. Szabo je ponudio efektni zaključak da je Kovačićev cilj bio */.../ kako bi se što bolje taj starinski dio modernizovao, a opet ostao u biti isti, /.../*⁹² Szabo je bio kategorisan u ocjeni da je Kovačić neprekidno */.../ tražio i nalazio ljepotu koja će nadilazeći vrijeme vrijediti za sva vremena. /.../ Bilo bi mu*



11. Viktor Kovačić, Natječajni projekt regulacije Kaptola, Alternativa: "Atrium Ecclesiae Forum Populi", perspektivna skica - pogled s Kaptolskog trga na trijem, Zagreb, 1908.*

Viktor Kovačić, Competition project for the regulation of Kaptol, Alternative: "Atrium Ecclesiae Forum Populi", Perspective sketch – view from the Kaptol Square of the portico, Zagreb, 1908

*potpuno nemoguće Zagreb unakaziti lakrdijaškim kućama, koje su jamačno moda, no mogu biti samo kratkotrajna moda, a ne pokazuju ni traga istinske ljepote kako se to radi sada nakon njegove rane smrti. /.../ Ostvarenja majstora međutim ostaju i nakon godina ista, njihova će se vrijednost pak uvećati. Vrijeme proizvodi laž; ali ju i brzo ubije!*⁹³ S prolaskom vremena Kovačićev je djelo samo dobivalo na značenju i prepoznatljivosti. Zato ga je Szabo instalirao kao neosporno mjerilo utvrđivanja ljepote i kvalitete u suvremenoj arhitektonskoj produkciji.

LJUBO BABIĆ

Zbog nekoliko razloga situacija u arhitekturi Zagreba izgledala je posve jasna 1928. godine. Od 1924. do 1927. umrli su Kovačić u pedesetoj godini, Bollé u osamdeset prvoj godini, Kršnjavi u osamdeset drugoj godini i Lunaček u pedeset četrtoj godini. Kovačić i Lunaček umrli su relativno mladi i zatvorili svoje opuse. Bollé i Kršnjavi doživjeli su visoku životnu dob i zaokružili svoje opuse. Strajnić, Schön i Szabo objavljuju velikih monografskih sinteza definirali su teorijska razmišljanja o vrijednosti i značenju Kovačićeva regulatornog i arhitektonskog djela. U međuvremenu je počela objavljivati generacija Ljube Babića (r. 1890.) i Miroslava Krleže (r. 1893.) koja je imala drugačija

mišljenja o glavnim akterima i događanjima na početku XX. stoljeća. Krleža i Babić nisu prihvaćali bezuvjetno i bez kritičkog promišljanja ocjene starije generacije. Imali su slično negativno stajalište prema historicizmu, Kršnjaviju i Bolléu, ali su imali ambivalentno stajalište prema Kovačićevu djelu. Krležina ocjena je u osnovnim odrednicama pozitivna, dok je Babićeva ocjena vjerojatno izazvala konsternaciju.

Ljubo Babić je napisao istovremeno i priznanje i prilično oporu kritiku vrijednosti Kovačićeva djela i osobe.⁹⁴ Odvažno se i bez imalo ustručavanja nedvosmisleno suprotstavio Schönu i potpuno demantirao njegovu ocjenu o revolucionarnosti Kovačićeva umjetničkog talenta. Babić je smatrao da Kovačić nije bio nikakav revolucionar u umjetnosti već je bio */.../ do u svoju srž konzervativan po svojem stavu spram ciele umjetnosti, a naročito arhitekture. Tipični eklektik, koji je ukusno i vješto znao izabirati iz svih gotovo epoha kostim za svoje gradjevine, prema modernom kiparstvu i slikarstvu odnosio se negativno, za muziku i teatar nije imao osjećaj iako u njegovim radovima ima dosta elemenata scenografskih. /.../ Sve što je bilo starinsko ili ono starijeg datuma, bilo mu je bolje, nego ono današnjice. Zaljubljen u sve jučerašnje, nije se obazirao mnogo na to, da za potrebe današnjice traži novi*

*izraz.*⁹⁵ U Kovačićevu regulatornom i arhitektonskom djelu postojala je uočljiva kontradikcija između teorijskih stajališta iskazanih u programatskom tekstu „Moder- na arhitektura“ i stalno prisutne zaljubljenosti u prošla umjetnička razdoblja.⁹⁶ Babić je ponudio vrlo subjektivnu i osebujnu interpretaciju regulatorne osnove Kaptola i okolice. Predloženu regulaciju izradio je umjetnik [...] koji je *instinkтивno pogodio pravo i jedino moguće rješenje*. Zato je temeljna ideja regulacije Kaptola izvrsna, da ma u detalju po tim nacrtima izlazi Kovačić, kao sakupljač starina, što je u istinu i bio, samo je prošao secesionističku školu.⁹⁷ Teza o instinktivnom pronalasku pravog rješenja je neuvjerljiva, jer je Kovačić objavio vrlo opširno natječajno teorijsko obrazloženje u dnevnim novinama. Način mišljenja i pisanja je relativno hermetičan, ali se oslanjao na suvremene srednjoeuropske teorije gradogradnje koje nisu bile baš poznate široj javnosti. U međuvremenu je Szabo objavio dodatno teorijsko pojašnjenje i zato je osnovna regulatorna zamisao postala pristupačnija i razumljivija suvremenicima.

Kovačićev natječajni tekst i Szabovo naknadno tumačenje potpuno su poljuljali Babićevu interpretaciju o instinktivnom pronalasku najboljeg rješenja. Za Kovačića i Szabu gradogradnja je nužno imala teorijsko utemeljenje jer se istovremeno bavila tehničkim, vlasničkim i umjetničkim aspektima gradnje grada. Opis Kovačića kao sakupljača starina potpuno je kompatibilan s tvrdnjom o Kovačiću eklektiku. Ostalo je potpuno nejasno gdje su vidljivi secesijski utjecaji u oblikovanju ili arhitektonskoj kompoziciji predloženih novogradnji. Babić je bio jedan od rijetkih kritičara koji se pažljivije pozabavio regulacijom Dolca. Kovačićeva osnovna ideja bila je očuvanje starih zgrada i zato je bila mnogo bolje rješenje od Wajdine regulacije u kojoj su [...] postavili ogromne blokove zgrade, koje nemaju nikakve veze sa crkvom sv. Marije i da spase ovu neskladnost projektirali pred crkvom nekakvu kulisu.⁹⁸ Babić je odbacio suvremene kritike, prema kojima je slikarski pristup gradogradnji bila glavna slabost Kovačićeve regulacije. Bio je duboko uvjeren da je to upravo glavna prednost jer je Kovačić omogućio kvalitetno povezivanje postojećih starih i predloženih novih zgrada. U konačnici je ponudio ipak samo djelomično precizno objašnjenje što se podrazumijevalo pod slikarskim pristupom. Možda bi se značenje moglo objasniti kombinacijom današnjih pojmovaa slikovito i ambijentalno. Babić je poštovao Kovačića jer je neosporno imao veliki talent istinskog umjetnika.⁹⁹ Glavne poluge talenta bile su ukus i profinjeni senzibilitet u izboru povjesnih uzora i njihovu pravilnom komponiranju u umjetnički definiranu cjelinu.

Osnovne značajke Kovačićeve projektantske metode bile su eklektičnost, kolebljivost i impresionizam. U arhitektonskoj kompoziciji nije polazio od konstrukcije, već od ukupne slikovitosti volumena ili topografskih akcenata u regulatornim kompozicijama. U velikoj sintezi o likovnoj

umjetnosti i arhitekturi u Hrvatskoj u XIX. stoljeću koju je objavio 1934. godine, Babić je napisao efektnu zaključnu ocjenu Kovačićeva umjetničkog djela. Viktor Kovačić bio je [...] pripadnik tragične generacije, koja upravo živi u doba, kad se staro sve obezvrijedilo, [...] a novo se nije još stvorilo. On djeluje u vrijeme, kad smo na prekretnici i, recimo otvoreno, u kaosu, kad se nalazimo ne samo prostorno, već i vremenski između prošlosti i budućnosti kao u kakvu praznom ponoru, u nekoj zoni između dviju neprijateljskih fronta. Osjećati i nositi na sebi težinu pogrešaka XIX stoljeća kao tradicionalni balast, a ujedno nositi vjerovanje i spoznaju o drugom, boljem, pametnijem i budućem, to je značila pojava V. Kovačića. [...] Pojava V. Kovačića sigurno nije što se tiče graditeljstva nikakav reasume ili sinteza XIX stoljeća, niti ona znači otvaranje novih putova, nego je on tek najpozitivniji i najdarovitiji predstavnik svog doba, pokazujući jasno svojim namjerama smjer, kojim će udariti nove generacije.¹⁰⁰

Zaključak – "u neku je ruku Kovačić pobijedio iako ne u svemu i onako kako je htio"

Kovačićeva grčevita borba za preživljavanje i profesionalni opstanak trajala je od povratka u Zagreb 1900. do 1908. godine. Situacija se donekle promjenila dolaskom ostalih arhitekata druge akademske generacije i nakon što su Kovačiću dodijeljene prve nagrade na javnim natječajima za regulaciju Kaptola i okolice (1908.) i za župnu crkvu Sv. Blaža (1908./09). Antun Gustav Matoš, Antun Jiroušek i Gjuro Szabo objavili su tri potpuno različite kritičke interpretacije izloženih natječajnih regulatornih osnova. Zajednički cilj im je bio u javnosti promovirati regulatorni i arhitektonski talent Viktora Kovačića i objasniti suvremenicima važnost organiziranja natječaja i vrijednost prvo-nagrađenog rada. Matošev tekst je od prve do posljednje rečenice bio napisan u euforičnom tonu, a konačni rezultat bio je neobuzdani panegirik. Kritičarska je metoda bila utemeljena na vrlo subjektivnoj selekciji i interpretaciji činjenica jer je od svih natjecatelja spomenuo samo Kovačića i zatrpaо ga superlativima. U tekstu prevladavaju konstatacije na osnovi trenutačne impresije, bez analize i objašnjenja. Kasnijim čitateljima bio je posebno zanimljiv fizički opis mladog Kovačića i književna vrijednost teksta unutar cijelokupnog Matoševa kritičarskog opusa.

Jiroušekov tekst napisan je u mirnijem i suzdržanijem tonu. U analizi je prevladavao racionalni i sveobuhvatni prikaz svih natječajnih regulatornih osnova. Suvremenici ma je pregledno objasnio kriterije ocjenjivanja natječajne porote i kritički prikazao sve radove. Kasnijim istraživačima povijesti arhitekture njegov tekst je relativno pouzdan izvor podataka o izgubljenim radovima drugih arhitekata. Jiroušek je jasno prepoznao smjenu generacija. Nedvosmisleno je promaknuo Kovačića u vodu zrele i talentirane druge akademske generacije arhitekata. Szabo je pokazao najtemeljnije poznavanje suvremene teorije i prakse gradogradnje. Opisao je kako bi Kaptolski trg izgledao

kad bi se potpuno provela Kovačićeva regulatorna osnova. Osnovni cilj bio je što razumljivije objasniti Kovačićev rad. Vrlo jasno je naznačena temeljna razlika između Kovačića i ostalih natjecatelja. Na jednoj strani bilo je temeljito proučavanje povijesti i topografije gradskog terena i izrada regulatorne osnove velike umjetničke vrijednosti u kojoj je posebna pozornost posvećena zadovoljenju postojećih povijesnih, topografskih i vlasničkih uvjeta. Na drugoj strani bili su radovi u kojima su se potpuno ignorirale realne odrednice i natjecalo se s lijepim ali nerealnim regulatornim zamislima. Szabo je možda najjasnije suvremenicima objasnio gdje je snaga Kovačićeva talenta u gradogradnji.

U kritičkim prikazima izložbi 1913. godine Vladimir Lunaček detaljno je objasnio kulturni i arhitektonski kontekst koji je dočekao Kovačića i ostale mlade arhitekte druge akademske generacije nakon povratka sa studija. Više nije pisao o potencijalnom talentu, već o arhitektu kojem su dodijeljene dvije nagrade na javnim arhitektonskim natječajima. Kovačić više nije bio izoliran pojava jer su pomalo počeli djelovati i ostali mlađi arhitekti. Lunaček je posebno cijenio Hugu Ehrlicha i Dionisa Sunka. Košta Strajnić je bio petnaestak godina mlađi od Lunačeka, Matoša, Jiroušeka i Szabe i imao je slobodnu misao i rafinirani osjećaj za prepoznavanje novog i drugačijeg. On je uvelike pridonio afirmaciji Kovačićeva djela nizom kritičkih tekstova koje je počeo objavljivati 1914. godine u dnevnim novinama. Kovačićeva djela sagledano je u kontekstu sinteznog povijesnog pregleda arhitekture Zagreba u XIX. i na početku XX. stoljeća. Strajnić je Kovačiću pridodao Hugu Ehrlicha i Edu Schöna jer ih je smatrao najboljim i najzaslužnijim arhitektima za uvođenje europske kvalitete u arhitekturu i gradogradnju Zagreba. Strajnić je konstatirao najveću umjetničku vrijednost u Kovačićevu i Ehrlichovu regulatornom opusu, ali nije napisao detaljnije objašnjenje.

Miroslav Krleža iznenada je pridonio kritičkoj recepciji Kovačićeva rada kad je pisao o skandalu koji je pratilo početak arhitektonske karijere Drage Iblera. Jednim brijančkim potezom cjevolito je i nepovratno demontirao i ono malo preostalog autoriteta što ga je još imao presveti Kršnjavi. Krleža je isključivo intuitivnim bljeskom iskonskog književnog talenta sjajno skicirao duh kulture vremena i značenje Kovačićeva djela. U nekrologu je Lunaček upozorio na pogrešni redoslijed postupaka Kraljevske zemaljske vlade i Gradskog poglavarstva u dotadašnjoj gradogradnji, na što je svojevremeno uporno upozoravao Kovačić. Nakon dvadesetak godina od završetka stilskog restauriranja katedrale i rušenja Bakačeve kule, Lunaček nije promjenio mišljenje, već je postao radikalniji i ogorčeniji u negativnoj kritici. U konačnici Kovačić nije stvorio nove forme moderne arhitekture, nego je ponudio subjektivno revitalizirane forme obnovljenog klasicizma prilagođenog novom vremenu, novim konstrukcijama i

novim materijalima. Lunaček je instalirao Kovačića kao jednog od najvećih predstavnika suvremene arhitekture i likovne umjetnosti. Konačna ocjena njegova djela daleko je od euforičnosti i trijumfalizma. U borbi s historicizmom, Kršnjavijem i Bolléom [...] u neku je ruku Kovačić pobijedio i ako ne u svemu i ne onako kako je on htio.¹⁰¹ U nekrologu je i Antun Jiroušek još jedanput istaknuo koliko je vremena i energije Kovačić posvetio proučavanju povijesti Kaptolskog trga, katedrale i Dolca, što je bio temelj za kreativni projektantski proces izrade regulatorne osnove.

Schönova mapa monografija iz 1927. i velika sinteza Gjure Szabe iz 1928. godine bile su vrhunac dugotrajnog procesa koji je bio počeo Lunaček, a pridružili su se jednokratno Matoš i višekratno Strajnić i Jiroušek. Oni su instalirali Kovačićevu djelu kao neupitni početak i temeljnu vrijednost moderne arhitekture u Hrvatskoj. Prema Schönovu mišljenju, regulatorna osnova za Kaptol i okolicu bila je nesumnjivi dokaz da je Kovačić bio dorađao kreativnom rješavanju najtežih i najkompleksnijih zadataka u umjetnosti graditeljstva. Ljubo Babić je najavio dolazak generacije kritičara, umjetnika i arhitekata koji su rođeni 1890-ih godina i nisu doslovno preuzimali niti teorijsko mišljenje niti umjetničko djelo starije generacije. Babić se nije bavio dokazivanjem da je Kovačićevu djelu umjetničke vrijednosti jer se takvo mišljenje podrazumjevalo. On je poprilično doveo u pitanje Schönove i Szabove napore na apsolutiziranju Kovačićeva djela na razinu neupitnog umjetničkog kanona. U ocjeni Kovačićeva arhitektonskog djela, Babićeva polazna teorijska osnovica bila je Krležina sažeta i koncentrirana ocjena koju je temeljito racionalno analizirao i nadogradio. Za obojicu je Kovačić bio eklektik rafiniranog ukusa, a ne revolucionarni stvaralac novog izraza.

Szabo je u sveobuhvatnoj sintezi Kovačićeva života i djela sjajno teorijski pojasnio Kovačićevu regulatornu osnovu. U analizi Kovačićeva djela, Lunaček, Strajnić, Jiroušek i Schön uglavnom su spretno balansirali na tankoj liniji koja je dijelila donekle objektivnu kritičku analizu od subjektivne potpore koja je na neki način bila očekivani generacijski imperativ. Lunaček, Strajnić i Jiroušek često su teorijski posređovali između Kovačićeva djela i, uvjetno rečeno, zbumjenih suvremenika. Matoš je bio suveren kao Kovačićev službeni hagiograf. Jiroušekov odnos je varirao od umjerene i uravnatežene kritike do potpune subjektivnosti panegirika. Schön je oscilirao između Lunačekova i Matoševa pristupa, iako je često bio bliži hagiografskom pristupu. Szabo je poput ostalih kritičara starije generacije odmah prepoznao i podupro Kovačićev talent. Unatoč vrlo osobnom prijateljstvu, ipak se uspio oduprijeti utjecaju Kovačićeve profesionalne karizme. Za razliku od Lunačeka, nije se apriori oduševljavao svime što je Kovačić napravio, već je uspio stvoriti racionalan i sustavno obrazložen objektivni stav o Kovačićevu djelu. Szabo je postavio jasnu dijagnozu uzroka svih nesporazu

ma između Kovačića i istaknutih osoba u kulturi Zagreba. Na samom početku Kovačićeva profesionalnog djelovanja dočekali su ga zavist i jal, a cijelog života pratile su ga strastvene i žučljive rasprave.¹⁰² Dominantni pojedinci u umjetničkom i kulturnom životu grada jednostavno nisu imali umjetničkog talenta kojim bi prepoznali drugi i drugačiji talent, a ni umjetničku vrijednost Kovačićeva arhitektonskog djela. Pomodnost bi nas kratkotrajno zabilješnula, a s prolaskom vremena potpuno bi izgubila na vrijednosti. Dok su Kovačićeva djela, potpuno suprotno, s prolaskom vremena samo dobivala na vrijednosti. Njegova su djela odmah sadržavala i pokazivala trajnu vrijednost. Problem je što dobar dio promatrača nije imao sposobnost da ih odmah prepozna. Upravo po gorčini i žučljivosti

rasprava može se najbolje vidjeti koliko je Kovačić bio ispred glavnih predstavnika svojega vremena. Tek nakon njegove smrti, sredina je počela shvaćati svu veličinu i svevremensku umjetničku vrijednost njegova djela.¹⁰³ ■

* Napomena: Ilustracija 1 preuzeta je iz VESNA VRABEC, Arhitekt Viktor Kovačić fotografije, Zagreb, 2012., 2; ilustracije 2, 3, 4, 6, 7, 10 i 11 iz EDO SCHÖN, Arhitekt Viktor Kovačić - mapa - monografija, Zagreb, 1927: Tab. I, III, IV, XXIII; ilustracije 5, 8, 9 iz VIKTOR KOVAČIĆ, Atrium Ecclesiae, Forum Populi - natječajni projekt za preudezbu Kaptola i okolice, Obzor ilustrovani, Zagreb, 1908., 23, 28, 52;

Bilješke

1 Detaljnije o Kovačićevu životu i djelu: a) DARIJA RADOVIĆ-MAHEĆIĆ, ALEKSANDER LASLO, Viktor Kovačić – promotor hrvatske moderne arhitekture, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 21. (1997.), 142-165. Isti rad je pod novim naslovom još jedanput objavljen u: DARIJA RADOVIĆ-MAHEĆIĆ, ALEKSANDER LASLO, Život i djelo Viktora Kovačića, u: *Arhitekt Viktor Kovačić – život i djelo*, (ur.) Miroslav Begović, Zagreb, 2003., 91-132. Na osnovi toga rada nastala je biografska jedinica DARIJA RADOVIĆ-MAHEĆIĆ, Kovačić, Viktor, u: *Hrvatski biografski leksikon*, knjiga 7 Kam-Ko, (ur.) Trpimir Macan, Zagreb, 2009., 806-811

b) MIROSLAV BEGOVIĆ ur., Arhitekt Viktor Kovačić - život i djelo, Zagreb, 2003., 7-387

c) Likovna kritika o Viktoru Kovačiću, u: JASNA GALJER, Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951, Zagreb, 2000., 49, 57, 63, 65, 97-98, 102, 110-111, 189, 198, 250, 252-253, 293.

2 Od 1902. do 1906. nastale su najamne stambene zgrade: 1902. Kornitzer, Gundulićeva 22; 1902./03. Winkler (pregradnja i dogradnja), Preradovićeva 14; 1903./04. Ivančan, Boškovićeva 10; 1906. Oršić-Divković, Masarykova 21-23. Istovremeno nastaju obiteljske vile: 1903. Auer, Nazorova 10; 1904.-06. - atelijer R. Auera, Rokova 9; 1905./06. Perok Kavić, Masarykova 9/I; 1906. R. Auera, Rokova 6.

3 a) VIKTOR KOVAČIĆ, Die Demolierung des Bakačthurmes, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 2. listopada 1906., 6; b) VIKTOR KOVAČIĆ, VJEKOSLAV BASTL, Zur Demolierung des Bakačthurmes, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 4. listopada 1906., 5.

4 IZIDOR KRŠNJAVA, VIKTOR KOVAČIĆ, Izgradnja crkve sv. Blaža, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 2. prosinca 1905., 5-6.

5 VIKTOR KOVAČIĆ, Moderna arhitektura, u: *Život*, Zagreb, 1900., I, 26-28.

6 O urbanističkom djelovanju Viktora Kovačića detaljnije u: a) SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, Urbanističke zamisli Viktora

Kovačića, u: *Zagrebu u središtu*, Zagreb, 2003., 261-279; b) ZLATKO JURIĆ, Viktor Kovačić – prolog u regulaciju Kaptola, 1908., u: *Prostor*; Zagreb, 2005., 1(29), 23-38; c) ZLATKO JURIĆ, MARTINA STRUGAR; Viktor Kovačić – predprojekt regulacije Kaptola, Dolca i Vlaške ulice 1910. godine, u: *SIC ARS DEPRENDITUR ARTE – Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc i Danijel Premerl, Zagreb, 2009., 289-301; d) ZLATKO JURIĆ, MARTINA STRUGAR; Viktor Kovačić i Milan Lenuci: Predprojekt regulacije Dolca (1911./12.), u: *Ivi Maroeviću – baštinici u spomen*, ur. Žarka Vujić i Marko Špikić, Zagreb, 2009., 369-387; e) ZLATKO JURIĆ, MARTINA STRUGAR; Đuro Szabo i Stjepan Korenić: polemika o regulaciji Kaptola 1913.-1916., u: *Peristil*, Zagreb, 52/2009., 87-96.

7 Detaljan popis i komentar kritičke literature o Viktoru Kovačiću u LEA LASIĆ, Kritička literatura o Viktoru Kovačiću 1897. - 2001., Klanjec, 2004., 7-144.

8 a) ANTUN GUSTAV MATOŠ, Viktor Kovačić – K izložbi nacrta o regulaciji Kaptola, u: *Hrvatsko pravo*, Zagreb, 16. listopada 1908., 2; b) O Matoševoj likovnoj kritici u JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 61, 73, 77, 82-83, 88-103, 125, 127, 131, 133, 153, 156, 176, 215, 287, 289, 305.

9 Kovačić je tiskao obrázloženje Osnova za preudezbu Kaptola i okolice u Zagrebu, Zagreb,

1. 9. 1908., a objavio ga je: a) VIKTOR KOVAČIĆ, Osnova za preudezbu Kaptola i okolice Zagreba, u: *Hrvatska*, Zagreb, 6. i 7. listopada 1908., 1/1-2; b) VIKTOR KOVAČIĆ, Iz osnove za preudezbu Kaptola i okolice u Zagrebu, u: *Hrvatstvo*, Zagreb, 19. listopada 1908., 2; c) VIKTOR KOVAČIĆ, Atrium Ecclesiae, Forum Populi - natječajni projekt za preudezbu Kaptola i okolice, u: *Obzor ilustrovani*, Zagreb, 1908., 52, 17-26; d) VIKTOR KOVAČIĆ, Die Regulierung des Kaptol und Umgebung, "Agramer Zeitung", Zagreb, 6. i 7. listopada 1908., 5-6/5-6.

10 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

11 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

12 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

13 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

14 a) DARIJA RADOVIĆ-MAHEĆIĆ, ALEKSANDER LASLO, 1997., (bilj. 1a), 148, 150, 151. b) Kronologija Kovačićevih natječajnih projekata od 1902. do 1908. godine: 1902./03. natječaj za poslovno-stambenu (?) zgradu Hrv.- Slav. hipotekarne banke, Zrinjevac, Zagreb – otkup; 1905. natječaj za regulatornu osnovu Tomislavova trga, Zagreb, I. nagrada – neizvedeno; 1905. natječaj za poslovnu zgradu Rossije Foncier (poslije hotel „Moskva“) Terazije, Beograd – I. nagrada – neizvedeno; 1907. natječaj za zgradu Kr. zem. vlade – Saborska palača, Markov trg, Zagreb - otkup; 1908. natječaj za regulaciju Kaptola i okolice – I. nagrada – neizvedeno.

15 a) ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2; b) DARIJA RADOVIĆ-MAHEĆIĆ & ALEKSANDER LASLO, 1997., (bilj. 1a), 142-165.

16 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

17 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

18 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

19 Kronologija Kovačićevih izvedenih zgrada od 1900. do 1906. godine: 1900. – Moderna arhitektura, u: *Život*, Zagreb, 1900., I, 26-28; 1902. – najamna stambena zgrada Kornitzer, Gundulićeva 22 (izvođač G. Cornelutti); 1902./03. – pregradnja i dogradnja najamne stambene zgrade Winkler, Preradovićeva 14 (izvođač G. Cornelutti); 1903./04. – najamna stambena zgrada Ivančan, Boškovićeva 10; 1903. obiteljska kuća Auer, Nazorova 10; 1904.-06. atelijer R. Auera, Rokova 9; 1905./06. obiteljska kuća Perok Kavić, Masarykova 9/I; 1906. stambeno-trgovačka zgrada Oršić-Divković, Masarykova 21-23.

20 ANTUN GUSTAV MATOŠ, 1908., (bilj. 8a), 2.

21 a) ANTUN JIROUŠEK, Izložba natječajnih nacrta za preudezbu Kaptola i okolice, u: *Hrvatska*, Zagreb, 3. studenoga 1908., 1-2; b) ANTUN JIROUŠEK, Izložba natječajnih nacrta za preudezbu Kaptola i okolice, u: *Hrvatska*, Zagreb, 4. studenoga 1908., 1. c) O Jiroušekovoj likovnoj kritici u JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 201, 258.

22 ANTUN JIROUŠEK, 1908., (bilj. 21a), 1.

23 ANTUN JIROUŠEK, 1908., (bilj. 21a), 2.

24 ANTUN JIROUŠEK, 1908., (bilj. 21a), 2.

25 ANTUN JIROUŠEK, 1908., (bilj. 21b), 1.

26 ANTUN JIROUŠEK, 1908., (bilj. 21b), 1.

27 ANTUN JIROUŠEK, 1908., (bilj. 21b), 1.

28 ĐURO SZABO, Der Kapitelplatz der Zukunft, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 9. listopada 1908., 5-6; b) O Szabi detaljnije u JASNA GALJER, 2000. (bilj. 1c), 198-199, 310.

29 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 5.

30 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 5.

31 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 6.

32 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 5.

33 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 5.

34 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 5.

35 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 5.

36 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 5.

37 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 6.

38 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 6. Op. cit. Jedni ostavljaju crkvu „slobodno stojećom“, drugi grade okolo crkve svega lijepog! Ali ništa od toga ne stoji u suglasju s arhitektonskim dojmom, koji bi prvi božji hram zemlje trebao probuditi kod gledaoca. Sitničave loggie, te kopije Dresdenog Zwingera, mnoge balustrade na trgu i masovni tričavi ornamenti, skulpture – izgledaju deplasirano i ne daju dostojno rješenje. Kako neprikladno izgledaju u projektu s mottom „Suum cuique“ dva laka paviljona kraj kula iz starih vremena. To stvarno nije prava čast za sjedište hrvatskih nadbiskupa. Jednako tako ne odgovaraju objekti pred katedralom koji podsjećaju na bolničku kapelicu iz natječajnog rada pod mottom „Dobar savjet zlata vrijedan“. Rešetkasta ograda postavljena između ta dva objekta pred crkvom je podesna da takvom brutalnom izolacijom otudi crkvu u duši naroda. .../ Potpuno je nezamislivo da se kaptolska biblioteka izgradi kraj crkve poput najamne zgrade ili njemačke vile bez relacije s njom.

39 ĐURO SZABO, 1908., (bilj. 28), 6.

40 Detaljnije o Lunačekovoj: a) književnoj kritici, u: STANKO LASIĆ, Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži – Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941., Zagreb, 1989., 32, 59, 68, 72, 79; b) likovnoj kritici, u: JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 122, 183-184. Detaljnije o Strajnićevoj likovnoj kritici u JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 104-113, 125-126, 131-132.

41 VLADIMIR LUNAČEK, Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, u: *Savremnik*, Zagreb, 1913., 416-417.

42 VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 414-428.

43 VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 421.

44 VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 422.

45 VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 423.

46 VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 425.

47 VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 426.

48 VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 425.

49 a) KOSTA STRAJNIĆ, Arhitektura Zagreba, u: *Narodno jedinstvo*, Zagreb, 13. lipnja 1914., 4; b) KOSTA STRAJNIĆ, Arhitektura Zagreba, u: *Narodno jedinstvo*, Zagreb, 17. lipnja 1914., 4; c) KOSTA STRAJNIĆ, Arhitektura Zagreba, u: *Narodno jedinstvo*, Zagreb, 24. lipnja 1914., 3; d) KOSTA STRAJNIĆ, Zagrebačka arhitektura, u: *Studije*, Zagreb, 1918., 71-84; O Strajniću u JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 113-122, 125-126, 131-132.

50 KOSTA STRAJNIĆ, 1914., (bilj. 49b), 4.

51 KOSTA STRAJNIĆ, 1918., (bilj. 49d), 84.

52 KOSTA STRAJNIĆ, 1914., (bilj. 49c), 3

- 55** IZIDOR KRŠNJAVA, Ein Gedenkblatt für Viktor Kovačić, u: *Der Morgen*, Zagreb, 24. listopada 1924., 5-6.; **MIROSLAV KRLEŽA**, Slučaj arhitekta Iblera, u: *Književna republika*, Zagreb, decembar 1924., 170-173.
- 56** MIROSLAV KRLEŽA, 1924., (bilj. 55), 172.
- 57** MIROSLAV KRLEŽA, 1924., (bilj. 55), 172.
- 58** MIROSLAV KRLEŽA, 1924., (bilj. 55), 172. Op. cit. *Kao što nas je dakle Kovačić vezao spram natrag sa baroknom epohom i sa svojim regulatornim osnovama nastojao kako bi premostio barbarški neukus današnjice u stilsku jedinstvenost prošlog i minulog vremena, (te je kao takav značio reminiscenciju i retrospektivu), tako Ibler danas znači našu graditeljsku vezu s budućnošću i perspektivu u vreme što se tek odmata pred našim očima. /.../*
- 59** VLADIMIR LUNAČEK, Viktor Kovačić i njegovo umjetničko djelo, u: *Obzor*, Zagreb, 26. listopada 1924., 1-3.
- 60** VLADIMIR LUNAČEK, 1924., (bilj. 59), 2.
- 61** VLADIMIR LUNAČEK, 1924., (bilj. 59), 2.
- 62** Lunaček je oslovljavao Corneliusa Gurlitta kao povjesničara umjetnosti, što je pogrešno jer je Gurlitt bio arhitekt. VLADIMIR LUNAČEK, 1924., (bilj. 59), 2.
- 63** VLADIMIR LUNAČEK, 1924., (bilj. 59), 2.
- 64** VLADIMIR LUNAČEK, 1924., (bilj. 59), 2.
- 65** a) ANTUN JIROUŠEK, Viktor Kovačić, u: *Vijenac*, Zagreb, 2. ožujka 1925., 141-145/153.
b) ANTUN JIROUŠEK, Viktor Kovačić, u: *Vijenac*, Zagreb, 2. travnja 1925., 212, 213, 216, 217, 220, 221, 227.
- 66** ANTUN JIROUŠEK, 1925., (bilj. 65a), 142.
- 67** ANTUN JIROUŠEK, 1925., (bilj. 65a), 142.
- 68** ANTUN JIROUŠEK, 1925., (bilj. 65a), 142.
- 69** Crtež je objavljen u: VIKTOR KOVAČIĆ, Stari Kaptol zagrebački (Risarija), u: *Vijenac*, Zagreb, 1913., 6, 175; EDO SCHÖN, Arhitekt Viktor Kovačić - mapa monografija, Zagreb, 1927. Crtež je bio izložen 1913. na godišnjoj izložbi Društva umjetnosti.
- VLADIMIR LUNAČEK, 1913., (bilj. 41), 417.
- 70** VIKTOR KOVAČIĆ, 1906., (bilj. 3a), 6.
- 71** ANTUN JIROUŠEK, 1925., (bilj. 65a), 142.
- 72** a) EDO SCHÖN, 1927., (bilj. 69), 5-14.
b) O Schönu detaljnije u JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 111, 252, 293.
- 73** EDO SCHÖN, 1927., (bilj. 69), 5.
- 74** EDO SCHÖN, 1927., (bilj. 69), 6.
- 75** EDO SCHÖN, 1927., (bilj. 69), 8.
- 76** EDO SCHÖN, 1927., (bilj. 69), 9.
- 77** EDO SCHÖN, 1927., (bilj. 69), 9.
- 78** STANKO RAC, Arhitekt Viktor Kovačić, u: *Savremenik*, Zagreb, ožujak 1928., 137-139. O Racovoj književnoj kritici u STANKO LASIĆ, 1989., (bilj. 40a), 32, 45. O Racovoj likovnoj kritici u JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 152, 201, 219, 251.
- 79** STANKO RAC, 1928., (bilj. 78), 138.
- 80** STANKO RAC, 1928., (bilj. 78), 139.
- 81** STANKO RAC, 1928., (bilj. 78), 139.
- 82** a) ĐURO SZABO, Die Tragödie des Meisters, u: *Morgenblatt*, Zagreb, 5. siječnja 1928., 6; b) ĐURO SZABO, U spomen Viktoru Kovačiću, u: *Savremenik*, Zagreb, veljača 1928., 67-76.
- 83** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 74.
- 84** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 74.
- 85** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 74.
- 86** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 74.
- 87** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82a), 6.
- 88** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82a), 6.
- 89** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 74-75.
- 90** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 74.
- 91** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 75.
- 92** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 75.
- 93** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82a), 6.
- 94** Atr. LJUBO BABIĆ, Arhitekt Viktor Kovačić (mapa monografija, Zagreb, 1927.), u: *Obzor*, Zagreb, 7. veljače 1928., 2-3; b) LJUBO BABIĆ, Arhitekt Viktor Kovačić (mapa monografija, Zagreb, 1927.), u: *Obzor*, Zagreb, 8. veljače 1928., 2; c) LJUBO BABIĆ, Umjetnost kod Hrvata u 19. stoljeću, Zagreb, 1934., 151-158.
- O Babićevoj likovnoj kritici u JASNA GALJER, 2000., (bilj. 1c), 179, 210-217, 255-267, 273-281.
- 95** Atr. LJUBO BABIĆ, 1928., (bilj. 94a), 3.
- 96** Atr. LJUBO BABIĆ, 1928., (bilj. 94a), 3.
- 97** Atr. LJUBO BABIĆ, 1928., (bilj. 94a), 3.
- 98** Atr. LJUBO BABIĆ, 1928., (bilj. 94a), 3.
- 99** Atr. LJUBO BABIĆ, 1928., (bilj. 94b), 2.
- 100** LJUBO BABIĆ, 1934., (bilj. 94c), 157-158.
- 101** VLADIMIR LUNAČEK, U spomen Viktora Kovačića (Prigodom otvorenja nove zgrade zagrebačke burze), u: *Obzor*, Zagreb, 2. kolovoza 1927., 5.
- 102** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 67.
- 103** ĐURO SZABO, 1928., (bilj. 82b), 67.

Summary

Zlatko Jurić

CRITICAL RECEPTION OF VIKTOR KOVAČIĆ'S REGULATION PLAN FOR THE ZAGREB KAPTOI FROM 1908 TO 1945

A large number of critical reviews have been written about Viktor Kovačić's town-planning and architectural oeuvre in the period from 1900 to 1945. All the critics have written about the regulation plan for Kaptol and its surrounding area, which had been awarded first prize at the public competition in 1908. The plan occupies a distinct place in Kovačić's oeuvre in the town-building of Zagreb, as it well reflects the development and shifts in the critical reception of a new phenomenon such as town-building, which would after the Second World War become known as urban planning.

A. G. Matoš, A. Jiroušek and Đ. Szabo have published three disparate critical interpretations of the regulation plans that entered the competition. Matoš's critical method was based on a rather subjective selection and interpretation of facts, as among all the contestants he only mentioned Kovačić and showered him with superlatives. The text brims with judgments based on current impressions, but lacks analysis and explanation. Matoš was staunch as an official hagiographer of Kovačić's. Jiroušek's text was written in a far more calm and dispassionate tone, giving contemporaries an overview of the competition jury's criteria and a critical account of all the entries. He clearly observed that a change of generations had taken place and unambiguously promoted Kovačić as the leading figure of the mature and talented 2nd academic generation of architects. Jiroušek's attitude to Kovačić varied from moderate and measured criticism to the complete subjectivity of a panegyric. Szabo has demonstrated the most thorough understanding of the contemporary theory and practice of town-building. He clarified the difference between Kovačić and other contestants. On the one hand, there was the architect's comprehensive study of the history and topography of the town area. In his regulation plan, Kovačić made an effort to synthesize the historical, topographical and proprietary features into a balanced artistic whole. On the other hand, there were the plans which completely ignored the actual features and entered regulation ideas that were financially untenable.

V. Lunaček i K. Strajnić recognized the supreme artistic value of Kovačić's and Ehrlich's town-planning oeuvres, but failed to give detailed accounts.

M. Krleža made an unexpected contribution when he wrote about the scandal that accompanied D. Ibler's early career. In a single brilliant move he fully and irrefutably divested the venerated Kršnjavi of the little authority he had left. Using only his intuitive insight of a true literary talent, Krleža sketched the spirit of the culture of the

time and the significance of Kovačić's regulation plan for Kaptol and its surrounding area. In the obituary for Kovačić, Lunaček concluded that he did not create novel forms of modern architecture, but rather that he had offered revitalized forms of revived Classicism, adjusted to the new age, new constructions and new materials. He instituted Kovačić as one of the leading representatives of the contemporary architecture and visual arts. The final assessment of his work was a positive one, but far removed from euphoria and triumphalism.

According to the opinion of E. Schön, the regulation plan for Kaptol and its surrounding area was an irrefutable proof to the fact that Kovačić was capable of providing creative solutions to the most difficult and complex tasks in the art of building. Schön wavered between Lunaček's and Matoš's approach, even though he was often closer to the hagiographic approach. In his account of Kovačić's life and work, Szabo had excellently clarified the theoretical principles of town-building in Kovačić's regulation plan. He clearly pinpointed the causes of all the misunderstandings between Kovačić and the notable cultural figures in Zagreb. Kovačić's works did from the start embody and exhibit a permanent value. The problem was that a fair portion of the dominant figures in the town's artistic and cultural life lacked the capacity to observe this in the beginning. It is precisely the bitterness and ill-temperance of the disputes that best demonstrates just how far ahead of the leading representatives of his time Kovačić was. It was only after his death that the public came to realize the excellence and the timeless value of his work. Schön's folio monograph from 1927 and Szabo's major review from 1928 represent the apogee of a long process that was initiated by Lunaček, Matoš, Strajnić and Jiroušek. They were the ones who hallmarked Kovačić's work as the unquestionable onset and a fundamental value of modern architecture in Croatia. Lj. Babić heralded the arrival of a generation of critics, artists and architects born in the 1890ies, who did not outright appropriate neither the theoretical view, nor the artistic work of the older generation. Babić's theoretical starting point was Krleža's concise and concentrated assessment. For both of them, Kovačić was an eclectic with a refined taste and not a revolutionary creator of a new expression.

KEYWORDS: Viktor Kovačić, regulation plan for Kaptol, architectural criticism, first half of the 20th century, Antun Gustav Matoš, Đuro Szabo, Vladimir Lunaček, Kosta Strajnić, Miroslav Krleža, Edo Schön, Ljubo Babić

Pokretna baština

Christus triumphans – Slikano raspelo iz crkve Sv. Andrije na Čiovu

Žana Matulić Bilač

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Split
Split, Porinova 2a
zmatulic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 20. 11. 2013.
UDK 75.046.3(497.5)(210.7Čiovo):7.025.3/.4

SAŽETAK: Integrira se kronološki pregled povijesno-umjetničkih obrada slikanog raspela iz crkve Sv. Andrije na Čiovu s opisom i komparativnom genezom nekih elemenata prikaza, oblika i konstrukcije raspela te korištenih materijala i slikarske tehnologije. Pronalaze se poveznice unutar dalmatinskog i talijanskog slikarstva te utvrđuju analogije u umjetnosti Bizanta, i to obradom povijesnih izvora u upotrebi pigmenata i tehnika korištenih na raspelu kao i obradom literature o povezanim temama. Opisuje se kronologija povijesnih intervencija na raspelu, koje se dovode u vezu sa spoznajama o promjenama smještaja raspela u crkvi te se predlaže njegov izvorni smještaj. Opisuje se metodologija i materijali korišteni u konzervatorsko-restauratorskom zahvatu izvedenom 2000. - 2006. te se argumentira model prezentacije raspela.

KLJUČNE RIJEČI: *slikano raspelo, crkva Sv. Andrije, Čiovo, 14. stoljeće, gotika, adriobizantsko slikarstvo, Dalmacija, slikarska tehnika, tehnologija, konzervacija-restauracija, prezentacija*

Šezdesetih godina prošloga stoljeća tek ustrojena, mala restauratorska radionica ondašnjeg Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju,¹ vođena snažnim konzervatorskim porivom Cvite Fiskovića, a pod utjecajem tada vrlo popularne rimske škole parketiranja slika² i europski rasprostranjene holandske metode konzerviranja, za nepuno je desetljeće, među ostalima, restaurirala i desetak istaknutih djela dalmatinskog slikarstva od 13. do 15. stoljeća s trogirskog područja. U skupini restauriranih slika na drvu spašenih iz zapuštenih i vegetacijom obrašlih romaničkih crkvica našlo se tada i slikano raspelo iz crkve Sv. Andrije na Čiovu. Nakon opsežnih zahvata, koji su u prosjeku trajali godinu-dvije, slike su 1969. ušle u stalni postav novootvorene trogirske Pinakoteke smještene u crkvi Sv. Ivana Krstitelja.³ Pinakoteka je zbog dugogodišnje izloženosti previsokoj vlazi u crkvi, 2005. godine premještena u novootvorenu Zbirku sakralne umjetnosti, smještenu na prvom katu obnovljene župne kuće u Trogiru, gdje se i danas nalazi.⁴

Zajednički nazivnici tim restauracijama bili su uklanjanje izvornih poleđinskih učvršćenja i postavljanje novih aluminijsko-drvenih, maksimalno niveliranje drvenih ploča, mahom uklanjanje naknadnih povijesnih slojeva, impregniranje drva i slikanog sloja smjesom voska, kolofonija i venecijanskog terpentina, uglačavanje slikane površine istom smjesom, integralni retuš uljanim bojama i lakiranje sjajnim mastiks lakom. Trogirske crkvice su u međuvremenu obnovljene (crkva Sv. Andrije tek 1994.) marom Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture, danas Konzervatorskog odjela u Splitu, ali na njihove oltare i zidove nikada nisu vraćene umjetnine koje su im stoljećima pripadale. (**sl. 1**) O tome kako su njihovi interijeri sa slikama točno izgledali svjedoče nam stakleni negativi snimljeni u prvoj polovici prošlog stoljeća, i sami već artefakti.⁵ Jedan takav vrlo oksidirani stakleni negativ,⁶ bez oznake godine, koji se s ostalima čuva u fotoarhivu Konzervatorskog odjela u Splitu, te jedna fotografija iz stare fototeke,⁷ prikazuju ranogotičko slikano raspelo s



1. Crkva Sv. Andrije prije obnove 1994. (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio D. Domančić)
St. Andrew's Church, before the renovation in 1994 (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by D. Domančić)

trijumfirajućim Kristom visoko na glavnom oltaru ranoromaničke crkve Sv. Andrije na Čiovu, naslonjeno na zid trijumfalnog luka iznad apside, čija je gornja polovica zatvorena drvenom oplatom. S te fotografije, zatim fotografije raspela snimljene 1954. pred crkvom⁸ i tri fotografije zetečenog stanja iz 1965.,⁹ kao i s 46 crno-bijelih fotografija snimljenih tijekom restauratorskog zahvata na raspelu 1965. - 1967.,¹⁰ odgometnut je uz pomoć usporedbi s podacima novijih restauratorskih istraživanja na predmetu velik dio njegove povijesti i tehnologije koji je ovdje predstavljen. Na fotografiji antependija oltara, snimljenoj 1954.,¹¹ vidi se i dio oltarne pale (*dosal*) datirane oko 1360. godine i atribuirane sljedbeniku Paola Veneziana.¹² Ni na jednoj od tri snimke koje prikazuju cjelinu oltara, pala i raspelo ne nalaze se zajedno.¹³ Fotografija snimljena netom prije obnove crkve¹⁴ prikazuje istu drvenu oplatu apside, drveno-kožni antependij, drvenu menzu te iste drvene svjećnjake kao 1954. godine. Na zidu svetišta je nekoliko manjih slika različite datacije i tehnike. U to vrijeme se obnovljena pala¹⁵ i raspelo već nalaze u Pinakoteci. Drveno-kožni antependij je prije početka obnove crkve deponiran u biblioteku samostana Sv. Ante na Dridu, a danas se restauriran čuva u crkvi Sv. Josipa na Čiovu.¹⁶ Tijekom obnove crkve koju su vodili konzervatori Vanja Kovačić i Radoslav Bužančić, apsida je otvorena odbacivanjem drvene oplate, a istraživanjem oltara je između ostalog otkriveno da je za menzu upotrijebljen dio kasnoantičkog pluteja koji je s tranzenom na začelnom zidu apside vrlo vjerojatno dopremljen iz

druge crkve. Crkvicu Sv. Andrije konzervatori su datirali u 11./12. stoljeće, a njezino proširenje u kraj 15. stoljeća.¹⁷ Ivo Babić, potaknut radovima na njezinoj obnovi, smatra pak da je crkva izvorno iz kasnoantičkog vremena te da postojećem oltaru postavljenom ispred apside prethodi stariji oltar u središtu apside čije ostatke prepoznaje u kamenom bloku koji je imao funkciju stipesa.¹⁸ Vojislav Đurić (1961.) i Grgo Gamulin (1967.) publicirali su jedan fragment slike na drvu s prikazom Bogorodice s Djetetom iz 13. st., otkrivenoj u crkvi Sv. Andrije.“ Ne zna se, međutim, je li slika izvorno iz crkve ni je li stajala na glavnom oltaru prije pale.¹⁹

Koncepcija i izgled oltara fotodokumentiranog sredinom prošlog stoljeća posljedica je više povijesnih promjena i obnova te se postavlja pitanje izvornog smještaja raspela i njegova odnosa prema glavnom oltaru i pali datiranoj oko 1360. godine. Stariji dio crkve Sv. Andrije, unutarnjih dimenzija 6x4 m, teško možemo zamisliti kao arhitektonski okvir za tako monumentalno raspelo, pa je vjerojatnije da je pala u crkvu stigla prije raspela te da je stajala na starom oltaru u apsidi. U 15. stoljeću, nakon proširenja crkve, možda je već bila postavljena na novi oltar ispred apside. Raspelo je moglo tada biti postavljeno iza nje na trijumfalnom luku ili je pak visjelo na gredi podno šireg luka nastalog produžavanjem crkve prema zapadu potkraj 15. stoljeća, te bi mu tako u oba slučaja izvorno mjesto bilo u nekoj većoj crkvi. (sl. 2) Prva obnova i intervencija na raspelu koju možemo datirati u 15./16. stoljeće mogla bi stoga biti povezana s promjenom izvornog smještaja



2. Pretpostavljeni položaj raspela: varijanta 1 i 2 u crkvi Sv. Andrije, 15. - 18. st. (računalna rekonstrukcija, Ž. Matulić Bilač)
Presumed position of the crucifix: variant 2 and 3 in S. Andrew's Church, 15th - 18th c. (digital reconstruction by Ž. Matulić Bilač)



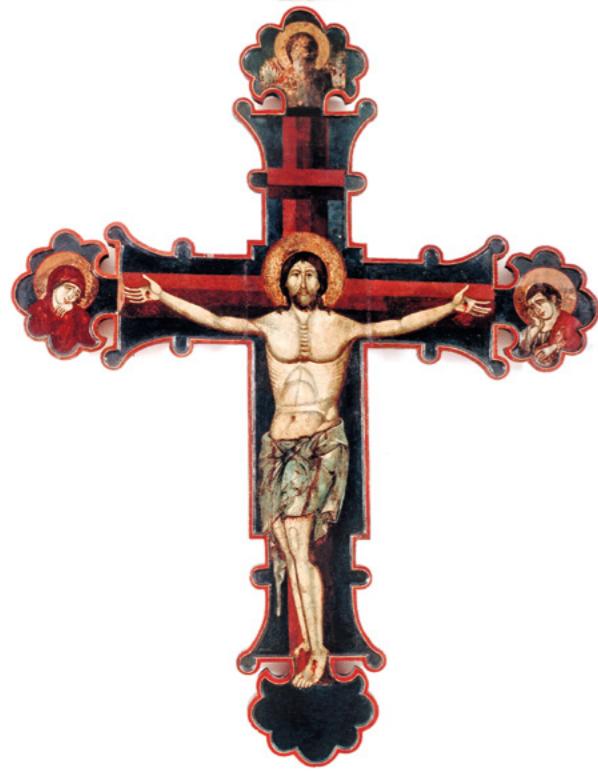
raspela i obnovom crkve, što potkrepljuje i istodobna obnova pale (*dosal*) s glavnog oltara.²⁰

Grgo Gamulin navodi: ... primjer velikog slikanog raspela na glavnom oltaru sačuvan je u velikoj padovanskoj crkvi degli Eremitani, a u nas donedavna, kad je restaurirano i preneseno u zbirku u crkvi sv. Ivana Krstitelja, i raspelo sa živim Kristom u crkvi sv. Andrije u Trogiru.²¹ Premještanjem raspela u zbirku nestao je, dakle, mogući zadnji takav primjer kod nas, pa su to dragocjeniji svi podaci koji mogu raspelo dovesti u vezu s njegovim autentičnim smještajem na oltaru. Premda izvorni smještaj raspela iz crkve Sv. Andrije na Čiovu nije pouzdano utvrđen i ne može se dokazati na temelju dosadašnjih spoznaja, možemo ga zamisliti na trijumfalnom luku apside glavnog oltara trogirske katedrale, gdje je možda stajao do dolaska velikog raspela Blaža Jurjeva Trogiranina koje danas visi usred crkve, na mjestu i položaju na kojem se smatra da je izvorno stajalo od izrade do 16. stoljeća, kad je preneseno na zid iznad južnog bočnog ulaza u katedralu.²²

Čiovsko raspelo u povijesno-umjetničkoj literaturi

Premda Edward B. Garrison raspelo iz Sv. Andrije na Čiovu ne obrađuje, u indeksu je među raspelima s oslikanim rubnim poljima venecijanske škole (broj 553)²³ naveden jedini oblikovni pandan čiovskom, s gotovo istim obrišom, dimenzijama i transformacijama konstrukcije.²⁴ To raspelo, porijeklom iz samostana Sv. Katarine u Chioggi, Garrison datira u vrijeme između 1326. i 1350. godine, dok je novoutvrđena datacija 1348. godina, s oznakom stila – bizantski.²⁵ Na modroj pozadini naslikan je ravni drveni smedi križ i na njemu trpeći Krist. Giovanni Mariacher u studiji razvoja oblika slikanih raspela, primjer iz Chioggie smatra pojednostavljenom mletačkom varijantom rimske oblike, koji se razvojno izravno nastavlja na tip raspela iz Muzeja Correr (dvostrano procesijsko raspelo), u novije vrijeme datiranog u 1350. godinu.²⁶ Nešto ranije

intenzivnije umjetničke veze s Venecijom u našim su krajevima uspostavljene od 14. stoljeća.²⁷ O raspelu iz crkve Sv. Andrije prvi je pisao Kruso Prijatelj 1955. godine.²⁸ Izdvaja ga iz skupine djela dalmatinske slikarske škole, kao i ono iz Segeta te iz splitske crkve Sv. Križa, te ga po



3. Raspelo prije restauracije 2000. - 2006. godine (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio Ž. Baćić)
Crucifix, before the conservation of 2000–2006 (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Baćić)

romaničkom stilu i ikonografiji, a zbog gotički stiliziranog oblika označava ...zanimljivim zakašnjelim odjekom zadar-skih raspela poput onih iz crkve Sv. Frane, Sv. Marije i Sv. Mihovila koje opet smatra djelima domaćih radionica. Godine 1957. dopunjaje izneseno mišljenje označavajući čiovsko raspelo provincijalnim i anakronim.³⁵

Igor Fisković 1968. u osvrtu na izložbu u povodu 15. godišnjice osnutka restauratorske radionice u Splitu, na kojoj je do tada nepoznato raspelo prvi put izloženo, također ga izdvaja iz lokalnih slikarskih radiona, označava kao osamljenu i zanimljivu pojavu, te vezuje za ...krug one kulturne i likovne razmjene, koja je u 14. stoljeću živo spajala naša primorska područja s mletačkom umjetnošću još žive bizantske podlage. Datira ga najkasnije u 1360. godinu.³⁶ Grgo Gamulin mu 1969., potaknut kvalitetom slikanja, sugestivnošću i izražajnošću prikaza te dojmom o djelu nakon čišćenja, posvećuje mali članak.³⁷ U njemu ga, opet po gotičkom obrisu, okvirno datira između 1320. i 1350., a dataciju sužava atribucijom manjem slikaru kruga "Majstora posljednjeg suda" kojeg Viktor Lazareff u studiji iz 1931. izvodi i datira između 1340. i 1350. godine.³⁸ Cvito Fisković spominje ga u članku o slikanom raspelu iz crkve Sv. Križa u Splitu, ističući da je jedno od tri na istočnoj obali Jadrana s prikazom trijumfirajućeg Krista, a po vremenu nastanka najmlađe: ...pa je očito da se po prikazu teme ikonografski izuzetno zakasnilo.³⁹ Grgo

Gamulin mu se vraća 1974.⁴⁰ te 1983.⁴¹ u svojem pregledu slikanih raspela, prema općem stilu smješta ga u zakašnjeli adriobizantizam te naziva *ikonografskom anomalijom* nastalom retardacijom stila u lokalnim, konzervativnim odjecima između velikih kultura Bizanta i romanike. Izravno ga nadovezuje na segetsko raspelo, povezuje s dva opisana venecijanska, te oba smješta u drugi kvartal 14. stoljeća. Kristovo lice smješta na naslovnicu monografije te ga time ponovno izdvaja od ostalih i označava intrigantnom nepoznanicom među raspelima evidentiranim na limiji istočne obale Jadrana. Igor Fisković 1987.⁴² u njemu vidi ...*hibridni dah umjetničkog izraza, ali i retardaciju stila*. Vezuje ga opet za slikara iz kruga venecijanskih mozaicista, prilagođenog željama lokalnih naručitelja. Andrea de Marchi 2001.⁴³ raspelo iz Sv. Andrije spominje kratko, smatrajući ga naglašeno ekspresivnim djelom manje poznatog venecijanskog slikara ranog 14. stoljeća, bliskom Majstoru tripticha sv. Klare koji također pripada krugu adriobizantskih radionica. Godine 2004. u prvoj detaljnijoj studiji njegova stila i oblika, Zoraida Demori Staničić označava ga ...*jednim od najmonumentalnijih starih raspela u Dalmaciji...* i zaključuje: *Raspelu dosad nije nađen stilski pandan pa ostaje usamljeni primjer specifičnog likovnog izraza naglašenog linearizma i grafizma*. Tješnje ga vezuje uz Bizant te pomiče dataciju u prijelaz 13. u 14. stoljeće.⁴⁴

Konzervatorsko restauratorski radovi 2000. – 2006.

Konzervatorsko-restauratorski radovi izvedeni između 2000. i 2006. godine bili su usredotočeni na istraživanje tehnologije zagonetnog raspela s Čiova,⁴⁵ što iz nove perspektive pomaže jasnije odrediti, odnosno dopuniti njegovo određenje među slikama na drvu 13. i 14. stoljeća u Dalmaciji, nastavljajući se na tehnička ispitivanja Cristine Thieme provedena između 1999. i 2004. na poliptihu iz trogirske katedrale (datiranog oko 1270.) kao i sedamnaest dalmatinskih slika na drvu iz 13. stoljeća.⁴⁶ Čiovsko raspelo nije uvršteno u katalog istraženih slika Cristine Thieme, budući da je otpočetka bilo datirano kasnije, ali rezultate zajednički provedenih tehničkih analiza na raspelu autorica spominje na više mjesta govoreći o poveznicama s tehnologijom obradenih slika.⁴⁷ U studiji, koja je sada kod nas temeljno štivo za daljnja istraživanja, navodi dataciju Joška Belamarića: 1300. - 1320.⁴⁸

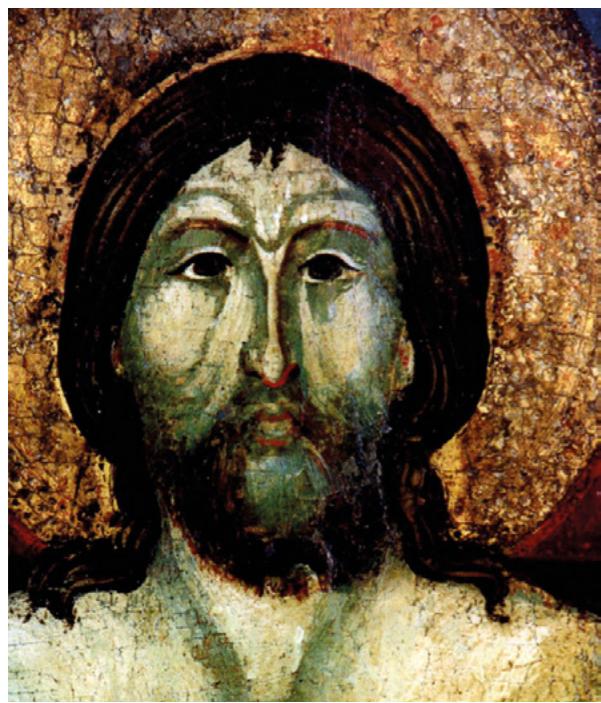
Uz istraživanje tehnologije, najveći dio vremena na raspelu ipak je bio posvećen uklanjanju konstrukcije i velike mase materijala iz restauratorske intervencije provedene od 1965. do 1967., valorizaciji i uklanjanju ostataka ostalih povijesnih intervencija te tako otkrivanju cjelokupnog očuvanog slikanog sloja kojemu je složenim metodama čišćenja, ekstrahiranja i uklanjanja sekundarnih premaza i konsolidanata враćen izvorni optički efekt i intenzitet kolorita. (sl. 3) U skladu s opsegom očuvanosti njegovih izvornih dijelova, osmišljen je zatim model prezentacije s rekonstrukcijama izvedenim materijalima koji su kemij-



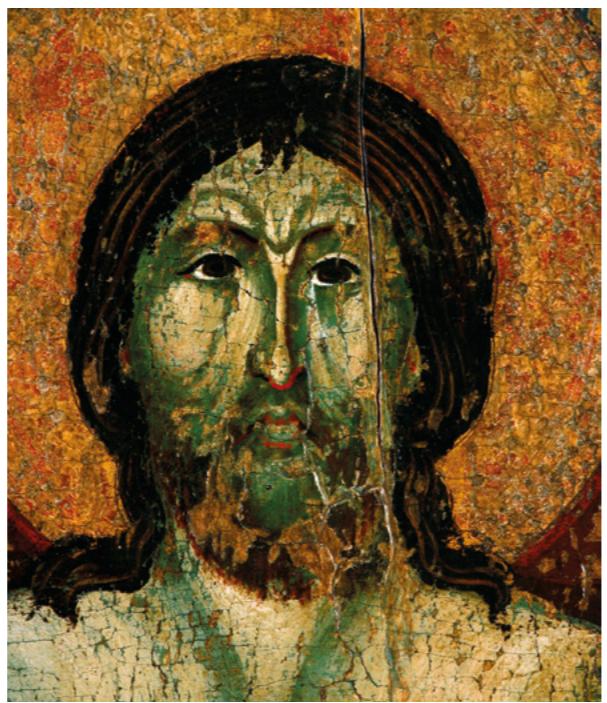
4. Raspelo nakon dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Baćić)
Crucifix, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Baćić)

ski i fizički jednakih sastava i svojstava. Rekonstrukcije su građene dio po dio u skladu s okolnom očuvanostu, a ne s unaprijed određenom idejom. Takvim konceptom rekonstrukcije, odnosno modelom prezentacije, zapravo nije nastala reinterpretacija raspela, kao što to često biva s oštećenim slikama koje su povjesno slojevite i na koje

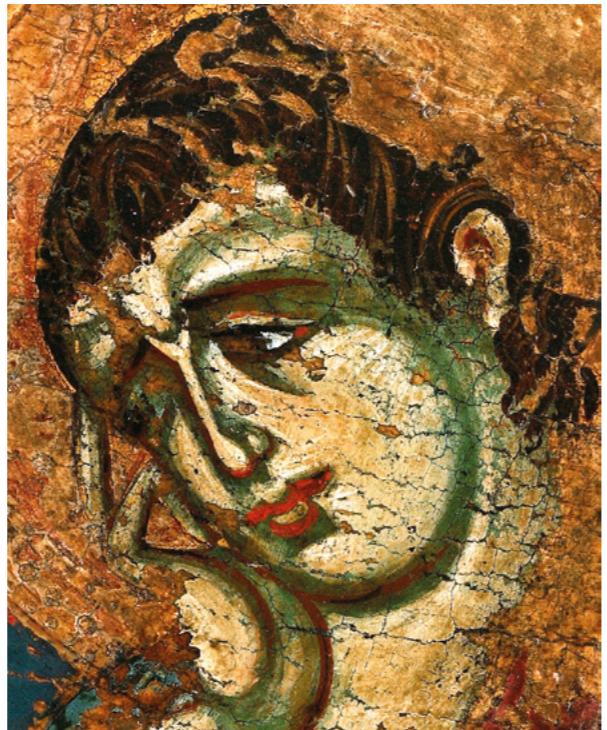
su naneseni nepovratni materijali, već je sofisticiranjem procesom čišćenja interpretirana ljepota njegove izvornosti koja je najviše što se moglo oslobođena sekundarnih materijala i objašnjenja koja su često pogrešna i rezultat su restauratorskog manirizma i uvjerenosti da rastauracija mora biti primijećena. Nadam se da će ova "neprimjetna



5. Kristova glava prije i poslije restauracije (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimili Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)
Christ's head, before and after the conservation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)



6. Detalj sv. Ivana prije i poslije restauracije (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimili Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)
Detail of St. John, before and after the conservation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač, Ž. Bačić)



restauracija" barem u navedenoj argumentaciji biti lakše shvaćena. Fokus mojih promišljanja o raspelu zaista je bio povratak izvornosti, ali ne oblikovnoj, već izvornosti materijala i tehnologije njihove primjene. U tom cilju, prilikom retuša korišten je, jednostavan recept jajčane

tempere pomiješan s česticama pigmenata iste palete koju je koristio slikar, s dodatkom nešto toplih tonova zemljanih pigmenata iz istog vremena radi uskladivanja sa zatećenim tonom.⁴⁹ Tih retuširanih područja je malo i izvedeni su samo ondje gdje je oštećenje očito nastalo mehaničkim

putem ili je ometalo percepciju oblika. Na svim ostalim zonama, s lakunama nastalim prirodnim raslojavanjem slojeva i otpadanjem boje, rekonstruiran je samo donji sloj osnove (*gesso grosso*), također kalcijevim sulfatom. Površina tih zona tonirana je jajčanom temperom u tonu koji je ostao nakon maksimalne ekstrakcije kasnijih pre-maza, te nije mogao biti svjetlijii. Taj je ton, kao zajednički nazivnik, povezao oštećene zone, a rubna traka je jedina rekonstruirana cjelovito (također cinoberom) da bi povezala oštećenja s očuvanim dijelovima u cjelinu. Lakiranje je izvedeno parcijalno, na svim površinama osim plave. (sl. 4) Uklanjanjem preostalog preslika, što je (na sreću) propušteno u prethodnoj restauraciji, te tako otkrivanjem znatne površine, kao i novih fragmenata izvornog sloja u zonama velikih oštećenja, omogućena je ponovna, sada potpuno relevantna valorizacija ikonografskog modela, te slikareva stila, načina i rukopisa, što je pridonijelo jasnijoj orientaciji u pogledu porijekla i škole, pomičući dosadašnju dataciju unatrag za gotovo četvrtinu stoljeća.⁵⁰ (sl. 5, 6) Tehnički podaci koje dalje iznosim razmatraju se unutar dalnjih poveznica s tehnologijom izrade raspela i slikanog sloja toga vremena, te će biti važni budućim istraživačima u preciznijem određenju porijekla i slikarskog profila autora raspela.

Opis i kompozicija izvornog prikaza

Sasvim prislonjen na križ s titulusom bez oznaka, ravnih stranica skošenih prema rubovima i obojenih u četiri crveno-smeđa tona, centriran prema njegovoj središnjoj osi, stoji Krist sasvim frontalnog gornjeg dijela torza, ravno postavljene glave s tamnosmeđim ovalnim očima koje gledaju naprijed, u daljinu. Nos mu je dug, uzak i ravan, obrve podignute i zaobljene, usne male, uokvirene crveno-smeđom bojom, a obrazni puni. Lice mu je blaže asimetrično, te je lijeva strana malo šira. Čelo je kraće. Ruke su mu ispružene, blago savijene u laktovima, otvorenih dlanova nakošenih prema dolje. Od prsa se naglo savija udesno u blažoj i pravilnoj, simetričnoj bizantskoj krivulji (vrh joj je 9 cm od osi) koja se linijom spoja nogu srušta natrag prema križu i spaja s njim u točki između peta. Razdvojena stopala stoje ulijeko na križu, slijedeći smjer donjeg dijela tijela, pa je desno stopalo postavljen gotovo vodoravno (prekinuto okvirom), a lijevo se srušta preko ruba donjeg rubnog polja. Ton inkarnata je hladan, zelenkast, osvijetljen gornjim bočnim svjetлом (pod kutom od 45°), kao i cijela kompozicija. Bogato nabrana svjetlo-plava perizoma koja se srušta gotovo do koljena razigrana je dubokim tamnozelenim naborima i bijelim vrhovima s velikim križnim (x) pojasmom čvorom na sredini te dugim naborom koji se s lijeve strane srušta do sredine potkoljenice. Krase je dvije okomite smeđe trake, a donji rub uokviruju tanke crvene resice boje rubne trake raspela. Kristova kosa je tamnosmeđa i ravna, a pramenovi izraženi usporednim zelenkasto-oker linijama. Brkovi i brada su



7. Detalj Bogorodice tijekom čišćenja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Detail of the Virgin, in the course of cleaning (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



8. Detalj Bogorodice nakon restauracije (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić)
Detail of the Virgin, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Bačić)

mu prozračni, slikani crveno-smeđim mekanim linijama, dok je središnji dio brade gol. Kosa mu je skupljena iza vrata preko ušiju čije resice proviruju, te se od njih gotovo simetrično u valovitim pramenovima srušta na liniju ramena. Na čelu su mu dva mala tamnosmeđa pramena. Oko glave je zlatna aureola crvenog ruba, puncirana unutar zona koje tvore četiri ucrtane kružnice. Gornji rub antene križa je u liniji Kristovih očiju, linija koja odvaja gornju i srednju fasetu antene je u liniji njegovih usana, a ona koja odvaja srednju od donje fasete je u liniji vrata. U središtu golog dijela brade sijeku se okomica i horizontalna raspela. Ta vodoravna linija nastavlja se preko Kristovih rana do Bogorodičnih očiju na lijevoj, te čela sv. Ivana (koji je zbog slomljenog kraka križa malo srušten).

Bogorodica je pokrivena purpurno crvenim maforijem, ispod kojeg u polukrugu od jedne do druge ušne resice proviruje crno-modra, tzv. grčka kapa. Usne su joj pune, izraženo rumene, gotovo crvene, a lice srušteno, naslo-

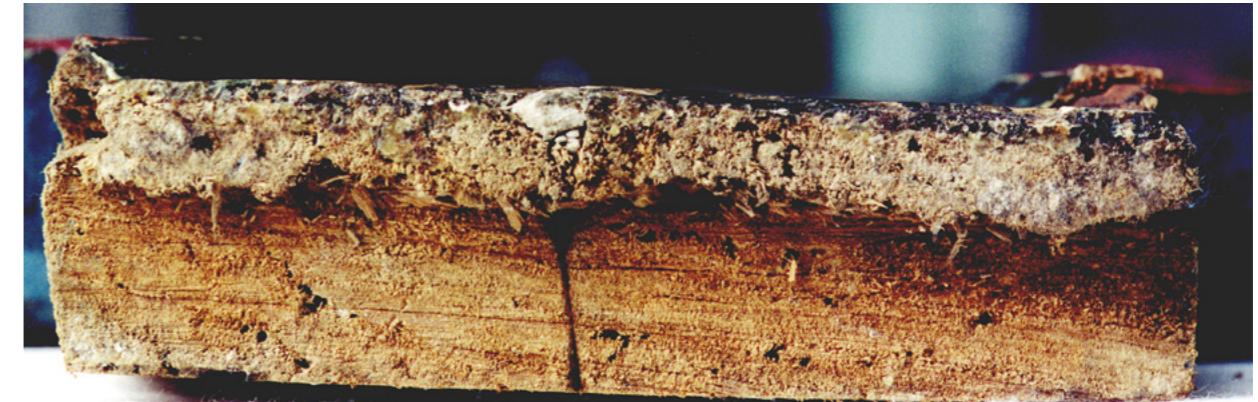
njeno nježno na brid lijeve šake. Desna šaka se nazire ispod tkanine, odmah do lijeve.⁵¹ Nos joj je izrazito dug i povijen, duboke smede oči koso spuštene, obrve duge, istaknute i ravne, a pogled usmijeren na ranu Kristove desne ruke. (sl. 7, 8) Sv. Ivan je podignutije, bucmastije glave koju naslanja na otvoreni dlan desne ruke, dok mu je lijevi otvoreni dlan položen pridržavajući plašt. Gleda u ranu lijeve Kristove ruke iz koje se krv slijeva na križ, kao i iz desne ruke te iz oba stopala. Usne su mu uokvirene crvenom, vrh nosa kao i Bogorodici i Kristu, te kapci kao i Bogorodici, dok su Kristovi bijeli. Kosa mu je smeđa, svjetlijih pramenova, kratka i valovita; sasvim otkriva lijevo uho. Haljina mu je svijetloplavo-siva, a plašt ružičasto purpuran. Arkanđeo Mihael na vrhu kompozicije stoji frontalno, prikazan do pojasa kao i ostala dva lika. Lice mu je ljudsko, oči poluzatvorene, kosa smeđa. Svijetloplava krila tamnocrvenih do ružičastih nazubljenih rubova su raširena, a tanki crveni plašt prebačen preko ramena. U ruci nešto drži, ali daljnje iščitavanje nije moguće zbog oštećenja. Sva tri lika imaju iste okrugle aureole, istih dimenzija i punca, crvenog ruba. Nijedan lik nema zarumenjene obraze, a zeleni inkarnat bočnih likova prelazi u svjetli preko narančasto toniranog sjenčenja, čega na Kristovu inkarnatu nema. Akcenti su riješeni ravnim i zaobljenim bijelim linijama koje prate formu lica i draperija. Križ se nastavlja duboko u donje polje pa je vjerojatno da je tu izvorno bila naslikana neka varijanta Golgotе. Proporcjski omjeri visine nosa, čela i brade Krista su 1:1:2/3, a proporcjski omjer nosa i širine lica iznosi 2:1. Omjer visine lica i visine figure iznosi 1:8.⁵² Glava mu je mala, kao i dlanovi i stopala, ruke i noge tanke, a torzo naglašen i širok, s istaknutim prsnim kostima i dlakama te muskulaturom trbuha.

Konstrukcija raspela i obilježja drvenog nosača

Raspelo je konstruirano od tri ploče bijele topole (*Populus alba*) debljine 4,2 cm, pri čemu je okomita os sastavljena od dvije, a vodoravna od jedne ploče.⁵³ Donje rubno polje okomite ploče, otpiljeno sredinom 18. st., izvorno je bilo jedinstveno s njom, što izravno dokazuju tragovi piljenja, a posredno - poslije povišeni položaj raspela na oltaru, kad je osim tog dijela otpiljena i srednja latica gornjeg polja kako bi raspelo stalo na zid trijumfalnog luka apside. (sl. 9) Dataciju izmjena utvrđujemo, dakle, dijelom preko datiranja cijele razvojne faze oltara (a preciznije preko pigmenta koji pripada toj intervenciji).⁵⁴ Nanovo rekonstruirano polje (1967.), načinjeno od tamnog mahagonija, ne odgovara dimenzijama ostalih triju, već je blago predimensionirano u svim smjerovima, što vidimo po tome što ostala polja imaju identičan obris (s malim odstupanjima zbog dimenzijskih promjena drva) te se očito u formuliranju njihova oblika koristila jedinstvena šablon. Zatečene dimenzije raspela su 208,6 x 161,8 x 4,2 cm, a izvornih segmenata 186,6 x 161,8 x 4,2 cm. Ako

se okomici umjesto zatečenog dodatka doda četvrt polje prema istom obrisu kao i ono ostalih polja na osnovi iznenadnog zaključka dolazimo korak bliže njegovim izvornim dimenzijsama: 208 x 161,8 x 4,2 cm. RTG 3D i aksijalne⁵⁵ snimke dasaka dokazuju da je gornja, kraća ploča okomice raspela također bila dio glavne okomite ploče, budući da se položaj i struktura godova potpuno podudaraju. Na njihovim spojnim (bočnim) stranicama vidljivi su tragovi piljenja i modificiranja. To dokazuje da je gornji krak, odnosno raspelo u cjelini izvorno bilo više. Koliko točno, dokazuje nam usporedba s mjerama bočnih krakova koji su istog obrisa i dimenzija kao i gornji krak, ali i sličnog križa u kojem je gornji krak patibuluma jednak polovici dužine antene. Također, linija završetka gornjeg kraka naslikanog križa otkrivena je tijekom čišćenja, na fragmentu veličine oko 0,5 x 1 cm. Po tome je gornji krak raspela skraćen samo za 1 cm, odnosno tek za širinu pile i ravnjanje rubova. Pukotine drva se pak ne podudaraju pa je jasno da su one nastale poslije, višekratnim zakucavanjem čavala oko spoja. Gornja ploča se sasvim raspukla, a donja blago ukoso u visini od 40 cm. Posljedično tome, raslojava se i otpada slični sloj, pa je gornje polje raspela najoštećenije. Dio boje sigurno je otpao odmah pri piljenju. Čini se da je to učinjeno u ranijoj fazi povijesti raspela, vjerojatno u intervenciji iz 15./16. stoljeća. Piljenje je izvedeno točno preko rupe (1,50) koja prolazi kroz cijelu debljinu daske cijelom dužinom i koja je trag izvornog učvršćenja raspela preko nekog oblika metalnog elementa za vješanje. (sl. 10, 11) Zato sam sasvim sigurna da je piljenje povezano s njegovim demontiranjem s tog mesta, jer se raspelo nije moglo drugačije odvojiti (hrđa, kovani klin?). Tamnosmeđi premaz, koji pripada 18. st. nanesen je preko u tom trenutku vrlo oštećenog polja, što zajedno s baroknim retušem preko oštećenja oko pukotina dokazuje da je piljenje izvedeno prije toga vremena te ga zato pripisujem ranijoj intervenciji.

Dodatkom tog centimetra napoljetku zaključujemo izvorne dimenzije raspela s velikom preciznošću: 209 x 161,8 x 4,2 cm. Hipotetski, budući da se drvo s vremenom suši i smanjuje, izvorne dimenzije su mogile dosezati i 210 x 163 x 4,5 cm. Zaključno, raspelo je izvorno bilo konstruirano od dvije daske bijele topole, istih širina (41 cm), a različitih dužina (209 i 162 cm). Kronološki, to je drugi primjer upotrebe topole na istraženim slikama na drvu u korpusu dalmatinskog slikarstva,⁵⁶ što ga sa sigurnošću povezuje s talijanskim tradicijom izrade slika na drvu. Ploče su izvedene iz drvenog trupca izrazito neu Jednačene i valovite strukture godova s vidljivim granama, što znači da je širina trupca maksimalno iskoristena (pa i dio koji se inače odbacuje). Položaj godova i čvorovi grana upućuju na to da je trupac bio širok 90-100 cm. Tako velika stabla bijele topole na Mediteranu rastu jedino na sjeveru Italije, na području padske nizine.⁵⁷ Okomica je izvedena od tangencijalne daske koja na licu slike zahvaća mali dio



9. Donja bočna stranica raspela (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Lower lateral side of the crucifix (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



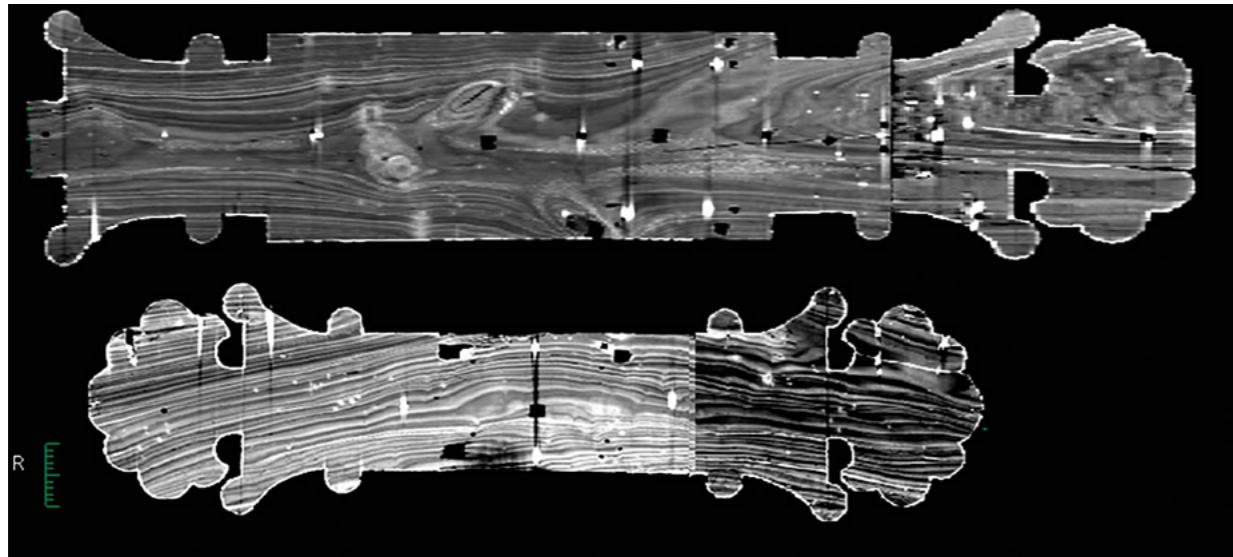
10. Izvorna rupa za vješanje raspela, lice (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
The original hole for hanging the crucifix, front side (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



11. Izvorna rupa za vješanje raspela, presjek (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
The original hole for hanging the crucifix, cross-section (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)

središta drvenog trupca te je tako dijelom dijametralna, a horizontalna raspela izvedena je iz radikalne daske, te na desnom kraju uz rub raspela zahvaća samo središte trupca.⁵⁸ U vrijeme izrade raspela, struktura drva nije bila dovoljno suha, što nam dokazuje izvitoperenost dasaka nastala dalnjim utjecajem mikroklimatskih oscilacija na tako nestabilno drvo; ravnina okomite ploče umjereno se zatrotirala, što je ujedno dokaz da točke četiriju kutova daske od koje je načinjena ne leže u istoj ravnini longitudinalnog smjera drvenog trupca (odnosno da daska nije ispljena precizno, pod pravim kutom u odnosu na trupac). Ta ploča je i blago konveksno zaobljena (deformacija tzv. bačvastog tipa). Vodoravna ploča je također zatrotirana, ali vrlo blago, dok je njezina konveksna deformacija bitno istaknutija, najviše na bočnim poljima, zbog čega su se gornje trećine tih polja, gdje je zaobljenje najveće, odломile u relativno ranoj fazi (vjerojatno do 15. st.). Takav tip deformacije drvene ploče tipičan je za daske koje su u trupcu bile pozicionirane blizu središta (u ovom slučaju dio središta koji ploča zahvaća nije na sredini slike, nego na okomitoj osi u njegovoj lijevoj trećini, a na vodoravnoj u donjoj pa je shodno tome suprotni završetak ploča jače zaobljen).⁵⁹ Pregledom RTG 3D snimki cijelih dasaka, možemo uočiti dodatni razlog krivljenju antene: drvo je raslo sasvim nakrivljeno, što uz osnovnu neu Jednačenost godova daje strukturno nestabilne daske, odnosno daske lošije kvalitete. To dokazuje i da daske nisu ispljene iz istog trupca. (sl. 12) Da vitoperenje daske ne bi izbacilo slični sloj, povjesno se strana okrenuta središtu pri izradi slike na drvu iz jednog (do tri) komada u pravilu postavlja prema licu slike, a tako je i u ovom slučaju.⁶⁰

Dimenzije prekopa sječista dviju ploča su: 33,5 x 24,5 x 3,8 cm, a dubina utora svake daske 1,2 cm. U tom kvadratu vodoravna daska preklapa okomitu, pa je ona tako izdubljena sa stražnje, a okomita daska s prednje strane u odnosu na slični sloj. To je izvedeno zasijecanjem pilom te izdubljeno poprečno u oba smjera blago zaobljenim dlijetom širine 1,8 cm. Kroz četiri kuta i kroz središte kvadrata prekopa dasaka, izvorno je s lica (s glavama unutar rupa u drvu) bilo zakucano pet kovanih čavala kvadratnog presjeka, debljine 6 mm, te na poledini savijeno i krajevima ponovo zabijeno u drvo. Dužina im je bila 9-10 cm. Te su rupe 1965. s poledine proširene (2 x 2,5 cm na dnu do 4 x 5 cm na vrhu rupe), da bi se kroz



12. Rendgenski snimak raspela (fototeka HRZ-a, snimio F. Mihanović)

An x-ray image of the crucifix (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by F. Mihanović)



13. Poledina raspela iz Segeta (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio D. Domančić)

Back side of the crucifix from Seget (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by D. Domančić)

njih izvukli čavli s glavama. Dužina i debljina nestalih čavala utvrđena je preko kosine izvornih dijelova tih rupa. U preklopu nema tragova ljepila. Na dvadesetak posto preostale izvorne poleđinske plohe vidljivi su nepotpuni tragovi obrade ploče dubljim zaobljenim dlijetom širine oko 10 mm, te plitkim, blago zaobljenim dlijetima širine

12, 14 i 16 mm. Tragovi upućuju na to da je poleđina obrađivana u oba uzdužna smjera sjekirom, dlijetima i blanjom. Poleđina je nakon fiksiranja parketaža čavlima (zakucanima s prednje strane, bez dodatnog lijepljenja) bila prebojena tamnocrvenom bojom (minij). Ostaci boje sačuvani su na svim dijelovima izvorne plohe, osim ispod nekadašnje poleđinske konstrukcije što nam ukazuje na to da je poleđina obojena nakon njezina montiranja, a i da je sam parketaž bio prebojen istom bojom.

Zbog opisane strukture drvenih ploča, te slijeda i razine njihovih deformacija s jedne strane, a s druge strane zbog odluke da se 1965. izvorni parketaž zamijeni rimskim modelom (u ovom slučaju, kao i u ostalim izvedenim slučajevima vidi se da je korišten bez elementarnog shvaćanja načina njegova funkciranja, pa tako je i izведен potpuno pogrešno) za postavljanje parketaža bila je potrebna ravna ploha. S tim ciljem je oko 80% poleđinske površine dlijetima i električnim brusnim kolom stanjeno u različitoj mjeri (uglavnom uz rubove, ovisno o zatečenom zaobljenju drvenih ploča), a unutar raspona od 2 cm. Time jest ojačana konstrukcijska stabilnost raspela, ali je oslabljenja strukturalna stabilnost drvenih ploča pojedinačno. Po formi raspela tada je izradena i na novu ravnu plohu postavljena i zalipljena Drvo-fixom⁶¹ kompleksna konstrukcija (više od sedamdeset dijelova) parketaža od aluminija i bukova drva koju smo zatekli. (sl. 14, 15a) Osim prevelike težine i glomaznosti te konstrukcije u odnosu na raspelo, te neravnomerne raspodjele pritiska na drvene segmente konstrukcije, u pitanju je bila i njezina stvarna funkcionalnost. Vrijeme je pokazalo da taj parketaž nije stabilizirao stare rasplikine, već da su se one produbile (kosa pukotina preko Kristova lica 1965. bila je visoka 27, a sada je 40 cm!) te



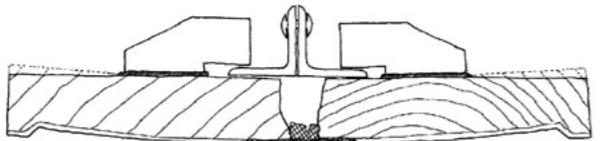
14. Poledina čiovskog raspela, zatečeno stanje (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)

Back side of the Čiovo Crucifix, pre-existing condition (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)

da su se pojavile nove. Izvorni parketaž koji je držao ploče na okupu prethodno je uklonjen, a fotografija prije tog zahvata nije snimljena. Jedna smjernica za rekonstrukciju njegova oblika je rečenica iz dokumentacije o zahvatu: *Na stražnjoj strani križ je učvršćen jednom okomitom prečkom po sredini i po dvije poprečno vezane gvozdenim čavlima*, a druga smjernica su tragovi na poleđini raspela: otisak u crvenoj boji kojom je premazana poleđina nakon izvornog montiranja parketaža precizira širinu prečki: 5,4 - 5,6 cm, dok kosine rupa od čavala daju dovoljno podataka za zaključak o njihovoj debljini: 3,4 cm. Za točnu rekonstrukciju okomite letve samo je jedna smjernica: na donjem završetku opet otisak u crvenoj boji.⁶² (sl. 13) Za raspelo nije bio zalipljen, nego spojen čavlima s lica slike, čije su glave uvučene u prethodno izdubljene rupe. Rupa od čavala koje možemo pribrojiti učvršćenju izvornog parketaža za ploče je 12, a njihove su dimenzije bile iste kao i na preklopu osi križa (9-10 x 0,6 cm). Širina glava bila je 1,4 cm. (sl. 15b)

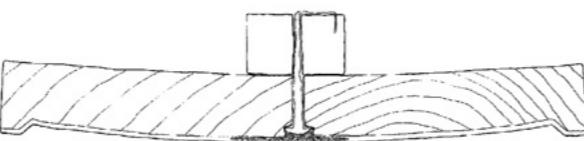
Zatečeni odmak horizontalne osi raspela od ortogonalne je 2° udesno, odnosno vodoravna ploča stoji pod ku-

tom od 92° umjesto 90° u odnosu na okomitu. Odmak je izvoran, što se dokazuje dvjema okomitim linijama spoja okomite i vodoravne daske koje su priljubljene, ali i modifikacijom crteža koja je zbog toga morala biti izvedena. Zakošenje je proporcionalno udaljenosti od središta križa, odnosno odmak se povećava, pa je tako na kraju rub lijevog kraka podignut, a desni spušten za 4 cm. Pod logičnom pretpostavkom da je drvodjelja najprije preklopio daske i učvrstio spoj, a onda iscrtao oblik primjenjujući parcijalnu šablonu (koju je kreirao, odnosno odabrao slikar⁶³), u tom času odmak nije mogao primijetiti, a poslije ga se nije dalo ispraviti. Ako je ipak najprije istesao daske po obliku raspela, a onda ih spojio, greška je napravljena kosim zasijecanjem horizontale pri izradi njihova preklopa (1,2 cm uljevo). Grešku čini se nije primijetio, jer da jest, mogao ju je ispraviti izravnavanjem i umetanjem konusnih letvica. Spojevi su, nakon učvršćenja preklopa čavlima, prekriveni ulijepljenim platnom. Višekratnim provjerama postavljanja slikareva crteža unutar tako nepravilnog križa, zaključila sam da je slikani križ postavljen potpuno isto kao drveni, odnosno da je



15a. Crtež zatečenog presjeka raspela (dokumentacija Konzervatorskog odjela u Splitu, nacrtala Ž. Matulić Bilač)

Drawing of the pre-existing cross-section of the crucifix (documentation of the Conservation Department in Split, drawing by Ž. Matulić Bilač)



15b. Crtež rekonstrukcije presjeka raspela prije 1972. (dokumentacija Konzervatorskog odjela u Splitu, nacrtala Ž. Matulić Bilač)

Reconstruction of the cross-section of the crucifix before 1972 (documentation of the Conservation Department in Split, drawing by Ž. Matulić Bilač)

on u istom odmaku od ortogonalne. To pak nije izvedeno naginjanjem cijelog crteža, nego lomljenjem desnog kraka križa od središta i spuštanjem za 2 cm. Cijela Kristova figura zatim je zajedno s križem nagnuta malo udesno, pa joj je donji dio previše pomaknut od središta. Zajedno s Kristom spušten je i lik sv. Ivana. Na tako „slomljenom“ križu, Krist je postavljen potpuno simetrično u odnosu na krakove, a oni sami simetrično na oblik drvenog raspela. Likovi u rubnim poljima također su postavljeni centrirano u odnosu na tako postavljen križ. (sl. 16) Drugim riječima, crtež koji danas imamo, na drvenom bi križu stranica postavljenih pod pravim kutom, pod uvjetom da je istog obrisa, bio postavljen bitno ukoso. Odnosno, vraćanjem opisanog slijeda modifikacije crteža unatrag, dobili bismo prvotno zamišljen slikarev crtež.

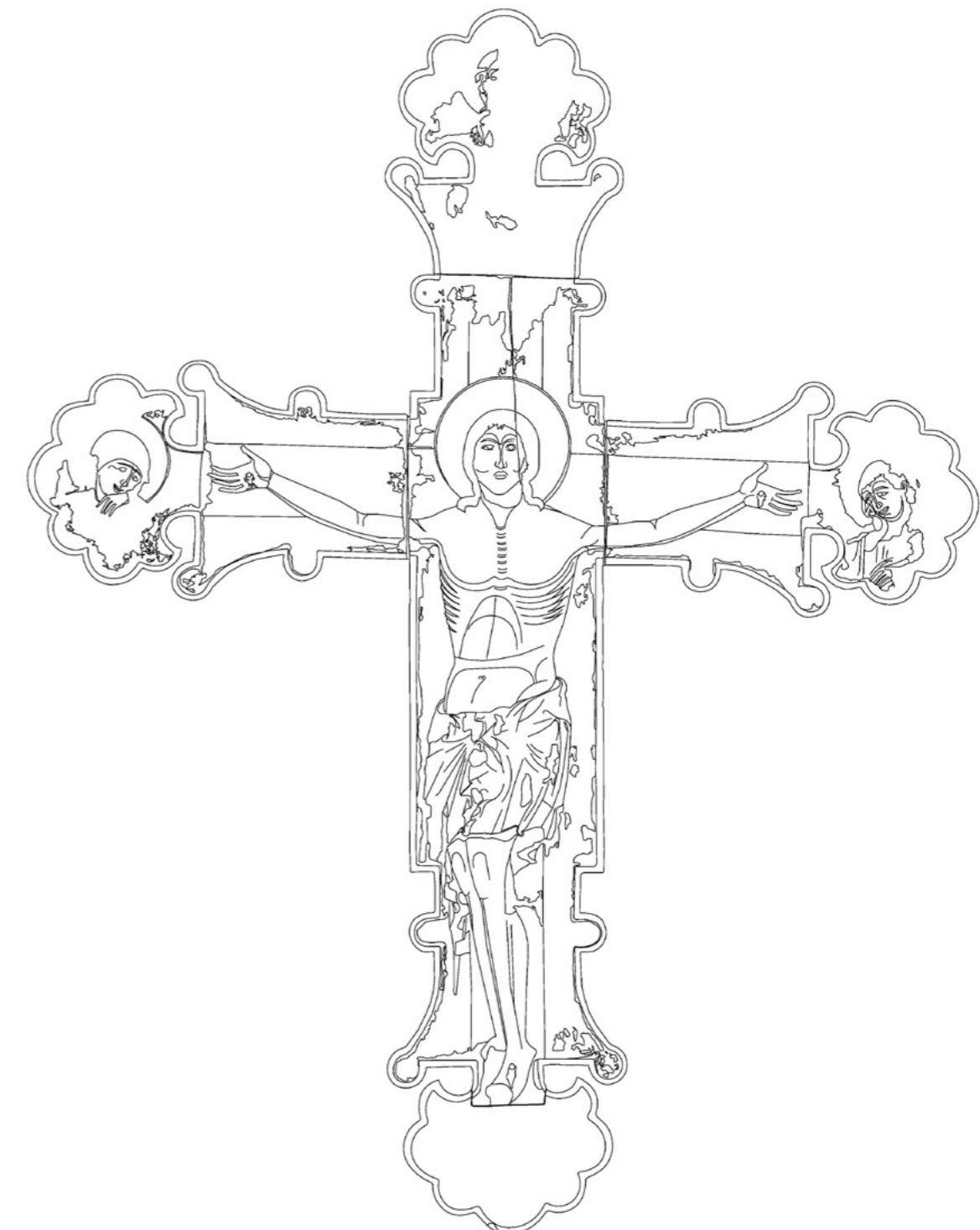
U osnovno postavljenim mjerama, obris raspela je projektiran geometrijski, a visina okomite ploče je u proporciji s vodoravnim u odnosu 1:0,77 (6,5:5 bizantskih stopa).⁶⁴ Gradnju oblika možemo objasniti na sljedeći način: odnos visine i širine središnjeg osnovnog pravokutnika raspela ($82 \times 33,5$ cm, na kojem je naslikan korpus i glava Krista), izražen u bizantskim stopama bio bi 2,5:1 stopa i 1 prst. Na njega su nadograđeni lijevi, desni i gornji krak, istih dužina: 64 cm (2 bizantske stope i 1 prst). Donji krak je za 4 cm kraći, pa se oni odnose 64:64:60 cm. Da je donji krak izведен prema istim mjerama kao i ostali, odnosno da je duži za 4 cm, desno stopalo Krista ne bi bilo presjećeno, nego bi stalo unutar polja. To posredno dokazuje da je položaj crteža modificiran nakon izrade finalnog oblika raspela, dakle da je prvotni crtež bio zamišljen i izведен zajedno s veličinom i oblikom križa, a da su odstupanja morala biti izvedena tijekom njegova precrtavanja, prilagodavajući ga greški u izradi križa. Slijedom zaključka da su upotreba drva topole kao i tip oblika raspela rezultat venecijanske slikarske tradicije, možemo s velikom sigurnošću zaključiti da se i slikar formirao unutar tih utjecaja. Oba bočna kraka i gornji krak identičnih su obrisa (uz mala odstupanja zbog dimenzijskih promjena drva) te je očito da su riješeni jedinstvenom šablonom. Donji krak ima isti obris rubnog polja, a malo drugačiji oblik ostalog dijela. Općenito gledajući, čini se da je križ projektiran prema osnovnom pravokutniku na koji su dograđivani krakovi križa prema jednoj šablioni

(koja je možda bila samo jedna vodoravna polovica koja se rotirala i tako precrtavala), dužine 64 cm.

Bočne stranice raspela izvorno su (prije deformacija ploča) bile pod pravim kutom u odnosu na njihovo lice i naličje, sasvim ravno oblikovane sjekiriom, blanjom i dlijetima, oštih rubova. Sve bočne stranice su izvorne obrade, tako da je sigurno da je obris koji imamo danas - izvoran. Aksijalne snimke su pokazale (što se ne vidi ni najpažljivijim promatranjem) da je izbočeni okvir vodoravne daske izведен dubljenjem, a okomite nadogradnjom letvica 1×2 cm koje su skošene prema slici u obliku u kojem je to napravljeno na vodoravnoj dasci (tako je bilo preciznije zbog ravnih stranica osnovnog pravokutnika).⁶⁵ Letvice su zalipljene uz rubove ploče tako pažljivo da se s bočnih strana spoj s ostalim dijelom gotovo ne vidi, dok se u strukturi spoja (aksijalna snimka) vidi deblij sloj ljepila, odnosno kita. Možemo zaključiti da je vodoravna daska bila izvorno debela 4,2, a okomita 3,2 cm. Debljina dasaka je relativno velika u odnosu na ostale pregledane slike kod nas, što ukazuje na dulje iskustvo u primjeni tog drva kada se pokazala njegova sklonost vitoperenju (što je daska debla, vitoperenje je manje), ali ipak odgovara ukupnom prosjeku debljina dasaka u talijanskom slikarstvu 13./14. st. (30-32 mm, usmeno priopćenje PierPaola Mofardinija). Nakon obrade i spajanja osnovnih dijelova, montirana je poleđinska konstrukcija zakucavanjem čavala s prednje strane. Sve glave čavala na licu slike zakucane su do razine drvene ploče, dakle u prethodno izdubljena ležišta, malo veća od glava čavala.⁶⁶ Rupe su zakitane te su preko njih zalipljeni komadi debljeg lanenog platna prethodno natopljeni ljepilom (tutkalo ili kazein). Platno je zalipljeno i preko spojeva dijelova raspela.⁶⁷ (sl. 17, 18) Prednja i bočna površina tako obradenog drvenog križa bez prethodnog je brušenja impregnirana tutkalom te je bila spremna za postavljanje gipsa.

Kronologija intervencija na konstrukciji raspela i restauratorski radovi provedeni od 2000. do 2006.

Prema zaključima, prvu intervenciju možemo s velikom sigurnošću datirati u 15./16. stoljeće. Raspelo je demonstrirano s izvornog mjesta piljenjem gornjeg kraka križa zajedno s dijelom parketaža, nakon čega je ponovno spojeno preko drvenog dodatka i čavala s poleđinom. Dijelovi



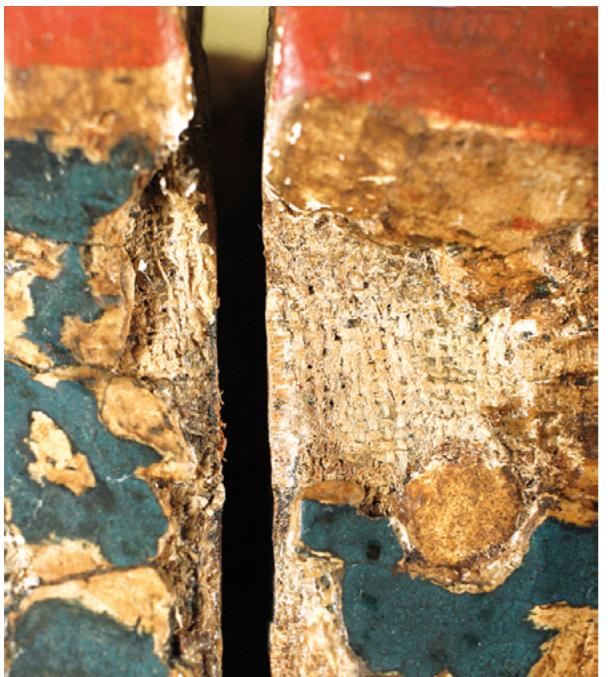
16. Računalno izrađen crtež raspela (dokumentacija HRZ-a, izradio D. Jakaša)

Digital drawing of the crucifix (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by D. Jakaša)

izvorne konstrukcije tom su prilikom dodatno učvršćeni čavlima. Sredinom 18. st. je zbog novog položaja, ovaj put na istom oltaru, otpiljeno i odbačeno donje polje raspela, kao i srednja latica gornjeg. Tri vrlo duga čavala zakucana su s gornje bočne strane desnog rubnog polja, a jedan s gornje strane lijevog radi spajanja raspuknutih gornjih trećina tih polja. Trećim, na drvu najmanje opsežnim

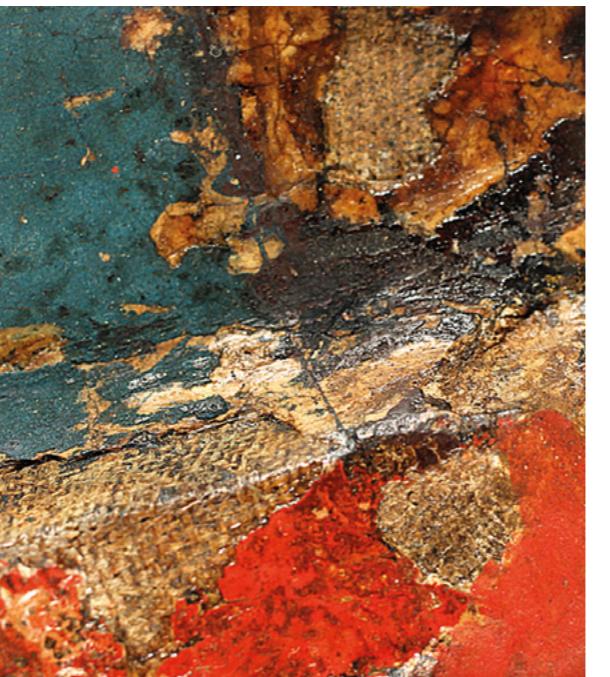
zahvatom, koji pripada 19. st., rasklimani segmenti dodatno su učvršćeni kovanim čavlima. O četvrtoj obnovi: restauraciji koja se izvodila od 1965. do 1967. godine imamo pisani izvještaj i 46 fotografija.⁶⁸

Radovi na drvenom nosiocu 2000. godine započeti su na poleđini uklanjanjem zatečenog parketaža.⁶⁹ Nakon uklanjanja konusnih komada drva ubaćenih između



17. Detalj oslike s platnom preko spojeva sastavnih dijelova (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio Ž. Bačić)

Detail of the painting with canvas over the component joints (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Bačić)



18. Detalj oslike s platnom između drva i preparacije (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio Ž. Bačić)

Detail of the painting with canvas between the wood and the preparation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Bačić)

aluminijskog profila i drvene ploče, kojima je prirodno kretanje drva bilo sasvim onemogućeno (suprotno izvornom konceptu takvog modela parketaža, koji je težio biti mobilan, odnosno klizan), postupno smo oštrim dlijetima tanjili profilirane komade bukova drva koji su bili zalipljeni za drvene ploče raspela i fiksirali aluminijsku konstrukciju za njega. Nakon njegova demonteranja, razdvajanja sastavnih ploča raspela, razdvajanja spojeva slijepljenih dijelova ploča, njihova čišćenja i ponovnog lijepljenja⁷⁰ te vađenja čavala iz 18. i 19. stoljeća, nakon čega su oni bili očišćeni i konzervirani, a potom lijepljeni u iste rupe, s drva je uklonjena masa voštane smjese.⁷¹ Poznato je da ona nije reverzibilna, ali je uložen veliki trud u nježno uklanjanje skalpelom, nakon čega je vosak inspiran bugaćicama s *white spiritom*.

Nakon uklanjanja voštane smjese s površine drva враћen joj je dojam suhoće a dugo blokiranim daskama omogućen je rad u skladu s mikroklimatskim oscilacijama, te su zato nekoliko mjeseci praćene i mjerene promjene dimenzije svake ploče. Tijekom tog vremena raspelo je bilo zatvoreno u komori sa stabilnom RV između 55 do 60%. Nakon stabiliziranja ploča i враćanja vlažnosti drvu, u istim uvjetima rekonstruirani su oštećeni segmenti. Niz raspluklina, rupica od zavjetnih darova, oštećenja crvotočinom i segmenata ispljenih 1965. i neadekvatno rekonstruiranih (drvom mahagonija lijepljenog Drvo-fiksom), bilo je zapunjeno preslicima i voskom. Sve to očišćeno je skalpelima, zubarskim instrumentima i bu-

šilicom te rekonstruirano drvom stare topole (iz 13. st.)⁷² i drvom balze. Ti komadi izrađeni su slojevito i oblikovani sasvim precizno po oštećenjima, tako da se ne koristi kit, a ne uklanja se i ne oštećuje drvo raspela. Novi segmenti ulijepljeni su 10-20%-tним koštanim tutkalom.

Pukotine i rascjepi su ulijepljeni istim ljepilom, kao i stotine rupica u drvu, gdje su štapići drva balze izrađeni prema njihovu obliku namazani hladnim tutkalom i utisnuti, poprimivši tako oblik rupa, pa je višak rezan skalpelom. Na taj način u rekonstrukciji drva uopće nije korišten kit, nego je i najmanji segment rekonstruiran drvom i ulijepljen organskim ljepilom. (**sl. 21**)

Slikani sloj - povijesne intervencije i restauratorski radovi 2000. - 2006.

Istraživanje slikanog sloja je, kao i na drvu, razlučilo četiri povijesne intervencije koje se kronološki poklapaju. U sklopu prvog zahvata, koji prema upotrijebljenim materijalima i stupnju oštećenja izvornog sloja do tog trenutka, datiram u 15./16. st., slikani sloj je prvi put čišćen. Uklonjen je veći dio izvornog laka, zajedno s jednim do dva završna sloja tempere (kojih na inkarnatu ima pet-šest) pa je on najoštećeniji. Aureole su već prije bile oštećene pranjem, a sada su dodatno oštećene čišćenjem. Oštećenja su retuširana žutim pigmentom (auripigment)⁷³ kojim je također na perizomi akcentirana rubna ukrasna smeđa traka i dvije okomite. Draperije svih likova su retuširane bijelom bojom radi oživljavanja kontrasta, a na Kristovim

ranama krv je dodatno akcentirana crvenom.⁷⁴ Istom crvenom retuširana je halja sv. Mihovila. Unutar oštećenja retuširane su lakune na plavo pozadini, a zatim je plava (nažalost) lakirana. Retuš na rubnim poljima, koji se nalazi ispod njihova cijelovitog preslika iz 18. st., logično datira cijelokupnu intervenciju u ranje razdoblje. Ostaci toga retuša preostali su u tragovima nakon uklanjanja najvećeg dijela preslika 1965., a nalaze se ispod tragova preslika iz 18. stoljeća. Kristov inkarnat je nakon čišćenja u zahvatu iz 15./16. st. bio lakiran toniranim uljano-smolnim (?) premazom kojim je rekonstruirano bočno osvjetljenje isprano čišćenjem. Rubna traka raspela i bočne stranice prebojene su narančastom, a rubna traka lakirana istim lakom. Druga intervencija iz sredine 18. st. zbog lošeg stanja slikanog sloja rubnih polja, a radi piljenja gornjeg te jakih deformacija bočnih polja, donosi cijeli niz doslika, preslika i retuša. U tom trenutku nedostajalo je oko 50% slikanog sloja gornjeg polja, oko 30% desnog i 20% lijevog rubnog polja. Na preostaloj slikanoj plohi bio je niz manjih oštećenja, a najviše uz okomite linije spoja drvenih ploča i uz veliku pukotinu preko Kristova lica, te stotina rupica nastalih apliciranjem zavjetnih pločica. Nakon čišćenja slikanog sloja nekim abrazivnim sredstvom, pri čemu su završni slojevi tempere dodatno isprani, manja oštećenja su retuširana bez prethodnog kitanja, a cijela rubna polja premazana su tamnosmeđim uljanim premazom koji je prekrio likove svetaca. Oštiri kutovi slikanog križa pokriveni su istim premazom te su mu tako stranice skošene, dobivši od trapeznog - trigonalni završetak. Rubna traka raspela premazana je blijedom narančastom, a prusko plavom posvijetljenom bijelim pigmentom - bočne stranice. Kristov lik je lakiran smolastim tamnonarančastim lakom, čijom su gustoćom nanosa prekrivena plitka oštećenja, a njezinim reguliranjem postignuto frontalno osvjetljenje lika. Time je u konačnici znatno promijenjena izvorna slikareva zamisao. Kristova izvorno mala i izdužena glava povećana je za dva centimetra, dok su kosa i brada postale preistaknute, pretamne i unificiranog tona. Ta intervencija tako je, gledajući u cijelosti, rezultirala i reinterpretacijom ikonografskog prikaza. Restauracija iz 19. st. provedena je *in situ*. U sklopu te restauracije, crnom bojom premazane su gotovo iste plohe koje su u prethodnoj bile prebojene tamnosmeđom. Povod tomu bio je naravno nastanak novih lakuna, koje su tako prekrivene i integrirane u jedinstveni ton. Niz manjih oštećenja retuširan je crnom (zone tamnih linija perizome, kose, gotovo cijela plava pozadina i dio slikanog križa). Na Kristovu glavu aplicirana je kruna od tankog metalra (vidljiva još na fotografiji prije zahvata 1965.) te je aureola premazana uljanim preparacijom, čime su prekrivena oštećenja, a i u većoj mjeri zapunjene i punce. Nakon toga je premazana zlatnom bojom veće granulacije metalnog praha te obrubljena tamnocrvenom. Taj sloj je u većoj mjeri uklonjen 1965., dok se svi nataloženi slojevi tek prilikom navedene restauracije uklanjaju

iz dubokih punca, otkrivajući njihove šesterolisne otiske. Istom zlatnom bojom premazana je i cijela rubna traka raspela, čiji su se tragovi, kao uostalom i tragovi svih ostalih nabrojenih slojeva, propustili očistiti u restauraciji šezdesetih godina. U tom restauratorskom zahvatu skalpelom je uklonjen najveći dio crnog pokrivnog premaza s bočnih likova, ali ne i s preparacije i drva velikih oštećenja tih rubnih polja.

Tonirani premaz s Kristova lika uklonjen je skalpelom u većoj mjeri, ali je na lijevom ramenu i lijevoj strani tijela do perizome samo stanjen, oživljavajući tako izvorno osvjetljenje lika. Zlatni premazi su uklonjeni otapalima, a njihova mikroskopska zrna su prilikom konsolidacije utopljena u voštanu smjesu, svjetlujući po cijeloj površini raspela. Vosak je sasvim promijenio optički efekt boja, povezao donje slojeve te je zahvaljujući njemu bilo jednostavnije ukloniti skalpelom uljane retuše i lak. Velika oštećenja triju rubnih polja raspela su (preko ostataka kasnijih premaza) najprije rekonstruirana slojem smjese Drvofixa i piljevine u debljini 1,5 mm, a zatim zakitana voštanom smjesom u istoj debljini. Manja oštećenja preparacije zakitana su krednim kitom nakon konsolidacije voskom koji se, zbog nekompatibilnosti s njim, na nizu mjesta odvojio. Kredni kit, baš kao i voštani, znatno je prekrio izvorne segmente slikanog sloja. Prije retuširanja bio je izoliran gustim slojem šelaka. Nakon kitanja, raspelo je bilo lakirano, a oštećenja retuširana uljanim bojama u nekoj vrsti *trategia* (rubna stranica je potpuno preslikana crvenom) te je nanesen finalni sloj sjajnog mastiks laka. Konačnim rezultatom u grubim crtama oživljene su izvorne forme (iako je karakter Kristova lica bitno promijenjen, a retuš na cijelom raspelu znatno preslikao original /potpuno su preslikane rubna crvena traka i plava na bočnim stranama raspela/) te su prekrivena oštećenja, ali su velike plohe neuklopjenog retuša te presjajni i pregusti lak potpuno prekrili optički dojam tempere i izmijenili tonalitet boja, dajući cijeloj površini unificirani efekt. (**sl. 19**) Zahvat na slikanom sloju započeo je stabilizacijom japanskim papirom i gelom (3% TyloseMH300⁷⁵/dv/deionizirana voda/). Slikani sloj je konsolidiran 5%-tom otopinom pročišćenog morunina mjejhura/dv na zonama koje nisu bile prožete voštanim konsolidantom, a ondje gdje jesu vosak je reaktiviran toplim glaćalom,⁷⁶ te su odignuta srušena pritiskom. S površine lica slike uklonjen je sloj nataložene slijepljene prljavštine uglavnom deioniziranoj vodi, a ponegdje 3%-tim trinatrijcitratom u deioniziranom vodom. Na poledini taj sloj je uklonjen *white spiritom* i etilnim acetatom. Na mjestima gdje je vosak bio u debelom sloju, omekšan je terpentinom i gelom (etanol-ShellsolT (1:1)/izopropanol 2:1 ugušen Klucelom M), uz uklanjanje skalpelom. Na spojevima ploča voštani kit je uklonjen skalpelima i zubarskim alatima. Retuši i lak iz 1965. na inkarnatu i draperijama maknuti su skalpelom pod mikroskopom;



19. Gornje polje raspela prije restauracije (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Upper field of the crucifix, before conservation (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



20. Gornje polje raspela tijekom čišćenja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Upper field of the crucifix, in the course of cleaning (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



21. Gornje polje raspela prije rekonstrukcije slikanog sloja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Upper field of the crucifix, prior to reconstructing the painted layer (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



22. Gornje polje raspela nakon restauracije (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Baćić)
Upper field of the crucifix, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Baćić)

proces je trajao oko godinu i pol dana. Izbor metode je odredila topivost toniranog laka prve restauracije (koji sam odlučila sačuvati i prezentirati) istim otapalima u kojima je topiv i sloj iznad njega. S druge strane, pak, vosak kojim je konzerviran slikani sloj stvorio je opnu na njegovu površini, zahvaljujući kojoj je čišćenje skalpelom bila odluka najmanjeg rizika, ako se radi na određen način, pod određenim kutom svjetla i povećanjem. Rubovi lakuna u završnim slojevima tempernog oslika inkarnata bili su posebno fragilni, ali i velike zone na kojima su dva posljednja sloja inkarnata već uklonjena prethodnim čišćenjima. Ostatke preslike na draperijama, aureolama, križu, rubnoj i bočnoj traci, uklonila sam na isti način, uz mjestimičnu upotrebu otapala (isootkan i terpentin). Plava

pozadina je izvorno izvedena deblijim slojem azurita na tamnom podsliku indiga i bijele⁷⁷ te je tako površina bila suha i hrapava, a kristalići azurita reflektirali su svjetlo pod različitim kutovima, stvarajući jedinstveni titravi efekt. Slojevi kasnijih lakova, preslike i voska trajno su ga potamnili.⁷⁸ Njegovo čišćenje je bilo posebno zahtjevno, jer se svaki i najmanji ostatak kasnijih slojeva (kojih je bilo četiri, topivih u različitim kombinacijama otapala) reflektirao na svjetlu i zamudavao ga, a ja sam odlučila ne lakirati ga nakon čišćenja. Zbog hrapavosti površine, u njegovu čišćenju upotrebljavala sam isključivo otapala i gelove. Gelom (ksilen 60 ml/TEA/dv 1% - 20 ml/Triton X-100 30 ml⁷⁹) sam uklonila zadnja dva laka, a zatim sam čistila vosak otapalom (Shelsoll A/butilni alkohol 1:2).

Ostatke preslike sam omekšavala (2% DMF⁸⁰/dv), tanjila skalpelom i uklanjala denaturiranim špiritom. Ostatke laka uklonila sam istim gelom i Shelsollom T. Mjestimično sam koristila otopinu 3%-tnog amonijeva hidroksida/dv, nakon čega opet isti gel i Shelsoll T. Budući da ima oko deset sekundarnih slojeva, a odlučila sam ih sve ukloniti, proces čišćenja je izvođen probama, i skustveno, a ne prethodno određenim sredstvom na temelju analiza materijala.⁸¹ (sl. 20, 24) Čišćenjem mu je vraćen najveći dio izvornog intenziteta, dubine i svjetlucavosti. Zone nove preparacije retuširala sam prusko plavim podslikom umjesto indiga, te azuritom u tutkalnom vezivu s malo okera. Oštećenja na Kristovoj kosi, rukama, ramenu i licu rekonstruirala sam pigmentima: ugljenom crnom, zelenom zemljom, olovnom bijelom i prusko plavom, s dodacima sienske zemlje, umbre, okera i cinobera. Likove, križ, rubnu traku respela i bočne stranice, te površine nove tonirane preparacije, završno sam lakirala otopinom od 12% mastiksa u terpentinu u tankom nanosu pamučnom krpicom. Plavu pozadinu nisam lakirala.⁸² (sl. 22)

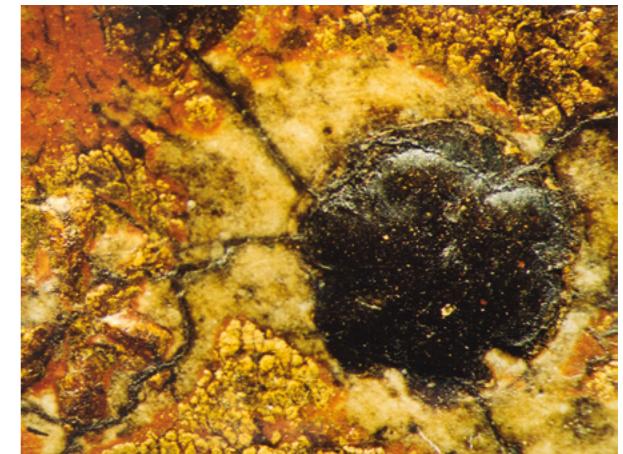
SAZNANJA O IZVORNOJ SLIKARSKOJ TEHNOLOGIJI

Debljina preparacije na udubljenoj plohi raspela je 3,2 mm, da bi se preko rubnih kosina okvira smanjivala do 1 mm na rubnoj traci, dok je bočna strana još tanje preparirana, vjerojatno samo jednim slojem. Preparacija se sastoji od više slojeva gipsa, a u cjelini iz dva, od kojih deblji donji tvori *gesso grosso* (kalcijev sulfat anhidrit, odnosno dehidratizirani gips), a tanki gornji je *gesso sotille* (kalcijev sulfat dihidrat, odnosno hidratizirani gips).⁸³ Unutar osnovnog sloja preparacije je mjestimično, i to u Bogorodičinoj aureoli, uz desni bočni rub raspela te uz rubnu traku ispod Kristove lijeve ruke, ugrađeno tanko laneno platno.⁸⁴ (sl. 17, 18, 23)

Nakon nanošenja i obrade preparacije, sljedeća slikareva radnja bila je premazivanje poleđine i bočnih stranica raspela crvenim premazom (minij vezan tutkalom). Zatim je precrtao crtež na preparaciju (nije utvrđivan materijal) te ga je urezao šiljkom⁸⁵ (debljina linija koje se reflektiraju kroz slikani sloj je 0,5 mm, dakle šiljak je bio uži), a aureole šestarom (po četiri kruga na svakoj). Zone aureole je premazio oker-crvenim bolusom⁸⁶ (oko 5 mm preko vanjskih rubova), a zatim je izveo vodenu pozlatu, ispolirao zlatne lističe i utisnuo punce šesterolisnog oblika (0,4 cm) i oblika manjeg punog kruga (0,25 cm). Slikani sloj je dalje građen prema redoslijedu: podslik pozadine indigom s bijelom,⁸⁷ crveno-smeđi podslik križa,⁸⁸ podslik inkarnata (seže do vanjskog ruba kose) zelenom zemljom (*verdaccio*),⁸⁹ osnovni ton i gradnja svih draperija (crveni lak/olovna bijela, azurit/olovna bijela, cinober),⁹⁰ završni sloj pozadine čistim azuritom,⁹¹ inkarnat s akcentima⁹² izrađen je od pet-šest slojeva, smeđi podslik kose i žutim okerom akcenti na njoj, završni oslik križa u četiri crveno-smeđa tona,⁹³ crveni rub aureole,⁹⁴ crveni rub čistim



23. Platno u aureoli Bogorodice nakon uklanjanja restauratorskih rekonstrukcija iz 1972. (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Canvas in the Virgin's halo, after removing the reconstructions from the 1972 restoration (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)



24. Punce tijekom čišćenja (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimila Ž. Matulić Bilač)
Hallmarks, in the course of cleaning (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Ž. Matulić Bilač)

cinoberom⁹⁵ te na kraju linija obruba olovnom bijelom.⁹⁶ Prilikom nanošenja svaki sljedeći sloj tempere prelazio je rub crteža (odnosno prethodnog nanosa boje) za 3-5 mm pa je gradnja slojeva vodena tako da dva posljednja nanosa boje, slikani križ i rubna crvena traka, gustoćom i neprozirnošću potpuno prekrivaju sve dublje slojeve koji se tako kroz njih ne prosijavaju. Između te dvije plošne i statične okosnice čas sjaji mirni, hladni zelenkasti inkarnat, čas se nameću u prednji plan dinamični oblici raznorodnih nabora perizome, a čas iz dubine u prvi plan zatreperi intenzivna svjetlucava plava. Slikar je sigurno takav redoslijed isplanirao vrlo pomno, vodeći računa o svojstvima svakog pigmenta i njihovih mješavina (kojih je tek pet), tako da prednosti svojstava svakog od njih

dodu do punog izražaja. Izražajnost i sugestivnost raspela temelji se na kontrastima velikih ploha boja koji su istaknuti jakim, gotovo reflektorskim bočnim osvjetljenjem likova. Granice ploha izvučene su oštrim tamnosmeđim, crvenim i crnim linijama, što pojačava osnovnu dinamiku kontrasta. Vjerujem da je slikar računao na toplu, titravu svjetlost u crkvi koja će tako kontrasno postavljene plohe boja oštih granica povezati u trodimenzionalan, gotovo živi prikaz. Filigranskih detalja nema, kao ni finih nijansi i sjenčenja pa smatram da je otpočetka predviđeno da se raspelo sagledava izdaleka.

U sklopu tehničkih analiza slikanog sloja analizirana je gradnja i sastav slojeva jedanaest mikropresjeka⁹⁷: Bogorodičin purpurno crveni maforij, plavo krilo sv. Mihaela, plavi plašt i purpurno crvena haljina sv. Ivana, Kristov inkarnat, smede oslikani križ (dva uzorka), plava pozadina, bočna stranica križa, perizoma i rub Kristove aureole. Osim stratigrafskih (pod dnevnim, UV i polarizacijskim svjetlom) i mikrokemijskih analiza, druge analize zasad nisu provedene, ali su moguće na istim uzorcima u sklopu budućeg ciljanog istraživanja. Na slikanom sloju je po kemijskom sastavu utvrđeno sedam pigmenta, zatim tri koji su po kemijskom sastavu isti, ali su različite boje, odnosno zemljopisnog porijekla i pripreme (te jedan koji je u funkciji pripreme podlage, odnosno preprave). Indigo, koji je bojilo, te se za upotrebu posebnim tehnikama miješa s nekim od bijelih pigmenta, također pribrajamo osnovnim pigmentima palete ovog slikara, kao i crveni lak. Pigmenti su: olovna bijela, žuti oker, zelena zemlja, cinober, crveni lak, minij, azurit, indigo, ugljena crna, crveni oker, smedji oker. Podloga je kalcijev sulfat anhidrit (dehidratizirani gips), kalcijev sulfat dihidrat (hidratizirani gips).⁹⁸

Poveznice raspela s Čiova s djelima dalmatinskog i talijanskog slikarstva 13. i 14. stoljeća

Uz niz raznih poveznica s raspelom s Čiova, koje je Cristina Thieme iznijela u svojoj studiji, ovdje se rezultati istraživanja odnose obratno: u odnosu raspela na ostala djela obrađena u njezinoj studiji koja je temeljna, a tu dopunjena ostalim zaključcima i spoznajama, te su izvedene druge poveznice unutar problematike vezane za slikana raspela i neke nove, do sada neobrađene poveznice s talijanskim slikarstvom toga vremena.¹⁰⁰

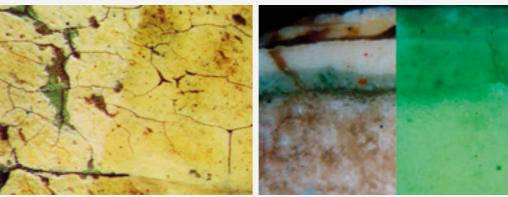
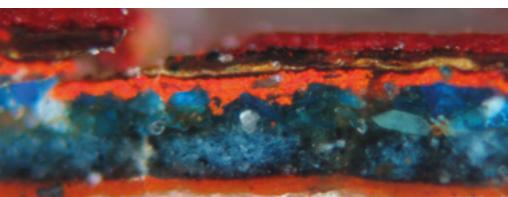
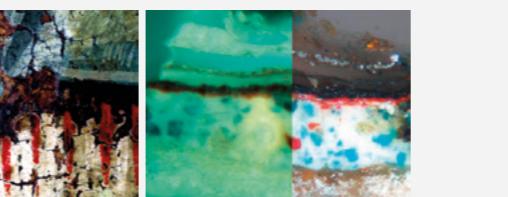
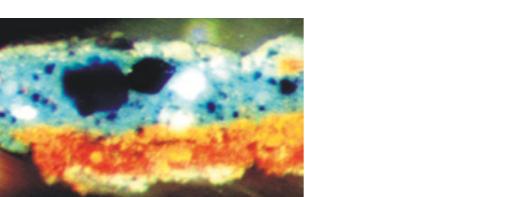
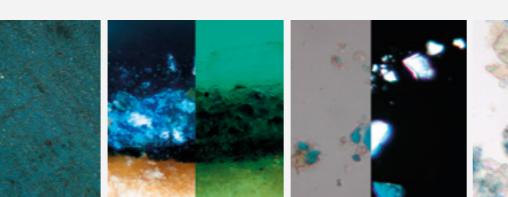
1. Raspelo je iste palete pigmenta kao trogirski poliptih, uz koje je na poliptihu korišten i auripigment u gradnji zelene boje (čega na raspelu nema) te ultramarin u malim količinama na Bogorodičinu plaštu preko azurita, a najvjerojatnije u skladu s njegovim štedljivim korištenjem na najvažnijim dijelovima slike. Preparacija je istog sastava i tehnike gradnje kao na trogirskom poliptihu i od istraženih slika utvrđena je još jedino na Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna (1250.-1300.) u Zadru, koja bi bila najstariji primjer.

2. Na raspelu su mahom korištene jednostavne mješavine pigmenta (najviše tri pigmenta u jednoj) te tek dva do tri sloja u gradnji svake bojene plohe, dok je na poliptihu u gradnji boja upotrijebljeno više mješavina pigmenta te mnogo veći broj slojeva (9 do 13), kao i sjenčenja, međusjenčenja te filigranskih detalja (tako je i na ostalim istraženim slikama u najvećoj mjeri) kojih na raspelu nema. Smatram da je raspelo slikano tako radi isticanja kontrasta boja i sjenca prilagođenih drugačijoj vizuri, odnosno gledanju izdaleka. To je povezano s prijedlogom za izvorni smještaj.

3. Purpurno crveni Bogorodičin maforij građen je istim crvenim pigmentom (crveni lak) kao i na ostala tri primjera među istraženim slikama iz 13. stoljeća.¹⁰¹ Načelno, radi se o upotrebi crvenog laka, koji se zbog transparentnosti može posvjetljavati u donjem ili srednjem sloju (od tri), dok se iznad završnog sloja nanose svijetle linije, odnosno sjenči se tamnije. Na trogirskom poliptihu je istog sastava pigmenta i redoslijeda nanošenja, ali u dva ista niza po tri sloja, te dva završna (dakle, gradnja je kompleksnija).¹⁰² Važno je reći da su u tom srednjem sloju na raspelu pronadene i čestice azurita, radi hladnjeg odsjaja istaknutih nabora draperije, dok su na poliptihu azurit i bijela naneseni kao svjetlosne linije na vrhu. U cjelini, tehnologije su vrlo slične, dok je sastav pigmentata isti. Ostali primjeri upotrebe iz druge polovice 13. st.: Gospa od Sustjepana ima isti redoslijed gradnje te je u srednjem sloju također korištena olovna bijela s česticama azurita. I na Gospi od Zvonika postoje tri osnovna sloja, dok je u srednjem s olovnom bijelom ugrađen ultramarin (način koji opisuje Cennini na kraju CXLV poglavlja). Zaključno, potpuno isti sastav i gradnju kao na raspelu među istraženim slikama ima samo Gospa od Sustjepana.

4. Za gradnju inkarnata, u podsliku je korišten verdaccio s olovnom bijelom, kao i na ostala tri primjera; Bogorodica s Djetetom iz katedrale u Zadru (oko 1250.) najstariji je primjer, zatim je korišten na trogirskom poliptihu (1270.) te na Bogorodici iz benediktinskog samostana u Zadru (oko 1300.). Za razliku od toplih završnih slojeva inkarnata na tim primjerima, dalje je građen s više olovne bijele, s tek nešto čestica okera i cinobera te s mjestimičnim česticama azurita u cijelom sloju, zbog čega su inkarnati hladnjeg tona (završno su blijeđonarančastom zarumeđeni samo obrazi bočnih likova). Čestice azurita u tom sloju nisu pronadene na tim slikama, kao ni u jednom obrađenom povijesnom izvoru tradicionalnog podslikavanja i slikanja tim pigmentom.¹⁰³ Verdaccio je u Toskani najranije pronađen potkraj 12. st., a porijeklo mu je iz Bizanta.¹⁰⁴ Tijekom 13. st. u Italiji se proširio i bio glavna tehnika u slikanju inkarnata, na freskama kao i na drvu, sve do polovice 14. st., kad ga polako zamjenjuju drugi tipovi njegove gradnje.¹⁰⁵

5. U gradnji plavih boja na raspelu je bogato korišten azurit, na pozadini u čistom obliku, debelog nanosa, pod-

<p>INKARNAT KRISTA</p> 	<p>1. zelena zemlja s olovnom bijelom (<i>verdaccio</i>) / drugi slojevi inkarnata građeni od zelene zemlje, olovne bijele, azurita i cinobera / 3. - 6. sekundarni slojevi</p>
<p>AUREOLA KRISTA, RUB</p> 	<p>1. bolus / 2. indigo / 3. azurit / 4. cinober / 5. - 9. sekundarni slojevi</p>
<p>PERIZOMA</p> 	<p>1. olovna bijela/azurit/cinober / 2. cinober / 3. - 16. sekundarni slojevi</p>
<p>BOGORODIČIN PLAŠT</p> 	<p>1. crveni lak / 2. crveni lak, olovna bijela, azurit / 3. crveni lak / 4. sekundarni slojevi</p>
<p>SV. MIHAEL NAKON RESTAURACIJE - KRILO</p> 	<p>1. azurit i olovna bijela / 2. sekundarni slojevi</p>
<p>BOČNI RUB RASPELA</p> 	<p>1. minij / 2. narančasta - 15. st. / 3. prusko plava - 18. st.</p>
<p>PLAVA POZADINA</p> 	<p>1. indigo i bijela (vjerojatno olovna) / 2. azurit (mjestimično prešao u malahit) / 3. - 6. sekundarni slojevi</p>



25. Računalna rekonstrukcija slikanog sloja (izradio M. Čulić)
Digital reconstruction of the painted layer (made by M. Čulić)

slikan indigom s olovnom bijelom, dok je za ostale plave miješan s olovnom bijelom, bez podslika. Čestice azurita pronađene su na deset od jedanaest mikropresjeka (osim križa). Azurit je mljeven krupno te su za plavu pozadinu maksimalno iskorištena njegova reflektirajuća svojstva, u skladu s povijesnim uputama i opisima (Cennini).¹⁰⁶ Njegov intenzitet i zasićenost tona pojačani su tamnim podslikom. Azurit se u gornjem, završnom sloju upotrebljava u talijanskom slikarstvu od druge polovice 13. do 16. stoljeća. Raniji način je azurit na bijeloj podlozi, dok je ovaj označen kao moderniji.¹⁰⁷ Taj je način iz fresko slikarstva, u kojem se azurit upotrebljava kao krupno mljeveni prah, hrapav i suh. U tempernom slikarstvu nešto se sitnije melje te spravlja s više tutkala a manje žumanjka, da ne bi imao zelenkasti odsjaj. Što je udio žumanjka manji, ili je samo tutkalo, optički efekt je jači, boja intenzivnija i refleksija svjetla plavija i jača. U lakiranju gubi intenzitet, pa se prije premazuje bjelanjkom ili se uopće ne lakira, što je ovdje slučaj.

6. Indigo je na ovoj slici vjerojatno miješan s olovnom bijelom, budući da je to jedina bijela na slikarevoj paleti (nije analizirano, ali na to upućuje snimka čestica pod polariziranim svjetlom). U 13. i 14. st. indigo je bio rijedak i skupocjen, uvozio se preko Arabije iz Indije, a u slikarstvu fresaka i tempernih slika, budući da je bojilo, najviše se koristio za sjenčenje. Kao pigment, posebno se spravljao komplikiranim miješanjem s olovnom bijelom

(ili gipsom). Vezivao se isključivo tutkalnim vezivom koje je sposobno održati intenzitet njegove boje, koja u temperi tamni.¹⁰⁸ Poslije, prema kraju 14. i u 15. st., razvijaju se u Italiji napredni recepti pripreme i korištenja indiga, kao i recepti korištenja sitno mljevenog azurita u slikanju minijature na pergamenama (opisani u Bolonjskom manuskriptu, knjiga III i IV), što je vjerojatno izravno nastalo iz tehnologije slikanja bizantskih manuskripta. U oslikavanju knjiga korišten je u to vrijeme i u Dubrovniku, o čemu govore arhivski spisi. Čisti indigo je najranije pronađen na Bogorodici s Djetetom iz katedrale u Zadru (oko 1250.) te na trogirske poliptike, ali na manjim partijama, kao tanki međusloj (sjenčenje), što opisuje Cennini. Kao tamni podslik (indigo s olovnom bijelom) pronađen je na Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna u Zadru (1250.-1300.) te na Gospi od Sustjepana (druga polovica 13. st.). Ukupno, dakle, na pet slika.

7. Plava boja spravljena kombinacijom azurita i indiga (deblji sloj azurita na podsliku od indiga i olovne bijele) među istraženim slikama pronađena je jedino na plavoj pozadini Gospe od Sustjepana te je dijelom ista kao na Bogorodičinu maforiju iz Sv. Šimuna u Zadru (u gornjem sloju je azurit pomiješan s ultramarinom i olovnom bijelom). U talijanskom srednjovjekovnom tempernom slikarstvu takva analogija je pronađena jedino u Toskani, na plavom Bogorodičinu maforiju na Ducciovoj slici *Maestà* (1308.-1311.).¹⁰⁹ Budući da je vrlo sličan ton podslika sa završnim azuritom u fresko slikarstvu pronađen također samo u Toskani, čini se da je tehnika nastala izravno iz bizantskog slikarstva fresaka, pa tako vrlo vjerojatno i slika na drvu.¹¹⁰ Je li tehnika početkom 14. st. prenesena u Veneciju, možemo pretpostaviti s većom sigurnošću, budući da se u to vrijeme utjecaji Toskane intenzivno šire, a Venecija ih prima u različitim dokazanim primjerima. Primjeri iz 13. st. kod nas vjerojatno su nastali izravnije iz bizantskog slikarstva, dok raspelo iz Sv. Andrije kombinira utjecaje.

8. U sienskom slikarstvu na drvu, od 1260. do 1280. gotovo se isključivo koristi ultramarin,¹¹¹ koji slikari cijene zbog bogatog i dubokog tona, te ljepote, pa je Cennini naziva *najsavršenijom od svih boja*. Manje cijenjeni azurit upotrebljava se za manje važna djela ili na istoj slici na manje važnim likovima (uz izuzetke). Oko 1285. cijena ultramarina naglo raste, pa tada deset do petnaest puta jeftiniji azurit preuzima ulogu glavnog plavog pigmenta,¹¹² kojim se boje i velike plohe na slikama i plavi križevi na raspelima. Do 14. st. azurit se sve više primjenjuje. U tom stoljeću njime su naslikane gotovo sve slike osim najekskluzivnijih ili onih kojima je ultramarin osiguran ugovorom. Kad god je moguće, dopunjava se ultramarinom na površini te su tako razvijene nove tehnike kombinacija plavih koje su u 14. st. utjecale i na venecijansko slikarstvo. Indigo je vrlo raširen u 13. st., dok ga u 14. st. zbog naglog porasta cijene nalazimo tek na malim detaljima na slikama

sienskog slikarstva. Cennini pak (LXI) u nedostatu azurita upućuje na njegovu zamjenu indigom spravljenim s olovnom bijelom i vezanim tutkalom, očito to smatrajući jeftinijom varijantom, optički sličnjoj azuritu. Upravo je takav sloj pronađen na raspelu kao podslik.

9. Povijesne izvore upotrebe azurita, indiga i olovne bijele u našem tradicijskom slikarstvu (Dubrovnik) donose Cvito Fisković, Jorjo Tadić, Bogumil Hrabak, Ana Deanović i Joško Belamarić,¹¹³ a podaci nisu detaljnije objašnjavani unutar tehnologije tempernog slikarstva 13./14. st. na našoj obali. Azurna boja se prvi put (od 41) spominje u dubrovačkoj arhivskoj gradi u izradi sakralnih slika 1345. (talijanski slikar), 1440. azurit prvi put, a indigo jedanput - 1432., spravljen s olovnom bijelom (Ivan Ugrinović, strop crkve Sv. Stjepana). Čini se da ga je u Dubrovniku bilo razmjerno mnogo pa su se u 13. st. njime bojili zidovi, namještaj, škrinje, vrata... dok se na slikama prema dokumentima (smatra se da je to bilo i mnogo ranije) koristi tek od 14. stoljeća. Azurit spomenut na više mjesta u arhivskoj gradi uglavnom potječe iz bosanskih rudokopa srebra (*azuro di Bosna/azuro Raguseo*) te je bio vrhunske kvalitete. U 15. st. u Italiji je cijenjen gotovo kao i najcjenjeniji njemački (*azzuro de 'Alemagna*). Neki dokumenti iz dubrovačkog arhiva upućuju na to da se azurit proizvodio, odnosno grumeni pripremali i mijeli, u samom Dubrovniku. Do azurita se u Italiji dolazilo teško (iako lakše nego do ultramarina); njegova cijena je bila znatno viša od zlata te desetak puta viša nego u Dubrovniku, gdje je također bio mijeren zlatom. I to ukazuje na njegovu lakšu dostupnost u tom gradu. Riječ azuro dolazi od arapskog naziva *al azurd* (modar), dalje iz perzijskog *läzwärd*, a ulazi u upotrebu sredinom 14. st. u Italiji, uisto vrijeme kad i u Dubrovniku. Za ultramarin se koristio termin fini azur, a prema interpretaciji arhivske grude, postoje indicije da se i on u manjim količinama mogao naći u bosanskim rudokopima, dakle u vrijeme kad se gotovo isključivo uvozio s istoka.

10. Plava pozadina slikanog raspela iz Sv. Andrije odraz je razvijene tehnike slikanja temperom, s nekim atipičnim obilježjima, a dijelom je možemo izravno povezati s primjenom razvijenom u fresko slikarstvu. Upotreba azurita na tamnom podsliku odražava visoko razvijeni model slikanja tom plavom bojom i ukazuje na vrijeme njegova intenzivnog korištenja te se kronološki može povezati s predloženom ranijom datacijom raspela. Upotreba indiga također ukazuje na raniju dataciju unutar 14. stoljeća. Bogato korišten azurit u debelom sloju (njegov intenzitet i kvaliteta povećavaju se prema količini nanosa koji su vrlo tanki i grade se do 20-30 slojeva, pa i više) ukazuje na njegovu lakšu dostupnost i na, u tim okolnostima, visokopozicioniranu umjetninu, pogotovo zato što je korišten i skupocjeni indigo čak u podsliku, u debljem sloju. Budući da je plava bila mnogo skupljia od zlata, odnosno plava pozadina od zlatnih, dok je crvena



26. Prijedlog mogućeg izvornog položaja čiovskog raspela u trogirske katedrale (računalna rekonstrukcija, izradio M. Čulić)
Reconstruction of the possible original position of the Čiovo Crucifix in the Trogir Cathedral (digital reconstruction, made by M. Čulić)

slijed možemo pratiti i u talijanskom slikarstvu (s mnogo manjim opsegom crvenih pozadina).

11. Među slikama koje je istražila Cristina Thieme, raspelo ostvaruje dvije poveznice s Gospom od Zvonika (dijelom ista gradnja crvene boje, crveni rub aureole), dvije s Bogorodicom iz Sv. Šimuna u Zadru (sastav i tehnika prepariranja, vrlo slična gradnja plave boje), dvije s Bogorodicom iz katedrale u Zadru (*verdaccio*, podslik sastavljen od indiga i olovne bijele), tri (vrlo važne) s Gospom od Sustjepana (plava pozadina, ista gradnje plave i crvene boje) te šest s trogirskim poliptihom (vrsta drva, sastav i tehnika prepariranja s načinom ugrađivanja platna iste vrste, *verdaccio*, osnovna gradnja crvene boje, paleta pigmenata). Među slikanim raspelima, azurit na tamnoj podlozi je nakon istraživanja Cristina Thieme pronađen na slikanom križu raspela iz Sv. Križa i Sv. Luke u Splitu, a na plavoj pozadini segetskog raspela - azurit na bijeloj podlozi (s njim ga osim toga povezuje i isti tip konstrukcije, tip i oblik uzdignutog ruba, tip poleđinske konstrukcije, tip i boja slikanog križa, aureole crvenih rubova, crvena boja Bogorodičina maforija, boje draperija sv. Ivana i sv. Mihaela te *verdaccio* podslik inkarnata /s drugačijom nadogradnjom/); dakle deset uočenih pove-

znica. Raspelo iz crkve Sv. Andrije, prema dosadašnjim istraživanjima u cjelini blisko ne preslikava tehnologiju nijedne od obrađenih slika. Među slikama 13. st. najviše poveznica dijeli s trogirskim poliptihom, a među malim brojem djelomično istraženih slika 14. st. - sa segetskim raspelom. Zaključno, ono dijelom odražava značajke venecijanskog slikarstva vrlo ranog 14. st., ali i tehničke značajke ranijih dalmatinskih slika pa je jednim dijelom za sada među njima jedinstveno.

Umjesto zaključka

Zamislimo još na kraju ovo raspelo, dijelom satkano od milijuna kristalića koji svjetlucaju čudesno lijepo oko sugestivnog i izražajnog Krista koji trijumfira nad smrću jednog vremena koje nestaje - vremena kasnog Bizanta i pozne romanike - gotički oblicima novoga doba, visoko nad ciborijem svetišta trogirske katedrale, gdje bismo ga voljeli vidjeti iz vizure za koju je osmišljen i gdje po svojim dimenzijama i monumentalnosti vjerojatno pripada. (sl. 25, 26) Ako je i bio na tom mjestu, mogao je biti tek nešto manje od sto pedeset godina, do sredine 15. st., kad ga zamjenjuje novo veliko raspelo Blaža Jurjeva Trogiranina.¹⁷

■

Bilješke

1 Restauratorska radionica osnovana je 1954. Vodio ju je Filip Dobrošević, u toj prvoj postavi sa suradnicima: Tomislavom Tomašem, Špirom Katićem i Slavkom Alačem.
2 Instituto Centrale del Restauro iz Rima u to je vrijeme razvijao sustave fleksibilnih parketaža s različitim oblicima metalnih elemenata, u suradnji s jednim projektantom aviona. Modeli su poslije odbačeni kao prekruti. Filip Dobrošević bio je u kratkoj posjeti Rimu te je na povratku primjenio inačicu jednog takvog modela na sedam slika na drvu.

3 Crkva Sv. Ivana Krstitelja već dugo nije u liturgijskoj službi te je neko vrijeme služila kao klesarska radionica.
4 Slike su u tih trideset pet godina izloženosti previsokoj relativnoj vlažnosti prošle začuđujuće dobro, vjerojatno i zato što su bile impregnirane debelim slojem voštane smjese, čime je bitno smanjena njihova osjetljivost. Posljednjih godina vlažnost je u crkvi Sv. Ivana Krstitelja bila toliko porasla da se kondenzirala na njihovim površinama. U tim alarmantnim okolnostima bile su odmaknute od zida i privremeno prekrivene najlonom.

Obnovu župne kuće u Trogiru vodio je Konzervatorski odjel u Splitu. Obnova i novi postav Pinakoteke izvedeni su prema elaboratu Joška Belamarića, Radoslava Bužančića i Vanje Kovačić.

5 Negativi koje je za Konzervatorski ured za Dalmaciju od 1920-ih do 1950-ih snimio Stühler, više se ne koriste, nego se koriste njihovi preslici u staroj fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu, koji i sami nose inventarni broj.

6 Br. k. II-a-240.

7 Br. inv. 211, Konzervatorski ured za Dalmaciju (nema drugih oznaka).

8 Fototeka KO u Splitu, br. neg. R1939, snimio Davor Domančić.

9 Fototeka KO u Splitu, br. neg. G814-816; snimio Davor Domančić.

10 Fototeka KO u Splitu, br. neg. R9545-9562, snimio Ivo Munitić 1965; G1019-1237; R10359-16348, snimio Davor Domančić.

11 Fototeka KO u Splitu, br. neg. L2352, nepoznati autor.

12 Na slici dimenzija 61x154 cm prikazan je sv. Andrija sa svećima Lukom, Petrom, Matejom i Bartolomejom. Usp. ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Sveti Andrija sa svećima Lukom, Petrom, Matejom i Bartolomejom, u: *Stoljeće gothic na Jadranu - Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana (The Gothic Century on the Adriatic - Painting in the Perspective of Paolo Veneziano and his Followers)*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19. listopada - 28. studenog 2004.), (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, 2004., 76-77.

13 Snimka oltara iz prve polovice prošlog stoljeća možda je imala cilj snimiti raspelo, pa je pala privremeno uklonjena s oltara. Ona se 1954. pak nalazi na oltaru, a raspelo je snimljeno ispred crkve, pa ne znamo je li ono tih godina stajalo iza nje ili nije. U prilog pretpostavci da jest stajalo iza pale, bio bi svjetlijii dio donje četvrtine raspela koji je čini se bio zaklonjen, i to otprilike u visini pale (taj dio je ostao nepreslikan u zahvatu izvedenom *in situ* u 19. st.).

14 Fototeka KO u Splitu, br. neg. R69940, snimio Davor Domančić.

15 Restauraciju je izveo Ivo Lončarić, Restauratorski zavod JAZU-a u Zagrebu, 1967. godine.

16 Antependij se sastoji od drvenog, rezbarenog i pozlaćenog okvira (97,5x188 cm) te slike na kožnom nosiocu nepoznatog autora (86x140 cm) s cvjetnim motivima koji okružuju središnji medaljon s likom sv. Andrije. Restauratorske radove na slici je izveo Denis Vokić, 1997./98. godine. Usp. RADOSLAV TOMIĆ, Trogirska slikarska baština 15. - 20. stoljeća, Zagreb-Split, 1997., 159; IVO BABIĆ, Crkva sv. Andrije na Čiovu, u: *Župa sv. Jakova Čiovo-Trogir*, Trogir, 2005., 114.

17 Usmeno priopćenje Vanje Kovačić, budući da rezultati istraživanja nisu objavljeni.

18 Ivo Babić razmatra položaj, toponomiju, titulara i povijest crkve, opisuje i datira njezin razvoj te inventar i elemente oltarnog nameštaja. Najstariji dio crkve datira u 6./7. stoljeće, čemu pribraja plutej i tarnzenu. Usp. IVO BABIĆ, Crkva sv. Andrije na Čiovu, u: *Prilozi Povijesti umjetnosti u Dalmaciji /Petriciailev zbornik I/*, 35, (1995.), 203-223.

19 CRISTINA THIEME, Das Tafelbild aus der Kathedrale von Trogir, Kunsttechnologische Studien zur Tafelmalerei Dalmatiens des 13. Jahrhunderts, Reichert Verlag Wiesbaden, 2007., 202. Knjigu još prevodi s njemačkog Ivana Svedružić Šeparović koja mi je ljubazno ustupila radni materijal te provjerila citirane dijelove teksta.

20 Pregledala sam sliku 2011. godine, stabilizirala je i konsolidirala kao pripremu za transport na venecijansku izložbu „Tesor della Croazia“. Stratigrafija triju uzoraka slikanog sloja pokazala je dvije gotovo cjelovite intervencije: prvu koja se može u datirati 15./16. st., i drugu iz 18. stoljeća. Na slici postoje i grafiti (1427, 1449., 1529.) te na poleđini slike godina 1724. što je vjerojatno vrijeme restauracije, pa je možda tih godina restaurirano i raspelo. Tijekom zahvata na crkvi otkrivena su zazidana vrata lijevo od oltara, datirana u 15. st., koja su korištena do 19. stoljeća. Te okolnosti mogu dijelom, uz loše stanje krova crkve, objasniti lošije stanje pale s glavnog oltara od stanja ostalih slika na drvu iz toga vremena. Važnu ulogu je imala i lošija tehnološka kvaliteta drvenog nosioca koji je bio sklon snažnim bačvastim deformacijama, zbog kojeg je na dosalu 1967. Ivo Lončarić izveo višekratno uzdužno piljenje i ravnanje ploče, tzv. *sverzaturu*.

21 GRGO GAMULIN, Slikana raspela, Monumenta Artis Croatiae, Zagreb, 1983., 47.

22 Na tom zidu ga zatječe Didak Manola 1756. koji u vizitaciji (spis se čuva u Nadbiskupskom arhivu u Splitu) donosi i ugovore o gradnji katedrale. Njezin krov je tako građen 1271., a svod je dovršen 1448. pa je tako veliko raspelo moglo biti naručeno za novi svod u koji se staro raspelo više nije uklapalo. Za vizitacije vidi CVITO FISKO-VIĆ, Opis trogirske katedrale iz XVIII. st, Split, 1940., 9. Joško Belamarić raspelo datira u 1440-e godine, atribuira samom Blažu Jurjevu Trogiraninu, tumači njegovo izvorno mjesto na trijumfalnom luku katedrale i inicira njegovo vraćanje. Usp. JOSIP BELAMARIĆ, Prilog za Blaža Jurjeva Trogiranina, u: *Mogućnosti*, XXXIV, 11-12 (1986), 828. Isti tekst u: *Biagio di Giorgio da Traù*, katalog izložbe (Venezia, Chiesa di San Bartolomeo, 31. ožujka - 4. lipnja 1989.), Zagreb, 1989., 34-39. Od restauracije 1972. raspelo je bilo izloženo u staroj trogirskoj Pinakoteci u crkvi Sv. Ivana Krstitelja, obešeno na trijumfalni luk, a 2000. vraćeno u katedralu inicijativom Joška Belamarića i Radoslava Bužančića. „To je jedna od prvih europskih demuzealizacija, a na izvorno je mjesto vraćena mjesec dana prije nego što je Giottovo veliko raspelo vraćeno u dominikansku crkvu Santa Maria Novella u Firenzi.“ Usp. VANJA KOVAČIĆ, RADOSLAV BUŽANČIĆ, Obnova katedrale sv. Lovre u Trogiru 1996.-2011., katalog izložbe (Trogir, Župni ured sv. Lovre i Konzervatorskog odjela Trogir, studeni - prosinac 2011.), Split, 2011.

23 EDWARD B. GARRISON, Italian Romanesque panel painting: an illustrated index: a new edition on CD-ROM with revised bibliography and iconclass London: Courtauld Institute of Art, 1998., broj 553 (indeks prvi put objavljen 1949.).

24 Dimenzije su 185 x 155 cm, bez donjeg polja (podatak preuzet iz: EDWARD B. GARRISON, 1998., (bilj. 23), a izvorne 220 x 155 cm (prema rekonstrukciji Žane Matulić Bilač), dok su dimenzije čiovskog 186,6 x 161,8 cm bez donjeg polja, a izvorne 209 x 161,8 cm (prema rekonstrukciji Žane Matulić Bilač). Polja su istog obrisa, krakovi dijelom isti, a odnosi mjera krakova su im, kao i osnovnog pravokutnika, različiti. Raspelo je izduženje od čiovskog. Kraćenje je kod oba raspela povezano s promjenom položaja, a izvedeno je na isti način.

25 GIULIANO MARANGON, Finalmente a Chioggia i crocifissi di Santa Caterina, 2011. <http://www.bing.com/search?q=giuliano+maragnon+Finalmente+a+Chioggia+i+crocifissi+di+Santa+Caterina+chioggia&qs=n&form=QRE&pq=giuliano+maragnon+finalmente+a+chioggia+i+crocifissi+di+santa+caterina+chioggia&sc=o-o&sp=-1&sk> (24. kolovoza 2013.)

26 EDWARD B. GARRISON, 1986., (bilj. 23), br. 586, datira ga prema polovici 14. st.; GIOVANNI MARIACHER, Croci dipinte veneziane del '300', u: *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Rome, 1956., 110., datira ga između 1300. i 1350., a u katalogu Fondazione Musei Civici Venezia

pod brojem 3402 stoji datacija 1350. <http://www.visitmuve.it/it/catalogo/> (27. kolovoza 2013.).

27 Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, klasifikacija obuhvaća 280 talijanskih raspela: URL=<http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/hp.jsp?decorator=la> yout&apply=true (2. - 4. rujna 2013.)

Katalog Fondazione Musei Civici Venezia: URL=<http://www.visitmuve.it/it/catalogo/> (28. kolovoza 2013.)

28 Don Frane Bulić ga je objelodanio 1924./25. godine Usp. FRANE BULIĆ, Izvješće o djelatnosti Konservatorskog Ureda za Dalmaciju u Splitu, u: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* (1924.-25.), prilog VI, 11. i T1. Ljubo Karaman smatra ga djelom domaćeg majstora zrelog trećenta. Usp. LJUBO KARAMAN, Osvrt na neke novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti Dalmacije, u: *Peristil I*, (1954.), 40. Za pregled bibliografije o raspelu, usp. ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2004., (bilj. 12), 86-87. Zoraida Demori Staničić raspelo datira u prvu polovicu 14. stoljeća.

29 Raspela iz Chioggie i Muzeja Correr razmatra GRGO GAMULIN, 1983., (bilj. 21), 25-26, te ih dovodi u vezu s naša dva čiovska primjera, datirajući oba u prvu četvrtinu 14. st. Ljubo Karaman u kratkoj analizi razvoja oblika navodi: "Jednostavne, dosljedno pravokutne konture romaničkog raspela XIII. stoljeća zamjenjuje u XIV. stoljeću gotičko raspelo u kojem su konture živahno pokretane i isprekidane pravokutnim i oblim ispadima. Krakovi završavaju polukružnim ili trolisnim završecima, a sastajalište okomitog i vodoravnog kraka križa širi se u male izbočine." LJUBO KARAMAN, 1954., (bilj. 28), 43.

Razvoj oblika kovinskih ophodnih raspela u Dalmaciji obrađivao je Vinicije Lupis. Malo gotičko raspelo iz crkve Sv. Vlaha u Stonu koje datira u prvu pol. 14. st. po obliku izgleda kao inaćica čiovskog u malom (s devet latice rubnih polja, bez polukružnih istaka). Usp. VINICIJE LUPIS: Srednjovjekovna raspela iz Stona i okolice, u: *Starohrvatska prosvjeta*, III, 38 (2011.), 245-281.

30 Takav sredi križ slično, ali jednostavnije skošenih stranica na plavoj pozadini nalazimo ranije pak na jednom primjeru još iz 12. st. na Raspeću iz manastira Studenica. Usp. Srednjovjekovna umjetnost Srba iz muzeja, riznica, manastira i crkava, katalog izložbe (Muzejski prostor Zagreb, 2. srpnja - 18. kolovoza 1985.), Zagreb, 1985., 42. Također na raspeću iz crkve San Marcuola u Veneciji, usp. GRGO GAMULIN, 1983., (bilj. 21), 27.

31 Najranije ga kod nas nalazimo na minijaturi Raspeća na pergameni, te tablici s minijaturom Raspeća koje su datirane u kraj 13. st., a nalaze se u samostanu Sv. Marije u Zadru. Zatim na slici na drvu „Raspeće s Bogorodicom i sv. Ivanom“, prijekom iz Pravoslavne crkve u Senju, dok prva raspela s takvim križem nakon dva čiovska (Sv. Andrija i Seget) nalazimo na raspelima Paola Veneziana na crvenoj pozadini (jeftinijoj inaćici) od 1330. do 1335., da bi on i ostali poslje preuzeli model koji je iz Toskane i Umbrije

već bio prešao u Veneciju te je korišten usporedno (modri križ na zlatnoj pozadini). Upravo takav križ nalazimo kod nas na ranim zadarskim raspelima te raspelu iz Sv. Klare koji su vjerojatno izravnije pod toskanskim utjecajima.

32 Dva rimska raspela (iz Sv. Marije Trivio i iz privatne kolekcije) s istim tipom slikanog križa, datirana u prvi kvatral 14. st. djela su venecijansko-bizantskih majstora. Vidimo da se takav slikani križ iz Venecije počeo širiti već početkom toga stoljeća (što je po svemu slučaj i s raspelom iz Sv. Andrije). Ovdje su na zlatnoj pozadini, oblik prvog je razvedeniji (tipično rimski), što upućuje na prilagodbu željama naručitelja. Plavi križ na zlatnoj pozadini iz Toskane i Umbrije oko 1300. dolazi i u Veneciju (a kod nas je zabilježen od početka 13. st.), plava pozadina, razvijena u Veneciji dolazi i u Toskanu u drugoj polovici 14. st., a k nama stiže ranije kao u slučaju segetskog raspela, i raspela iz Sv. Andrije.

33 Za veze s Venecijom u to doba usp. CVITO FISKOVIC, Umjetničke veze između Italije i Dalmacije u Danteovo doba, JAZU, Zagreb, 1965.; CVITO FISKOVIC, Hrvatski umjetnici u Mlecima, u: *Mogućnosti*, III, 1 (1956.), 1-25.

34 KRUNO PRIJATELJ, Prilog trogirskom slikarstvu XV. st., u: *Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji*, 9 (1955.), 150-151.

35 KRUNO PRIJATELJ, La pittura della scoula dalmata, u: *Arte Venetá*, XI (1957.), 11.

36 IGOR FISKOVIC, I Izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu, u: *Mogućnosti*, 1 (siječanj 1968.), 102-108.

37 GRGO GAMULIN, Trogirska raspela s trijumfirajućim Kristom, u: *Zbornik Svetozara Radojčića* (1969.), 35-37.

38 VIKTOR LAZAREFF, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder, Art Studies, 1931., 3-31; za daljnju bibliografiju o temi i analizu atribucije Viktora Lazareffa, vidi: GRGO GAMULIN, 1983. (bilj. 21), 52.

39 CVITO FISKOVIC, Prinova romaničkom slikarstvu u Splitu, u: *Mogućnosti* 2 (veljača 1971.), 218-230.

40 GRGO GAMULIN, La pittura su tavole nel tardo medievo sulla costa orientale dell' Adriatico, Venezia e il Levante fino al XV. secolo, II., Venezia, 1974., 200.

41 GRGO GAMULIN, 1983., (bilj. 21), 26-27, 119.

42 IGOR FISKOVIC, Raspelo s trijumfirajućim Kristom, u: *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt 30. lipnja - 15. listopada 1987.), 1987., 135-136.

43 ANDREA DE MARCHI, Follower of Paolo Veneziano, St Andrew with SS Luke, Matthew and Bartholomew, u: *Tesori della Croazia - Restaurati da Venetian Heritage inc.*, katalog izložbe (Venecija, San Barnaba, 9. lipnja - 4. studenog 2001.), Venecija, 2001., 91.

44 ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2004., (bilj. 12), 66-67. Više o utjecajima Bizanta u našim krajevima: LJUBO KARAMAN, O putevima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadran, u: *Starohrvatska prosvjeta*, 6 (1958.), 61-76.

45 Zahvat na raspelu započet je inicijativom Joška Belamarića i nastavljen u suradnji s njim u Konzervatorskom

odjelu u Splitu, a dovršen pod okriljem splitskog odjela Hrvatskog restauratorskog zavoda prelaskom restauratorske radionice unutar njegova ustrojstva. Izведен je s prekidom od dvije godine (2002. - 2004.).

46 CRISTINA THIEME, 2007. (bilj. 19). Istraživanja su provedena u sklopu konzervatorsko-restauratorskog zahvata na poliptihu koji je u konstrukciji korskih sjedala trogirske katedrale 1990. otkrio Joško Belamarić. O okolnostima pronalaska, tijeku suradnje s bavarskim stručnjacima te daljnjim interpretacijama rezultata istraživanja, vidi: JOŠKO BELAMARIĆ, Dalmazia nella storia della pittura dal Duecento al Quattrocento, u: *Il Trecento Adriatico - Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, katalog izložbe (Rimini, Castel Sismondo, 19 agusto - 29 decembre 2002), Milano, 2002., 33-45. ISTI, Gotička kultura u Dalmaciji, Razvoj slikarstva između XIII. i XIV. stoljeća, u: *Stoljeće gotike na Jadranu - Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana (The Gothic Century on the Adriatic - Painting in the Perspective of Paolo Veneziano and his Followers)*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19. listopada - 28. studenog 2004.), (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, 2004., 15-32. ISTI, u: *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*, sv. II, Književni krug Split, 2012., 117-129. Joško Belamarić u studiji Majstor raspela Svetе Klare (u: *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*, sv. II., Književni krug Split, 2012., 117-129) interpretira rezultate u relaciji s tim raspelom, donoseći bogatu paletu poveznica multidisciplinarnog tipa, u međuodnosima složenih tehničkih i povijesno-umjetničkih aspekata, šireći ih i na primjere tempernog slikarstva 13. st.

47 Cristina Thieme je sa suradnicima provela veći dio mikrokemijskih analiza, analizu drva i fotografiranje uzorka s raspela, koji su u sastavu ovog rada. Ovom prilikom joj zahvaljujem.

48 CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 248.

49 Tamnonarančasti žumanjak jajeta/destilirana voda 1:1 (uz prilagodbe tog odnosa zahtjevu podloge, što je prema izvorima uobičajena metoda primjene u tempernom slikarstvu). Recept je izabran probama između pet razmatranih. Na kraju se pokazalo da je upravo on najблиži i tehnikama slikanja na raspelu koje opisuje Cennini (vezivo u glavi CXLV). Objavljena literatura spominje samo jedan primjer korištenja jajčane tempere (cijelo jaje) u retuširanju, primijenjen na pet slika na drvu: HERBERT LANK, Egg Tempera as a Retouching Medium, u: *Cleaning, Retouching and Coatings*, IIC kongres (3. - 7. sep. 1990.), 156-157.

50 Takvu su dataciju ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ i ANDREA DE MARCHI iznijeli nakon ovog zahvata, kao i JOŠKO BELAMARIĆ prije njih (usmeno priopćenje Cristina Thiemu). Dotad, od prve upostavljene datacije u 1360. ona je kontinuirano, trideset pet godina išla prema natrag do 1325., što je očito povezano i s restauratorskim zahvatima od kojih je prvi razotkrio veliki dio izvornog prikaza, a ovaj drugi je izvorni prikaz razotkrio u cijelosti.

51 Takav pak prikaz desne ruke ispod maforija ima

Bogorodica na segetskom raspelu, te ona na raspelu iz Zbirke samostana benediktinki u Trogiru, obje iz 14. stoljeća.

52 Na poliptihu iz trogirske katedrale odnosi su 1:9, što odgovara grčkom, odnosno bizantsko-istočnom tipu izdužene figure (CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 48.); CENNINI (LXX) pak opisuje odnose 1:8^{2/3}, što su tipične proporcije u slikarstvu Italije 14. st. Odnos nosa prema visini cijelog lica (1:3) koji opisuje Cennini, ne odgovara licu Krista na raspelu, već taj odnos mjera odgovara bizantskom tipu.

53 Analize drva su za Cristinu Thieme proveli dr. Peter Klein i dr. D. Eckstein, Univerzitet Hamburg, Odjel za biologiju drva, 1999. Obradili su uzorke s deset slika na drvu 13. - 16. st. u Dalmaciji. Bijela topola je među slikama 13. st. utvrđena još samo na poliptihu iz trogirske katedrale (1270.), dok je na slikama iz 15. st. utvrđena na raspelu Blaža Jurjeva (oko 1450.), poliptihu Blaža Jurjeva (1435.) te Bogorodici s Djetetom (sredina 15. st.), sve porijeklom iz trogirske katedrale. „U Toskani je ovo drvo (topola) ušlo u upotrebu za izradu oltarnih slika tek početkom druge polovice 13. st. i susrećemo ga često. Od 14 slika koje je istražila Marette, deset ih je izrađeno od drva topole, tri od bora i jedna od hrastovine. Sve slike za čiji je nosilac upotrijebljena topola potječe iz druge polovice 13. st.“ Usp. CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 77., I. Svedružić Šeparović, radni tekst prijevoda.

54 Pruska plava, analizirala Dragica Krstić, Kemijski laboratorij HRZ-a. Pigment je izmišljen 1704., a u širu uporabu ulazi nakon 1730. Usp. BARBARA H. BERRIE, Prussian Blue, u: *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*, 3 Oxford University Press, New York, Oxford, 1997., 193-194.

To dokazuje da je intervencija bila poslije one na *dosalu* (1724.), ali svakako da je tih godina obavljen opsežan zahvat na oltaru koji se prema svemu proveo oko sredine 18. stoljeća.

55 Kompjutorska aksijalna tomografija (CAT), snimio Frane Mihanović 2005.

56 "Ovo je do sada najraniji dokazani primjer upotrebe ovog drva u Dalmaciji. Za ostale slike na drvu upotrijebljavane su lipovina ili drvo nekog četinara (bor, smreka, ariš). Nešto kasnije je nastalo djelo 'Križ iz crkve Sv. Andrije' iz Trogira (oko 1300.) koje za nosioca ima drvo topole. Na dalmatinskim slikama na drvu 14. i 15. st. drvo topole upotrijebljava se kao nosilac uz borovinu te se čini da je u kasnijim stoljećima njegova upotreba proširena" CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 77. I. Svedružić Šeparović, radni tekst prijevoda.

57 CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 78, bilj. 215.) navodi da stabla topole mogu biti široka i do 50-60 cm, pa vidimo da je takav primjer rijedak; Jelena Trajković sa Šumarskog fakulteta u Zagrebu (Katedra za anatomiju drva) usmeno mi je priopćila podatak o najvjerojatnijem zemljopisnom prijeklu tako velikih stabala topole. Bilo

bi vrlo korisno istražiti topografiju toga stabla u tom vremenu, uvezši u obzir da oko riječnih ušća Dalmacije danas nalazimo vrlo velika stabla bijele topole, šire i od 100 cm. Jedan takav izvor (JOSIP LUČIĆ, Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV. st., Sveučilište u Zagrebu, Institut za hrvatsku povijest, Zagreb, 1979., 37.), između ostalih vrsta drva korištenih prije 14. st. u rezbarstvu u Dubrovniku, spominje i topolu.

58 "U 13. st. za oslikavanje se koriste samo daske izrezane od jezgre drveta i sa strane jezgre (CASTELLI 1999, S. 63). Toskanske table kasnog 14. st. koje imaju tangencijalni rez najmanje su 3,5 cm debele kako bi se izbjeglo vitoperenje drva (MERZENICH 2001 S. 46)", CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 78, bilj 219, prijevod I. Svedružić Šeparović.

59 Usp. R. BRUCE HOADLEY, Understanding Wood, The Taunton Press, London, 1980., 80-85. Uz niz dobrih svojstava toga drva, što ga čini pogodnim za izradu slika (čvrsta struktura, mekoća, upojnost), nedostatak mu je jaka sklonost vitoperenju, zbog čega su djela talijanskog slikarstva povijesno (14.-18. st.) pretrpjela različite oblike drastičnih intervencija u strukturu i konstrukciju. Oko 70% korpusa talijanskih slika na drvu stanjeno je, ravnano uzdužnim zasijecanjem daske te nizom drugih metoda kojima su slike bitno oslabljene, pa su se na prethodne intervencije lančano ubrzano nadovezivale nove (usmeno priopćenje Piera Paola Mofardinija), što danas bitno otežava shvaćanje povijesnog razvoja modela konstruiranja slika i raspela. Na našoj strani obale, naprotiv, zbog relativno kasno ustrojene restauratorske prakse, najveći dio slika je u gotovo intaktnom stanju dočekao sredinu 20. st. i prvu opsežnu intervenciju u konstrukciju. Ipak, čak i šezdesetih i sedamdesetih godina 20. st. bilježimo manji broj takvih intervencija u odnosu na ukupan opseg slika, premda su tim zahvatima podvrgnuta kulturna djela upravo najvažnija za utvrđivanje osnovnih istraživačkih smjerova. Važno je ipak da se tih godina u zahvatima na konstrukciji slika nisu drastično tanjile daske, već su one samo izniveliранe blanjanjem (dokumentacija Konzervatorskog odjela u Splitu).

60 DANIEL V. THOMPSON, The Practice of Tempera Painting, Dover Publications, Inc., New York, 1936., 8-14.

61 Polivinilacetatno ljepilo marke Karbon.

62 U fototeci KO u Splitu pregledala sam sve snimljene poleđine slikanih raspela i zaključila da je među njima jedino slikano raspelo koje je izvorno imalo isti tip i oblik poleđinske konstrukcije - segetsko raspelo.

63 Slikar je uvijek birao oblik slike ili križa te kreirao kompoziciju prema kojoj je stolar poslije izvodio konstrukciju.

64 Jurica Matijević, koji je nedavno izložio svoju metodu izračuna po ovoj stopi na primjeru korskih klupa splitske katedrale, smatra da je ta dužina najbliža bizantskoj stopi, koja iznosi 31,23 – 31,5 cm. Preračunao je mjere na sljedeći način: visina raspela 209 cm = 6,5 bizantskih stopa i 2 prsta (prst - daktilos je 16. dio stope, a iznosi 1,968 cm) / širina raspela 161,8 = 5 stopa i 2 prsta / visina središnjeg

okomitog pravokutnika 82 cm = 2,5 stopa i 2 prsta / širina središnjeg okomitog pravokutnika 33,5cm = 1 stopa i 1 prst. **65** Na bizantskim ikonama uzdignuti rubni dio je dio osnovne ploče. Poslije, u talijanskom slikarstvu, ti su uzdignuti rubovi izrađeni od letvica te zaliđeni ljepilom ili kitom. Tu kombinaciju načina izrade okvira raspela uočila sam nedavno, tako da dijelom ispravljam prethodni podatak koji sam dala Cristina Thieme, citiran u knjizi.

66 CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 82, bilj. 237), kaže da su na raspelu čavli zakucani bez prethodnog dubljenja rupa. Taj podatak nije bio do kraja utvrđen, a budući da nismo uspoređivale konačne rezultate, u tisku je otišlo nekoliko informacija o raspelu za koje sam poslije podrobnjicom analizom utvrdila drugačije.

67 Analizirala Cristina Thieme, 2000. "Sve dalmatinske slike na drvu iz 13. st. dijelom su ili u cijelosti pokrivene lanenom platnom. Postavljanje lanenog platna uobičajeno je i na bizantskim ikonama iz 11. st. i na toskanskim slikama 12. i 13. st. U Toskani ih nalazimo bez izuzetka"; CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 91, Svedružić Šeparović, radni tekst prijevoda.

Novije su spoznaje o ugrađivanju platna i na srednjovjekovnim koptsko-bizantskim ikonama. Usp. Characterization of Paint and Varnish on a Medieval Coptic-byzantine Icon, grupa autora, u: *Spectrochimica Acta Part A*, 73,3 (Aug. 2009.), 566-575. O istome: CENNINI (CXIV).

68 Konzervatorski odjel u Splitu, bilježnica I., br. urnj. 155, pisao Davor Domančić. Na tri pisane stranice opisuje raspelo, stanje i zahvat. Označava ga kao romaniku, XIII. stoljeće.

69 Uklanjanje je provedeno u suradnji s pok. Đanijem Marušićem, od pedesetih do devedesetih godina 20. st. jednim od najboljih svjetskih stručnjaka za strukturnu konsolidaciju slika na drvu. Njegova škola je danas u najvažnijim suvremenim tijekovima uglavnom napuštena te se provodi samo na slikama na kojima je već bila primijenjena ista metoda. Gosp. Marušiću je povjerenjeno jedino uklanjanje parketaža i lijepljenje dijelova rubnih polja, budući da primjena njegove metode uklanjanja veće količine drva u saniranju pukotine nije odgovarala mojem konceptu zahvata i prezentacije raspela. U njemu su pukotine samo stabilizirane s poleđine, te je uz njihove rubove rekonstruiran slikani sloj. Đaniju Marušiću sam vrlo zahvalna na iskustvu i znanju koje mi je prenio tijekom trodnevног tečaja jedan na jedan, u vrijeme zajedničkog rada na raspelu.

70 Đani Marušić se u lijepljenju prethodno razdvojenih dijelova triju polja koristio kitom Araldit 427 SV, 427-1.

71 U suradnji sa Zrinkom Lukić, danas zaposlenoj u splitskom odjelu HRZ-a.

72 Đani Marušić mi je ljubazno dao komad topole, koji je tijekom strukturne konzervacije izrezao iz Cimabueova velikog slikanog raspela iz Arezza (!) Zbog toga je drvo imalo ista svojstva kao i drvo koje sam rekonstruirala. Iz

toga raspela je izrezao još drva, pa bi bilo zanimljivo učiti u trag gdje je sve ugrađeno.

73 Analizirala Dragica Krstić, Kemijski laboratorij HRZ-a.

74 Gotovo potpuno uklonjeno restauracijom iz 18. st., a tragovi su uočeni nakon sugestije Joška Belamarića.

75 Kremer pigment, Tylose MH 300, metil z-hidroksietilceluloza, topiva u vodi.

76 Oko 65 °C.

77 O toj kombinaciji dviju plavih boja više u opisu istražene slikarske tehnologije raspela.

78 U restauratorskoj literaturi azurit se tako tretiran smatra „neočistivim“. Usp. DANIEL V. THOMPSON, The Materials and Techniques of Medieval Painting, New York, 1956., 132-134; CATHLEEN HOENIGER, The Identification of Blue Pigments in Early Sienese Paintings by Color Infrared Photography, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 30, 2 / 1 (1991.), 115-124.

Drugi izvori govore o istom problemu čišćenja azurita te se uglavnom smatra da nakon čišćenja ostaje relativno isti jer se lak, vosak ili ulje ne mogu ekstrahirati iz njegove strukture. Čini se da je ovde čišćenje uspjelo baš zbog slojevitog pristupa, primjene različitih metoda pri čišćenju i dobre kombinacije i redoslijeda korištenih otapala. Richard Wolbers, koji je za posjetu Trogiru video raspelo, kaže da je, koliko zna, to do sada jedini primjer uspješnog vraćanja optičkog efekta azuritu.

79 RICHARD WOLBERS, Cleaning painted Surfaces, Archetype Publications, 2000., 100. (recept sam modificirala dodatkom 10 ml ksilena).

80 Dimetilformamid (u to vrijeme još nije bio povučen iz upotrebe).

81 Dugogodišnjim kontaktima i suradnjama sa stranim restauratorima, utvrdili smo da je na našim umjetninama mahom očuvan velik broj slojeva i nanosa koji su u zemljama s duljom restauratorskom tradicijom davno uklonjeni ili je teško naći takve primjere. Međusobna spojenost slojeva onemogućava izbor metode i materijala u procesu čišćenja shodno njihovoj pojedinačnoj identifikaciji, odnosno to je bitno otežano.

82 Iako se ne navodi, smatra se da on nije lakirao upravo radi zadržavanja sposobnosti da svjetluca reflektirajući intenzivno plavo svjetlo. Usp. CATHLEEN HOENIGER, 1991., (bilj. 78), 115-124. Taj je način najbolje iskoriten u fresko slikarstvu, gdje mu vezivo i suhoča zida pojačavaju refleksiju. Zbog velike osjetljivosti površine na mehaničke utjecaje, postoje indicije da se ipak premazivao bjelanjkom, kako opisuje Cennini (CLVI), premda ne izrijekom za azurit. Vrlo je malo sačuvanih površina izvornog optičkog efekta azurita, posebno u tempernom slikarstvu. Sekundarni premazi ga potamne, čineći ga često tamnosmeđe-crnim (vidi bilj. 76).

83 Analizirala Cristina Thieme, 2000. CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 92, 269) navodi da je *gesso grosso* i *gesso sottile* osim ovdje pronađen na trogirskom poliptihu (1270.)

i Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna u Zadru (1250. - 1300.). Više o metodologiji prepariranja drvenih ploča: CENNINO CENNINI, Knjiga o umjetnosti, IPU, Zagreb, 2007., CXV, CXVI, CXVII, CXVIII, CXIX, CLXXXIV; DANIEL V. THOMPSON, 1936., (bilj. 60), 25-28.; DANIEL V. THOMPSON, 1956., (bilj. 78), 31-36.; takva preparacija dolazi iz bizantskog slikarstva, a nalazimo je na grčkim ikonama bizantskog i postbizantskog razdoblja; L. BURGIO, R. J. CLARK, K. THEODORAKI, Raman Microscopy of Greek Icons: identification of Unusual Pigments, u: *Spectrochim Acta A Mol Biomol Spectrosc*, 59 (10), (Aug. 2003.), 2371-239.

84 Vidi bilj. 67

85 CRISTINA THIEME (2007., (bilj. 19), 223) navodi da su na svih sedamnaest istraženih slika otkrivene linije urezivanja crteža, osim Bogorodice sa Sustjepana.

86 Sve istražene slike iz 13. st. imaju oker-crveni bolus, osim Bogorodice sa Sustjepana koja ima tamnocrveni (nije istraženo je li taj sloj preslik ili izvorni sloj). Usp. CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 97., 224, bilj. 741.

87 Indigo je bojilo. Iz Indije je stigao u Iran u 6. stoljeću. Upotrebljavao se na cijelom Mediteranu do 17. st. u oslikavanju manuskriptata. Najprije kao bojilo, a poslije se posebnim tehnikama spravlja u pigment. Na grčkim ikonama upotrebljavao se u mješavinama s nekim od anorganskih pigmenata (cinoberom, minijem, azuritom, olovnom bijelom, crnom), a i za sjenčenje drugih pigmenata, što je pronađeno i na trogirskom poliptihu. Usp. CENNINI, LXXXIII; Investigation of the Colourants Used in Icon of the Cretan School of Iconography, grupa autora, u: *Analytica Chimica Acta* (2009.), 239-249.

U talijanskom slikarstvu spravlja se s olovnom bijelom ili gipsom. Kod nas je osim na trogirskom poliptihu, u 13. st. do sada pronađen na Bogorodici s Djetetom iz zadarske katedrale i Bogorodici iz crkve Sv. Šimuna u Zadru. Usp. CENNINI (CCXIX, LIII); DANIEL V. THOMPSON, 1956., (bilj. 76), 135-137.

88 Crveni i smeđi željezni oksid (analizirala Cristina Thieme).

89 Analizirale Dragica Krstić i Cristina Thieme; *verdaccio* je utvrđen na još tri umjetnine koje je Cristina Thieme istražila. Kronološki poredane, to su: Bogorodica s Djetetom iz katedrale u Zadru (oko 1250.), trogirski poliptih (1270.) i Bogorodica iz benediktinskog samostana u Zadru (oko 1300.), dakle ukupno dvije iz 13. st. i dvije s početka 14. st. Suprotno trogirskom poliptihu, a i Cenninijevim opisima i uputama, ovdje *verdaccio*, kao i ostali, svjetliji slojevi inkarnata u građenju slojeva slike nije nanesen posljednji, nego treći po redu, odnosno pretposljednji (završni slojevi i akcenti). Isti redoslijed pronašla sam na raspelu iz Sv. Križa u Splitu (to raspelo sam 2008. pregledala pod mikroskopom, analizirala mikropresjeke triju uzoraka te ovom prilikom podatke koje je Cristina Thieme iznijela dopunjavam podacima dobivenim nakon dovršetka njezine studije). Naziv *verdaccio* (podsljik s *terra verde* pigmentom) uvodi Cennini,

dok se u drugim povijesnim zapisima naziva: Theodote (Theodotion), po imenu vlasnika zemljišta u Smirni gdje je najprije pronađena i bila u upotrebi. (MILORAD MEDIĆ, Stari slikarski priručnici I., Beograd, 1999., 528. i 206-207. ERACLIUS, De Coloribus et artibus Romanorum, (glava L, 207.); Vitruvijevih deset knjiga o arhitekturi, Svjetlost, Sarajevo, 1951., 158. (VII knjiga, glava VII), bizantsko zelena (THOMAS PHILLIPPS, Mappae clavicula, a Manuscript Treatise on the Preparation of Pigments, Soc. of Antiquaries of London, 1847., 27), *prasino* ili *prasinum* (MILORAD MEDIĆ, Stari slikarski priručnici I., Beograd, 1999., 246-247. THEOPHILUS PRESBYTER, Schedula Diversarum Artium, I.), *Virides Appianum* (H. RACKHAM, Pliny, Natural History, XXXV, Harvard Univ. Press, London, 1968., 48.). Cristina Thieme također navodi da joj je porijeklo u bizantskoj umjetnosti. Ista je korištena i na freskama toga doba, kao i poslije. Na slikama na drvu u Italiji najranije potkraj 12. st. u Toskani, gdje je bila najraširenija u 13. stoljeću. Raspeло iz Sv. Luke te iz Segeta također imaju *verdaccio*, što je utvrđeno nakon studije Cristine Thieme. Više o povijesnim izvorima upotrebe u bilj. 104.

90 Analizirala Cristina Thieme.

91 Analizirale Cristina Thieme i Dragica Krstić.

92 Olovna bijela, cinober, azurit: analizirala Cristina Thieme. Tri ostala primjera s *verdaccio* podslikom imaju na njemu izgrađen inkarnat toplih tonova (rozih, crvenkastih...), od čega trogirske imaju najkompleksniju gradnju.

93 Crveni i smeđi željezni oksid: analizirala Cristina Thieme.

94 Cinober (analizirala Dragica Krstić); među istraženim slikama 13. st. crveni rub ima samo Gospa od Zvonika; CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 217.

95 Analizirala Dragica Krstić.

96 Analizirala Cristina Thieme.

97 Uzorkovanje: Žana Matulić Bilač; mikropresjeke izradile: Cristina Thieme, Žana Matulić Bilač, Dragica Krstić; fotografiranje mikropresjeka: Cristina Thieme, Dragica Krstić.

98 Na trogirskom poliptihu identificirani su sljedeći pigmenti: olovna bijela, auripigment, cinober, minij, crveni željezni oksid, crveni lak, azurit, ultramarin, indigo, zelena zemlja, uglijena crna, kao i različite boje okera te isti sastav i gradnja preparacije. Ostale umjetnine 13. i 14. st. u Dalmaciji osim ovih dviju nisu istražene na taj način.

99 Jedino Gospa od Zvonika ima crveni rub aureole (cinober i crveni lak. Usp. CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 265.

100 Usp. THIEME, 2007., (bilj. 19).

101 Samo su četiri crvena maforija među istraženim slikama, ostali su plavi. Na svim primjerima je za njegovo slikanje korišten crveni lak: raspelo iz Sv. Andrije, trogirski poliptih, Bogorodica sa Sustjepana i Gospa od Zvonika. CRISTINA THIEME, 2007. (bilj. 19), 44, bilj. 174. "Purpurno crveni maforion s nanesenim svjetloplavim i bijelim svjetlosnim linijama donosi u Dalmaciju majstor Gospo-

od Zvonika u Splitu"; CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 223. prijevod I. Svedružić Šeparović. Ujedno navodi da je crveni maforij karakterističan za kasni Bizant. I raspelo iz Segeta ima crveni maforij, ali na njemu nije provedena analiza slikanog sloja.

102 CENNINI (CXLV) opisuje tu kompleksniju gradnju, ponavljajući osnovni set od tri sloja. Taj osnovni redoslijed od tri sloja u različitim varijantama nalazimo kod nas na sve četiri slike na kojima je Cristina Thieme utvrdila crveni lak.

103 Čak ni za postizanje boje puti mrtvaca, Cennini ne spominje dodavanje azurita (CXLVIII).

104 TEOPHILUS (12. st.) opisuje kompleksnu tehniku gradnje inkarnata sa zelenom zemljom u prvih deset poglavljia *Schedule*. MILORAD MEDIĆ, 1987., (bilj. 89), 246-251.; prvi sloj je membrana (masikot, olovna bijela i cinober), drugi posc (mješavina zelene zemlje koju naziva *prasino*) te okera i cinobera /rubeum/) mješavina je za podslikavanje. Na nju se nanosi prva rosa (olvana bijela, cinober i minij), zatim prva lumina (olvana bijela, cinober), drugi posc (prvi posc, *prasino* i *rubea*), druga rosa (prva rosa, cinober), druga lumina (prva lumina, olvana bijela).

CENNINI (CXLVII) opisuje jednostavniji način: dva sloja podslika (zelena zemlja i olvna bijela vezane blijedim žumanjkom), prva rumen (cinober i olvna bijela), sjenčenja (*verdaccio* za podslik s dodatkom još olvne bijele i tako tri sloja), završni sloj inkarnata koji je gotovo čista olvna bijela. DIONYSIOS (Dionysios of Fourna, Hermeneia, 1729.-1733.), opisuje jednu postbizantsku shemu slikanja lica, ruku i stopala tehnikom koja upotrebljava zelenu zemlju u tri faze nanošenja slojeva. Osnovni sloj, od bjelila, okera, zelene zemlje (za koju ističe da se upotrebljava u zidnom slikarstvu) i crne zove "proplazmom". Poluosvetljjenje ("glikazma") sastoji se od mješavina osnovnog i završnog sloja, a završni sloj prirodne boje lica ("karnation") spravlja se od venecijanskog bjelila i okera te cinobera (izvor: NEMANJA BRKIĆ, Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Beograd, 1984., 134-135). Cjelovite opise i usporedbe bizantskih tehniku gradnje inkarnata (i draperija) u srednjem vijeku, u kojima se spominju tehnikе u kojima se koristi zelena zemlja donose: GEORGI R. PARPULOV, IRINA V. DOLGIKH i PETER COWE, A Byzantine Text on the Technique of Icon Painting, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 64 (2010.), 201-216.). Autori donose dva izvorna grčka zapisa u kojima se taj pigment upotrebljavao: slikar Manuel Panselinos (13./14. st.) u podsliku inkarnata kombinira bijelu, oker i zelenu s malo crne, dok drugi (datiran oko 1335., smatra se možda prijepisom) ujedno donosi najstarije upute za slikanje na grčkom (MS Vaticanus Palatinus Graecus, folija 284, koja se čuva u Biblioteca Apostolica Vaticana). U prijevodu dijela teksta (Instruction for Painting Garments and Faces, str. 203.) opisuje se: podslik se sastoji od okera, cinobera, zelene i malo bijele, gornji sloj od okera, malo cinobera i bijele, a sjenčenje se izvodi zelenom s malo okera. Među-

sloj rubnog sjenčenja izvodi se okerom s malo ljubičaste i crne. Osim tih dvaju izvora, autori donose opis načina slikanja Kristova inkarnata iz Bolonjskog manuskripta (Il libro dei colori, Segreti dei secolo XV, Bologna 1887.), za koji ističu da su drugačiji od ostalih tehniku, te da je vjerojatno porijeklom grčki prototip (kao što to smatra i MARY P. MERRIFIELD, Original treatises on the Arts of Painting, Volume I., New York, 1967., 482-483, koja ga je prva prevela s latinskog). U njemu se također opisuje slikanje inkarnata zelenom zemljom (glava 191): "To paint the flesh of Christ Crucified: Take ocher, white, and a little green (*Terra viride*), mix them together, and lay them on the (figure of) Christ. When it dries, draw the features with black made from charcoal, with which mix a little red. Complete the work (*expleas opus*) with white, and do as it seems fit. Paint the hair with red and charcoal mixed and pounded together." Sve opisano dokazuje da upotreba zelene zemlje u slikanju inkarnata na Zapadu potječe iz izvorno grčkih tehniku slikanja. Inkarnat na raspelu iz Sv. Andrije najbliži je tehnicu opisanu u Bolonjskom manuskriptu, Cenniniju, ali i najstarijoj od njih - "palatinos" tehnicu. Ipak, nijedna od njih ne uključuje azurit, tako da u tom smislu predstaje daljnja istraživanja.

105 Jedan slavenski način bizantske gradnje inkarnata, koji ima grčko porijeklo, detaljno opisuje NEKTARIJE u Tipiku (prvi ga je objavio N. PETROV, Tipik o crkvenom i zidnom pismu episkopa Nektarija iz srpskog grada Velesa 1599., Petrograd, 1899.). Osnovni ton je građen mješavnom tamnog okera i malo crne („sankir“) na koji se grade daljnja tri sloja („sarka“ ili „ohra“) spravljena od svjetlog okera i cinobera u prvom, te se zatim u drugom i trećem sloju dodaje sve više bijele (izvor: NEMANJA BRKIĆ, 1984., bilj. 104, 135-136). Ni najstariji ruski pisani izvor grčkog porijekla ne spominje upotrebu zelene zemlje u slikanju inkarnata; „KYRKALOV Handbook“, Moscow, Russian Library, MS fond 299; prijevod dijela teksta koji se na to odnosi donose GEORGI R. PARPULOV, IRINA V. DOLGIKH i PETER COWE, 2010., (bilj. 104), 210-212. Po svemu sudeći, upotreba zelene zemlje nije se širila prema slavenskim zemljama (nego prema Italiji), što bi naravno trebalo cjelovitije istražiti na obrađenim konkretnim primjerima. Na petnaest od osamnaest slika koje je istražila Cristina Thieme korištena je tehniku gradnje inkarnata bez upotrebe zelene zemlje, što će njihovim dalnjim proučanjem sigurno biti važan putokaz prema porijeklu tih tehniku. Početni orientir unutar tih izučavanja naznačio je LJUBO KARAMAN, 1958., /bilj. 43/, 61.: „da li te bizantske dolaze k nama iz Bizanta u užem smislu riječi, ili iz slavenskog zaleđa Balkana ili su one refleks bizantskog zračenja u krajeve Zapada“.

106 CENNINI, LX: Za plave pozadine ga treba mljeti krupno, za draperije sitnije (na ovom raspelu je krupno mljeven i za draperije), dobar je za *in secco* kao i za slike te podnosi tutkalu i žumanjak kao vezivo, kao i oba zajedno

kako se spominje (ulje ne): „Moraš ga znati savršeno izraditi. Naime, kad trebaš pozadinu ispuniti tom bojom, melji ga samo malo i vrlo lagano s vodom, budući da zazire od kamena“ (postane pepeljast, odnosno gubi intenzitet te reflektira bijelu umjesto plavu svjetlost); LXXXIII, ovdje i za draperije savjetuje krupno mljevenje, te sjenčenje indigom.

107 CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 118. U bilješci 414. navodi izvor: CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES, Maestà di Citta di Castello: particolorita technique di intervento, u: *OPD Restauro*, 1, (1989.), 72.

108 CENNINI, LXI, LIII.

109 CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 118. U bilješci 414. navodi izvor: CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES, 1989., (bilj. 107), 72.

110 Većina umjetnika toga doba slikala je freske i slike na drvu (oboje) te su načine i ideje koje su razvili slikajući freske transferirali na slikarstvo na drvu, kao i obratno (izvori: CENNINI, CIII: „a mi se vratimo slikanju pa prijeđimo sa zida na rad na daskama iliti ankonama“, „Ipak, zapamti da onaj tko najprije nauči raditi na zidu, a tek onda na dasci, nikada u tome neće biti tako uspješan kao što bi bio da je najprije naučio raditi na dasci, a tek onda na zidu.“) O istome: D. C. WINFIELD, Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, A Comparative Study, *Dumbarton Oaks Papers*, 22, (1968.), 61-139.; KOSTA BALABANOV, Ikone iz Makedonije, katalog izložbe (Zagreb, Muzejski prostor, srpanj, 1987.), Zagreb, 1987., 12. Oba plava pigmenta upotrebljavala su se u bizantskom fresko slikarstvu (ANA DEANOVIĆ, Marginalije o modrom pigmentu u dubrovačkom slikarstvu, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 13, (1961.), 261.; NEMANJA BRKIĆ, 1984., (bilj. 104/1, 131). U sienskom slikarstvu 13. st. otkriveno je korištenje kombinirane tehnikе *fresco*, *secco*, tempernog i tutkalnog veziva te krupno mljevenog azurita s olvnom bijelom na tamnom podsliku, vezanog tutkalom (Thirteenth Century Wall Paintings Recently Discovered Under the Siena Cathedral, Italy, u: *Journal of Cultural Heritage*, 7/3, 2006., 171-185). Slična, ali rasprostranjenija tehniku u talijanskom fresko slikarstvu 14. st. koja je možda izravno prenesena na temperno slikarstvo je sloj čistog azurita na sivom podsliku (olvna bijela i crna) koji bitno pojačava njegov intenzitet (NORMAN E. MULLER, Three Methods of Modelling the Virgin's Mantle in Early Italian Painting, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 17, 2/2, (1978.), 10-18). TEOPHILUS opisuje istu tehniku (Schedula, glava XV.); tamnosivu zove *veneda* (sastoji se od vapna i crne). Ona se postavlja *a fresco*, dok se azurit (kojim se ne može slikati *a fresco*) nanosi vezan žumanjakom (*a secco*); CENNINI (LXXXIII) također spominje tamni podslik azuritu od sinopije i crne (2:1) te sjenčenje indigom za slikanje Bogorodičina plašta na freskama. Tehniku korištenja indiga pak u bojenju plavih pozadina u fresko slikarstvu Bizanta opisuje DIONYSIOS, a provodila se u tri faze: premaz olvnom bijelom u lanenom ulju, zatim sloj crne

te završni sloj indiga u ljepilu od mekinja; izvor: NEMANJA BRKIĆ, 1984., (bilj. 104), 141. Nabrojeno potvrđuje upotrebu obaju pigmenata u *fresco*, odnosno *secco* tehniči slikanja. Međutim, budući da ni indigo ni olovna bijela ne podnose vapno, i Cennini (LXXII) ih ubraja među pigmente kojima se ne može slikati a *fresco*; s velikom sigurnošću možemo pretpostaviti da je podslik azuritu spravljen od indiga i bijele, autentično nastao razvojem tempernog slikarstva u kojem je transferom tamnog podslika azuritu vapno zamijenjeno olovnom bijelom. Zato izvore takve upotrebe možda možemo tražiti izravnije u tempernom slikarstvu Bizanta. GEORGI R. PARPULOV, IRINA V. DOLGIKH i PETER COWE, 2010., (bilj. 104), 203. Opisuju najstariji grčki način slikanja draperija na slikama na drvu sa sličnim načinom gradnje plave boje (sivi podslik na koji se nanosi plavi pigment). Vrsta plavog pigmenta u tom se izvoru ne navodi (MS Vaticanus Palatinus Graecus, folija 284).

111 CATHLEEN HOENIGER, (1991.), (bilj. 78), 115-124.

112 CENNINI uz Njemačku spominje Sienu kao izvor dobrog azurita (LX); u poglavju CXLVI navodi: "No ako se ne želiš izložiti trošku, za iste ćeš dijelove naći azuritu", misleći na jeftiniju zamjenu za ultramarin.

113 CVITO FISKOVIĆ, Dubrovački sitnoslikari, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 6-7 (1950.), 5-15.; JORJO TADIĆ, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI., knj. I, Beograd, 1952.; BOGUMIL HRABAK, Dubrovački i bosanski azur, u: *Glasnik zemaljskog muzeja*, IX (1954.), 33-42.; ANA DEANOVIĆ, 1961., (bilj. 111), 248-268.; JOŠKO BELAMARIĆ, Urbanistički aspekti prve dubrovačke industri-

je u XV. stoljeću, u: *Studije iz starje umjetnosti na Jadranu, sv. II*, Književni krug Split, 2012., 57-114. Više o rudnicima Bosne: JOSIP JIREČEK, Trgovački drumovi i rudnici Srbije i Bosne u srednjem vijeku, Svetlost, Sarajevo, 1951.

114 Na jedinoj sačuvanoj crno-bijeloj fotografiji (EDWARD B. GARRISON, 1998. (bilj. 23), br. 454; GRGO GAMULIN, 1983. (bilj. 21), 7.) vidi se tamni križ na svjetloj pozadini, što je po tipologiji vrlo slično, pa bi i to raspelo hipotetski moglo pripadati istoj skupini.

115 Azurit na crnoj podlozi ili indigu označava se „modernijim načinom“ (CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES, 1989. (bilj. 107), CRISTINA THIEME, 2007., (bilj. 19), 118). Sličan tamni podslik azuritu (ugljeno crna s malo bijele) identificiran je na perizomi drvenog polikromiranog raspela iz Eufrazijeve bazilike, datiranog u drugu polovicu 13. st. usp. ŽANA MATULIĆ BILAČ, Restauracija romaničkog drvenog polikromiranog raspela iz Eufrazijeve bazilike u Poreču, katalog izložbe, Konzervatorska galerija, Split, veljača 1999.

116 MARY P. MERRIFIELD, Original treatises on the Arts of Painting, sv. I, New York, 1967., CXIX.

117 Važno je još jedanput spomenuti da među istraženim slikama jedino one porijeklom iz trogirske katedrale te raspelo iz Sv. Andrije kao nosilac imaju drvo bijele topole. Slike u ostalim trogirskim crkvama, kao i one u drugim gradovima (koje su istražene) napravljene su od smreke i lipe. Više o povijesnim okolnostima u katedrali na temelju arhivskih spisa i vizitacija donosi CVITO FISKOVIĆ, 1940., (bilj. 22).

Summary

Žana Matulić Bilač

CHRISTUS TRIUMPHANS THE PAINTED CRUCIFIX FROM ST. ANDREW'S CHURCH ON THE ISLAND OF ČIOVO

The conservation on the painted crucifix of *Christus triumphans* from the church of St. Andrew on the island of Čiovo, dated to the first quarter of the 14th century was conducted from 2000 to 2006, under the supervision of the Conservation Department of the Directorate for the Protection of Cultural Heritage in Split. The paper brings forth for the first time the results of a comprehensive conservation research of this crucifix, perplexing in terms of its style and authorship, together with a chronological overview of previous art-historical interpretations. New insights into the historical alterations to the crucifix are presented, in part chronologically associated with a redesign of the St. Andrew's Church interior. Based on the assumption that the crucifix had originally been commissioned for the Trogir Cathedral, a digital reconstruction was made of its position on the triumphal arch. The text brings out a series of technical details about the Čiovo Crucifix, with a description and a comparative genesis of certain elements of its design, form and construction, as well as the materials and painting technology that was used. Reconstructions are given of the axial sections of the bars, their type and

structure, the manner of carving, tool traces, the mode and manner in which the segments of the structure were bind together, as well as the modifications to the original design and a model of the stencil used. Analyses of the painting technique are complemented with micro-sections of the samples with details about the number and the thickness of the layers, the types of pigments and binders, the way they were mixed and the sequence of applying the paint layers. Based on the analyses conducted, ties are drawn from within the Italian and Dalmatian painting to the origins and analogies in the Byzantine art. The choice of procedures and materials for the reconstruction is discussed in detail, with the technique of their execution described, and accompanied by a digital reconstruction of the original painting.

KEYWORDS: painted crucifix, St. Andrew's Church, Čiovo, painting, 14th century, gothic painting, adriobyzantine painting, Dalmatia, painting technique, technology, conservation, presentation

Teorijski aspekti restauriranja misnice iz župne crkve Sv. Stjepana u Motovunu

Zoraida Demori Staničić

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Split
Split, Porinova 2
zdstanicic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 27. 10. 2013.
UDK 745.52.025.3/4(497.5 Zagreb)

SAŽETAK: Rezultati konzervatorsko-restauratorskih radova koji su se 2009. godine provodili u Odjelu za tekstil HRZ-a na misnici iz Motovuna ukrašenoj renesansnim figuralnim vezom podloženim ulomcima izrezanog i napisanog papira, rezultirali su određenim dvojbama o njihovoj prezentaciji i dalnjem čuvanju. U otvorenim pitanjima o restauriranju autentičnih vrijednosti naspram restauriranju značenja, otvorila se i rasprava u kojoj su se sučelile tradicionalna – tzv „klasična“ i suvremene teorije restauriranja. „Klasična teorija restauriranja“ oslonjena na objektivnost, istinitost i autentičnost potvrđene znanstvenim istraživanjima i danas je dominantna u konzerviranju-restauriranju, ali se sve više razvijaju i alternativne suvremene teorije koje su nastale na kritici baš tih postavki.*

KLJUČNE RIJEČI: Motovun, misnica, renesansni vez, papirna podloga, prezentacija, tradicionalna teorija restauriranja, suvremena teorija restauriranja

Teorija restauriranja nastajala je tijekom vremena kao odgovor na različite kulturne, društvene i političke danosti, razvijajući aksiome koji utvrđuju pristupe i prijedloge intervencija na kulturnoj baštini; od 1960-ih, fokus restauriranja odmaknuo se od umjetničkih djela prema pojavnosti baštine. Teorijski okvir restauriranja danas odražava stanje te djelatnosti unutar pojedinih nacija i koristi se za određivanje ciljeva i razvijanje metodoloških postupaka, ali i za poticanje razumijevanja predmeta koji se restauriraju.

U razvoju teorijske misli od Johna Ruskina, Eugèna Viollet-le-Duca, preko Camilla Boita do Cesarea Brandija, Umberta Baldinija, Paula Philippota¹ i mnogih drugih, teorije koje su oni razvili, a interpretirane su kao „stilska“, „povjesna“, „znanstvena“, „filološka“, „kritička“, smatraju se „klasičnima“², dijeleći važni zajednički stav: isticanje autentičnosti, odnosno načela poštovanja istine/istinitosti. Godine 1963. Cesare Brandi, koji je i autor sintagme „teorija restauriranja“, proces definira kao *metodološki trenutak u kojemu se umjetničko djelo vrednuje u svojoj*

*materijalnoj pojavnosti i u povijesnoj i estetskoj dvojnosti, jer se činom obnove prenosi u budućnost.*³ Takvu odgovornost i mogućnost da u određenom trenutku odrede materijalne, povijesne i estetske vrijednosti nekog predmeta, koje će se prepoznavati i u budućnosti, konzervatori-restauratori ne mogu preuzeti bez profesionalnog i etičkog kodeksa.⁴ Stoga, prema „klasičnim“ teoretičarima, svaki postupak treba biti temeljito objašnjen, a odluke unutar procesa stručno i znanstveno dokazive. Od 1980-ih Brandijevoj se definiciji pridodao i pojam funkcije, jer funkcionalni aspekt pridonosi razumijevanju upotrebe predmeta, uz njegove asocijativne i simboličke vrijednosti koje proizlaze iz društvenih konvencija.⁵

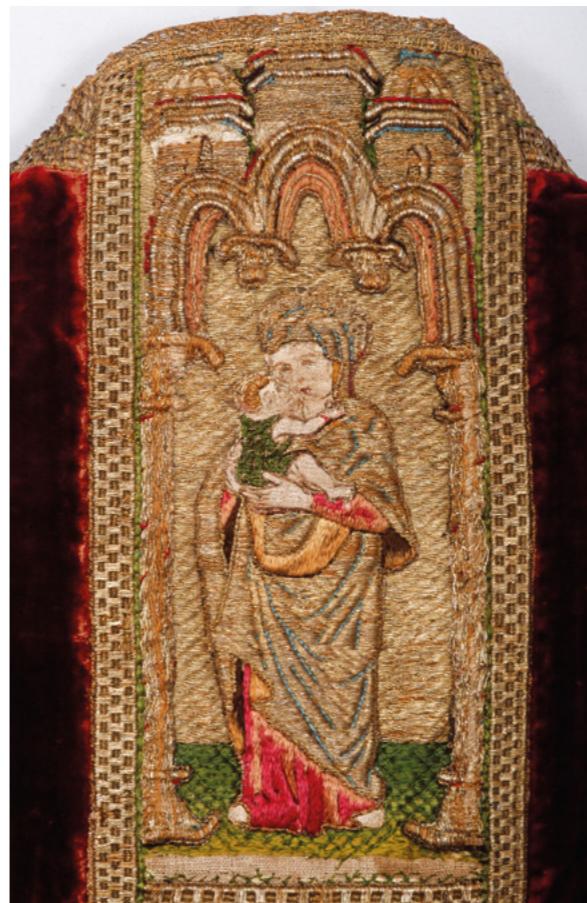
Vrijednost svake teorije mjeri se brojem problema koje rješava. „Klasična teorija restauriranja“ oslonjena na objektivnost, istinitost i autentičnost, i danas je dominantna, ali se sve više razvijaju i alternativne suvremene teorije nastale na kritici prve. Kao rezultat postavki „klasične teorije“ restauriranja, u djelatnosti je došlo do rastućeg utjecaja znanosti. Znanost je neupitni način otkrivanja isti-



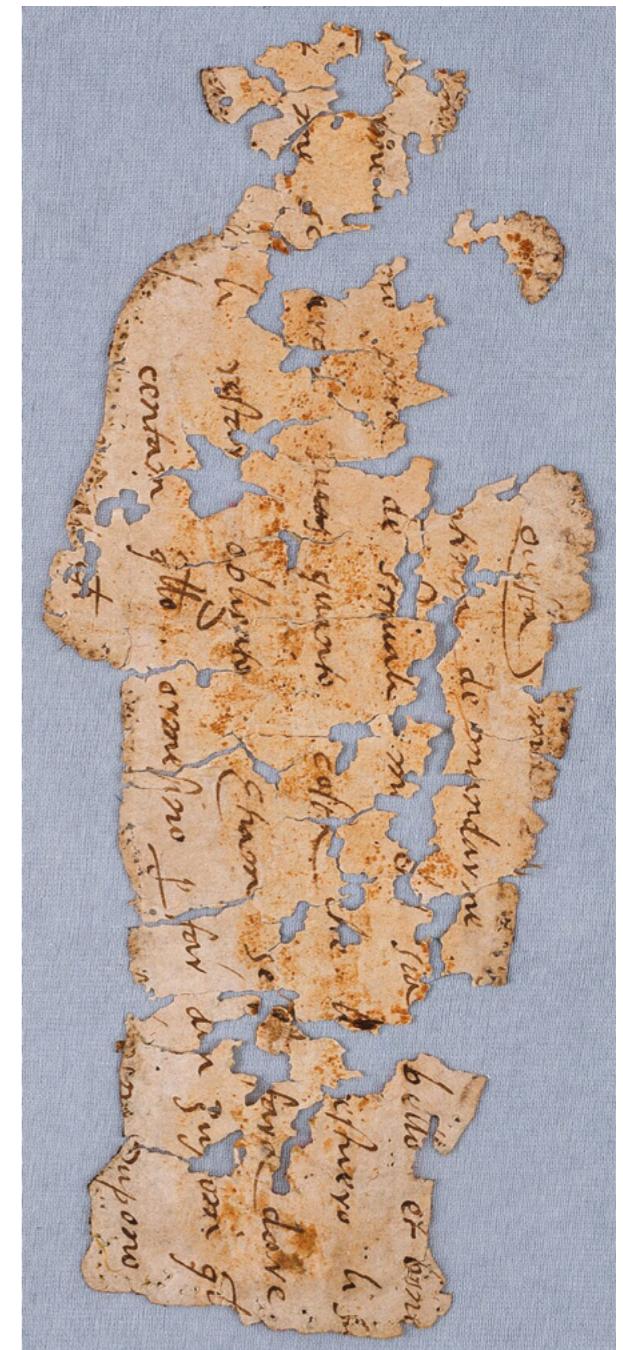
1. Prednja strana misnice, kraj 15./početak 16. st., župna crkva Sv. Stjepana, Motovun, poslije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
Front side of the chasuble, end of 15th/beginning of 16th c., St. Stephen's Parish Church, Motovun, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)



2. Stražnja strana misnice, kraj 15./početak 16. st., župna crkva Sv. Stjepana, Motovun, poslije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
Back side of the chasuble, end of 15th/beginning of 16th c., St. Stephen's Parish Church, Motovun, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)



3. Detalj stražnje strane misnice s vezenim likom Bogorodice s Djetetom poslije radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
Back side of the chasuble, end of 15th/beginning of 16th c., St. Stephen's Parish Church, Motovun, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)



4. Detalj papira s poledine veza s likom Bogorodice s Djetetom na stražnjoj strani misnice tijekom radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
Detail of the back side the chasuble with the embroidered figure of the Virgin and Child, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

ne, pa svojim specifičnim metodama može utvrditi kakav je predmet koji se restaurira bio u određenom trenutku, te koji su postupci i materijali najdjelotvorniji. Zaključci „klasične teorije“ restauriranja o tome da u procesu mora prevladati istina koja je usto potvrđena znanstvenim metodama, danas se smatraju kanonom, ali ih je istovremeno propitivao niz mlađih autora: Salvador Munoz Vinas,⁶ Erica Avrami,⁷ David Lowenthal,⁸ Miriam Clavir,⁹ Cris Caple,¹⁰ Barbara Appelbaum,¹¹ Stefan Michalski,¹² Nicholas Stanley Price, Mansfield Kirby Talley,¹³ Giovanni Urbani,¹⁴ Alessandra Melucco Vaccaro,¹⁵ Johnatan Ashley Smith¹⁶ i mnogi drugi. U našim domaćim prilikama posebno valja istaknuti teorijski doprinos Ive Maroevića.¹⁷

Za razliku od „klasične“, „svremena teorija restauriranja“ ne inzistira na istinitosti, odnosno autentičnosti predmeta. Prema mišljenju njezinih zastupnika, svako restauriranje nužno mijenja predmet, jer restauratori alteriraju, čak i poništavaju autentičnost koja uključuje i zatečena oštećenja. Prema klasičnim teorijama, oštećenja se ne smatraju dijelom pojma autentičnosti, nego narušavaju jedinstvo cjeline. Suvremeni teoretičari obrazlažu da restauriranje modificira zatečenu autentičnu realnost

predmeta, a interpretacija autentičnosti ovisi o načinu na koji pojedinac doživljava zatečeno stanje. Proces restauriranja za suvremene teoretičare restauriranja ne može biti objektivan: on je subjektivan, jer restauratori žele da predmet bude prezentiran u stanju koje mu oni mogu dati; pri tome su vođeni osobnim preferencijama ili mišljenjima određenih skupina eksperata i specijalista.¹⁸

Smatra se da je Antonio Canova svojim odbijanjem da restaurira grčke mramorne skulpture koje je u Englesku donio lord Elgin, postavio dva osnovna načela restauriranja:¹⁹ želju da se sačuva autentično djelo i prihvatanje postojanja oštećenja kao dokaza autentične povijesti predmeta. To je dovelo do dalnjih koncepata u teoriji restauriranja 20. stoljeća: želju da se sačuva integritet originala i stav da su znanstveno utemeljene metodologije najbolji put za to. Razvoj znanosti omogućio je identifikaciju i poznavanje materijala, ističući autentičnost i cjelovitost predmeta, a to je restauriranje opteretilo mišlju o vlastitoj objektivnosti. No danas se ta neiscrpna vjera restauratora u Istinu propituje, koliko god bila potkrijepljena znanošću. Caroline Villers²⁰ istaknula je značenje davno stigmatizirane subjektivnosti restauratora, jer unatoč prevladavajućoj

„klasičnoj teoriji“ i praksi koja iz nje proizlazi, restauratori uvek donose vlastitu interpretaciju koja se izražava u odabranom načinu prezentacije. Stoga ne može biti utemeljena čak ni tvrdnja da minimalni i neutralni zahvat ne mijenja značenje predmeta. „Suvremena teorija restauriranja“ tako postaje izazov dosadašnjoj etici i praksi, jer iznosi neugodnu istinu o nemogućnosti „jedine i objektivne istine“. Pojavio se odmak od „znanstvenog restauriranja“ koje se temelji na istini i materijalnoj objektivnosti. U procesima konzerviranja-restauriranja, „klasična“ načela reverzibilnosti, objektivnosti, univerzalnosti, minimalnog zahvata, rijetko se mogu primijeniti potpuno, pa nastaju razlike između teorije i prakse. Stoga, prema mišljenju Salvadora Muñaza Viñasa, „svremena teorija restauriranja“ traganje za istinom zamjenjuje funkcijom i valorizacijom, pronalazeći sebe u kontekstu društvenih aktivnosti unutar mnoštva sudionika.²¹

Dobar primjer za propitivanje postavki klasične i suvremene teorije restauriranja, odnosno za ilustraciju promjena koje se događaju u suvremenim teorijama restauriranja, pruža misnica koja je tijekom konzervatorsko-restauratorskog zahvata u Hrvatskom restauratorskom

zavodu 2009. godine bila označena kao „Kazula Co35 iz župne crkve u Motovunu“. Ona je već poznata u stručnoj i znanstvenoj literaturi.²²

U svojem poslu konzervator-restaurator, tretirajući oštećenja na kulturnom dobru koja su izazvali ljudi ili vrijeme, iščitava i sagledava kompletну sliku predmeta koji se restaurira prema metodologiji i postupcima proišlima iz teorijskih razmišljanja, koji su se mijenjali kroz

povijest. Nakon kopernikanskog obrata Rieglova *Modernog kulta spomenika*, restaurator je usmjeren sagledavanju svih vidova tvarne i netvarne pojavnosti, istražujući cjelokupni kontekst predmeta i razlučujući izvornu funkciju i izgled od naknadnih modifikacija.²³

Konzervatori-restauratori i svi oni koji profesionalno djeluju u procesima čuvanja kulturne baštine (pojam se i dalje stalno širi i davno je nadišao koncept *monumentuma* i umjetničkog djela), sudionici su u društvenom procesu u kojem se materijali, ali i apstraktne asocijativne simboličke vrijednosti koje su im pridružene, šalju na put kroz vrijeme. Uloga profesije i metodologija zahvata stoga traže dobro razumijevanje međusobnih odnosa materijala, povijesti i društvenih procesa. Osnova međusobnih dodira je pojam „vrijednosti“, koji se stalno mijenja i bivao otvoren različitim interpretacijama. Što više, on i dalje evolira, prateći niz promjena u društvu. Procesi konzerviranja-restauriranja su složeni postupci koji traju i u vremenu i u prostoru. Oni uključuju i definiranje čuvanja kulturne baštine: kako i od koga/čega se čuva, te kako se koristi i tko se njome koristi. Stalna svijest o rastućoj društveno-kulturnoj odgovornosti procesa konzerviranja-restauriranja u posljednjim je desetljećima otvorila niz rasprava o etičkim načelima teorije i prakse.²⁴

Prema suvremenoj teoriji restauriranja, misnica Co35 iz Motovuna podjednako je umjetnički predmet, ali i predmet koji je imao i još može imati i utilitarnu, upotrebnu funkciju obrednog ruha, što je važna komunikacijska uloga, jer svećenik u obredu prima i zamjenjuje Krista;²⁵ ona također ima svoj oblik i ukras koji je dio povijesnog, umjetničkog, ali i semantičkog kontinuiteta; oblici misnica se kroz povijest mijenjaju, pa zatečeni oblik tumači vrijeme u kojem je nastala,²⁶ poglavito vezeni ukras.²⁷ Netko može reći da je ona davno odložena, ali iako zatečena u lošem stanju materijala od kojih je sastavljena, još uvek se u njoj i prije restauriranja moglo misiti.²⁸ Kao i ostalo misno ruho, navedena je misnica u svojem materijalnom aspektu važni lokalni, ali i univerzalni povijesni dokument te umjetnički izrađen predmet.

Misnica je izrađena je od tamnocrvenog šišanog baršuna podstavljenog platnom, obrubljena pozlaćenim pozamenterskim trakama. Na prednjoj i stražnjoj strani aplicirani su križevi, tzv. stoloni, ukrašeni figurativnim umjetničkim vezom koji se prema tipologiji Ruth Gröndwoldt može uvrstiti u grupu San Marco.²⁹ Takav vez renesansnih stilskih odlika, ukrašen svetačkim likovima ili figuralnim scenama, nastajao je prema crtežima venecijanskih slikara s kraja 15. i početka 16. stoljeća u radionicama Venecije i Veneta, ali i u manjim lokalnim sredinama, pa i u Dalmaciji.³⁰

Njezin je restauratorsko-konzervatorski prosede izведен uzornim specijalističkim postupcima.³¹ Prema opsežnoj dokumentaciji vođenoj tijekom i nakon završetka radova, jasno je da su unutar tekstilnih slojeva misnice otkriveni i iščitani tragovi podlaganja renesansnog veza papirom,

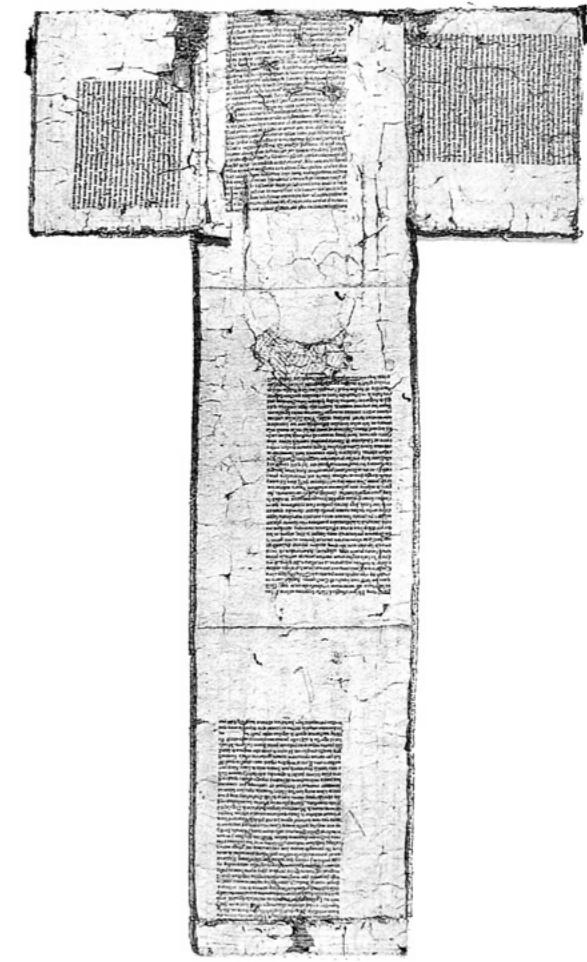
što je poznati postupak u tehnologiji izrade veza.³² U slučaju misnice Co35, tijekom konzervatorsko-restauratorskog zahvata provedeno je fizičko razlučivanje, pa zato i nužno čitanje dvaju predmeta. Jedan je pročitan/analiziran i valoriziran vrlo detaljno; to je tekstilni dio misnice, koji je bio primarni predmet zanimanja i početka strateški planiranog zahvata: drugi predmet, koji je donekle bio iznenadenje, iako se Odjel za tekstil HRZ-a, kao i drugdje u restauratorskoj praksi, i prije susretao sa sličnim slučajevima umetaka od papira među povijesne slojeve tektila, pročitan je manje detaljno. No upravo su ti papirnati umetci promijenili svoju funkciju i „vrijednost“, ugrađeni kao drugačiji/potporni materijal u tekstilnu podlogu veza. U misnici Co35 imamo, dakle, dvije vrste materijala i dvije semanticke razine očitavanja/prepoznavanja: ukrašeni komad liturgijskog ruha oblikovan od specifične vrste tektila, koji je pritom i ukrašen umjetnički oblikovanim vezom i vjerojatno skupo plaćen³³ te ispisane i izrezivanjem oblikovane fragmente papira, koji su prilagođeni formatu i formi veza. Oni su davno, ali ne može se znati kada, umetanjem u misnicu izgubili svoje izvorne materijalne i nematerijalne (komunikološke) osobine i funkcije pa doista nije moguće obnoviti neka dašnje jedinstvo pretpostavljenih komada papira, koje Brandi zove potencijalnim jedinstvom (*unità potenziale*).³⁴

Pronađeni komadići papira, od kojih su neki i ispisani, sekundarno su upotrijeljeni najvjerojatnije još pri nastanku misnice, koja se u slojevima slaže i sastavlja od dijelova: dio skrojen od baršuna s podstavom i pozamenterskim trakama, te komponibilni dijelovi veza sa svojom podlogom. Papiri, prema Rieglu, imaju dokumentarnu-povijesnu, te starosnu vrijednost.³⁵ Upravo tako shvaćeni, tijekom konzerviranja-restauriranja 2009. godine, istraženi su i dokumentirani, konzervirani-restaurirani i potom ponovno vraćeni u unutrašnjost misnice, ispod veza.³⁶ No ti oblikovani umetci su, međutim, u kontekstu misnice Co35 svjesno bili sekundarno upotrijeljeni. Rukopisi iz kojih su isječeni, u vrijeme nastanka paramenta očito nisu bili smatrani vrijednošću da bi bili sačuvani. Proces nastajanja liturgijskog ruha valorizirao je papir isključivo u upotrebljivoj funkciji sekundarnog materijala, odnosno kao „protezu“ (vezu) u kontekstu simboličkog, upotrebnog, ali i kulturnog i umjetničkog predmeta.

Tijekom konzervatorsko-restauratorskog zahvata prema svim su pravilima struke provedene sve dostupne znanstvene analize tih papirnih ulomaka.³⁷ Gotovo filmska forenzika svih podloženih izrezanih komadića papira unutar misnice, ispisanih različitim rukopisima i raznovrsnog sadržaja, od kojih neki imaju točne obrise vezenih likova ili dijelova arhitekture, nabrajaju mnoge činjenice (materijale, dataciju, vrstu grafije). Zatečeni papir, a ima nekoliko vrsta, izrađen je od lanenog vlakna s malim udjelom pamučnih vlakana.³⁸ Nije sjajan, pa se može zaključiti da je nastao u zapadnjačkim manufakturama (papiri sjajne



5. Detalj papira s poleđine veza s likom sv. Pavla (?) na prednjoj strani misnice tijekom radova (fototeca HRZ-a, snimila N. Vasić)
Detail of the paper from the rear side of the embroidery with the figure of St. Paul (?) on the front side of the chasuble, in the course of conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)



6. Detalj misnice iz Massa Marittima (IT) s papirom na poleđini (iz: Susanna Conti, Piero Mantelli, Maria Grazia Vaccari, Avanzamenti nel consolidamento ad ago. La pianetta del Duomo di Massa Marittima, OPD Restauro, 12., 2000, sl. 4., 127)
Detail of a chasuble from Massa Marittima (IT) with paper on the rear side (from: Susanna Conti, Piero Mantelli, Maria Grazia Vaccari, Avanzamenti nel consolidamento ad ago. La pianetta del Duomo di Massa Marittima, OPD Restauro, 12., 2000, fig. 4., 127)

površine proizvodili su se u arapskim zemljama). Tinta kojom je pisano na bazi je željeza. Na natpisima su utvrđene najmanje četiri vrste rukopisa koji po tipu pripadaju „humanistici“. Usprkos oštećenjima, arhivisti su prema vrsti pisma i korištenom talijanskom jeziku natpise datirali u 16. stoljeće, uz zaključak da su dijelovi nečije privatne, najvjerojatnije trgovачke korespondencije.³⁹

Papir ima autentičnost i tvarnost: analizama i istraživanjima može se otkriti, a u ovom je slučaju to i učinjeno, kako i gdje je nastao te kakvim je degradacijskim procesima bio izložen. Tinta također; saznao se od čega je napravljena i kakav je njezin odnos prema papiru, nagriza li ga i oštećeće te je li i kako promijenila svoja svojstva. Sredstvo pisanja i grafija rukopisa nisu manje važni, posebno unutar kronološke tipologije pisma, što nas dovodi do mogućnosti prepoznavanja i čitanja sadržaja na fragmentima. ...jer čak i sekundarni pisani spomenik kao što je otrgnuti listić papira s kratkom, beznačajnom bilješkom sadrži, osim njegove povijesne vrijednosti za razvoj tvorničke proizvodnje papira, pisma, materijala za pisanje, itd., i čitav niz umjetničkih elemenata; oblik papirića, oblik slova i način njihova komponiranja.⁴⁰

Očito je, i nije sporno, da papirnati ulomci iz misnice Co35, posebno oni ispisani, imaju u najmanju ruku povijesnu vrijednost; čistunci im možda ne bi oduzeli ni umjetničku, s obzirom na namjeru oblikovanja i usklađivanja s izvezenim formama likova i arhitekture. Također su korišteni u specifičnoj, utilitarnoj funkciji podvrgavanja kulnom i umjetničkom predmetu. U tijeku nastajanja misnice promijenili su funkcionalna svojstva: od izvornog pisanih dokumenta, koji prema nomenklaturi



7. Detalj prednje strane misnice s vezenim likom sv. Lucije tijekom radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
Detail of the paper from the rear side of the embroidery with the figure of St. Lucy, in the course of conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

dogodili na skupini velikih gotičkih raspela iz katedrala u Splitu i Kotoru te u Piranu.⁴²

Fragmenti papira iz motovunske misnice Co35 upotrijeljeni su ponajprije kao konstrukcijska podloga, odnosno ležište veza. Mogu li se smatrati funkcionalnim ili estetskim dodatkom u smislu promjene ili dopunjavanja misnice? Da metodološki pristup takvom problemu nije jednoznačan, svjedoči vrlo sličan primjer renesansne misnice iz Splita, koja je u jednom prijašnjem povijesnom restauratorskom postupku za podlogu veza bila dobila fragmente papira s notnim zapisima. Oni su tijekom recentnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata posebno valorizirani te izvučeni iz slojeva tekstila restaurirani i odvojeno prezentirani. Dugo su ostali nepoznanica, sve dok pukim slučajem, upravo zato što su bili prezentirani i dostupni, nisu prepoznati kao djela istaknutog kapelnika splitske katedrale iz prve polovice 17. stoljeća, Tomasa Cecchinija,⁴³ čime se kulturna baština Splita znatno obogatila.

Što se, prema teoriji restauriranja, postiglo vraćanjem restauriranih papirnatih ulomaka u unutrašnjost misnice Co35 kao restauriranog liturgijskog tekstilnog predmeta? Takav je način prezentacije, ne bez dvojbi, bio potaknut *Profesionalnim smjernicama ECCO-a*. Dobiven je integritet autentične povijesne slojevitosti te dokumentarnost zahvata. Što se izgubilo? Najvjerojatnije mogućnost naknadnih analiza i istraživanja ispisanih ulomaka koji bi mogli dovesti do boljeg razumijevanja konteksta i do otkrivanja potencijalnih, nama još uvijek nepoznatih vrijednosti. Je li u restauriranoj misnici uopće moguće rehabilitirati autentičnu povijesnu funkciju papira kao podloge veza i mogu li, zbog oštećenja papira, koja su također autentična, ti ulomci biti primjereni restauriranom tekstilu? Što je sa stanjem papira iz 16. stoljeća; može li se predvidjeti ponovna mogućnost zaraze? Što je nakon postupaka konzerviranja-restauriranja ostalo autentično, a što je dodatak?

Ako ispisane fragmente papira u podlozi veza uz utilitarnost „konstrukcije“ treba valorizirati i kao povijesne dokumente u njihovoј formi i materijalu, što je s komadima neispisanih papira? Konzervatorsko-restauratorski zahvat iz 2009. godine koji je misnicu otvorio i raščlanio, utvrdio je razliku u konceptu upotrebe obiju skupina papira još od majstora koji su misnicu izradili i složili. Pritom se možda može otvoriti pitanje diversifikacije uloge krojača i vezioca te mogućnost izmjena i prepravaka. Ispisani papiri izvorno su bili upotrijeljeni kao podloga veza, jer u tehnologiji izrade prate vezene likove. No u neutvrđenom trenutku spajanja svih dijelova misnice, posebno komponiranja vezenih likova u zatečeni oblik središnjeg *stolona*, na spojeve su postavljeni veći komadi pravilno izrezanog, neispisanog papira kao učvršćenje. Može li se i spomen Padove na jednom od fragmenata, koji prema arhivistima može biti pismo ili račun, povezati



8. Detalj papira s poledine veza s likom sv. Lucije tijekom radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
Detail of the back side the chasuble with the embroidered figure of the Virgin and Child, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

s mjestom nastanka misnice, što prema stilu sasvim odgovara? U smislu prezentacije, je li valorizacija povijesne autentičnosti jednakna i za ispisane i za neispisane papirne ulomke i kakva bi bila opravdanost njihova odvajanja i različite prezentacije?

S teorijom ili bez nje, a o postavkama restauriranja iz 16. i 17. stoljeća nešto se zna,⁴⁴ pa je prekrajače motovunske misnice i njihove naručitelje najvjerojatnije vodila misao o čuvanju skupih i dragocjenih kulturnih predmeta (vezenih likova svetaca), a možda se i u starim rukopisima vidjelo



9. Detalj s poledine veza s kupolom ciborija iznad lika sv. Stjepana tijekom radova, fragmenati papira nisu odvojeni s poledine veza (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)

A detail from the rear side with a ciborium dome above the figure of St. Stephen, in the course of conservation, without detaching the paper fragments (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

nešto arhetipsko, mistično i apotropejsko. Očito je da je i u to davno doba netko iz određenog razloga (kojem spekulirajući, još možemo pridodati i lijenos ili oprez da ne ošteti vez), poštovao autentičnost prijašnjeg povijesnog sloja, koji usprkos oštećenjima papira nije uklonio i time nepovratno uništio. Zahvaljujući tom sretnom i(l) pro-mišljenom trenutku, i mi danas, nekoliko stoljeća poslije, stječemo nove spoznaje koje prosljeđujemo u vremenu.

Među brojnim novim interpretacijama, „suvremena teorija restauriranja“, koju je dosad najpotpunije obrazložio Salvador Muñoz Viñas⁴⁵ te zbornik *Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*,⁴⁶ ističe među ostalim zanimljivim sintagmama (*discernible re-*

storation,⁴⁷ *evidential conservation*,⁴⁸ *genial conservation*,⁴⁹ *demagogic conservation*⁵⁰) i pojam „održivog konzerviranja“ (*sustainable conservation*)⁵¹ koji nikako ne bi smio ograničiti raznolikost značenja koja proizlaze iz predmeta koji se restaurira. Restauriranje mora biti održivo da bi sačuvalo što više značenja predmeta, uz njegovu sposobnost da prenosi različite poruke.⁵² Prijе svega se to odnosi na prilagodljivost predmeta budućoj upotrebi: promjene izvedene prema trenutačnim mjerilima mogu znatno izmijeniti i reducirati buduće korištenje.

„Klasične teorije“ restauriranje etabriraju kao elitističko i relativno autonomno područje specijalista koji bi interdisciplinarno trebali definirati što je značajno i važno

da se sačuva od propadanja. Odluke eksperata dosad su uglavnom prešutno poštivali i svi drugi. No sada se u brigu za baštinu uključuju nove strukture zainteresiranih čimbenika: gradani koji zastupaju interes svoje zajednice,⁵³ profesionalci iz drugih područja (ekonomisti iz domene financija ili tvrtki koje plaćaju radove, turistički djelatnici, članovi Crkve i mnogi drugi), koji imaju vlastite kriterije i stavove. Takav subjektivni i socijalno obilježeni zaokret postao je karakteristika suvremene prakse, pa time i teorije restauriranja. Svi današnji teoretičari analiziraju javnu domenu i vrijednosti društvene upotrebe, koje se uglavnom izražavaju u konceptu funkcije i vrijednosti. Predmeti koji se restauriraju imaju različito značenje i mogu biti važni malom ili velikom broju ljudi. No ljudi su oni koje dotiče proces restauriranja i oni su, a ne predmet koji se restaurira, čimbenik odlučivanja. Među tim mnogim profesionalcima, *too many professionals*, pisao je Muñoz Viñas,⁵⁴ spominju se, osim specijalista restauratora, arheologa, kustosa, i kemičari, biolozi, političari na različitim razinama upravljanja, ekonomisti, različiti planeri, turooperatori, turistički i drugi posjetitelji, zakonodavci, ljubitelji umjetnosti, antikvari, različite vrste administracije, vlasnici, vatrogasci, čuvari, vodoinstalateri, drvodjelci, svećenici, vjernici itd., itd. Restauratori djeluju okruženi svim tim djelatnostima i pojedincima koji, iako u službi zaštite kulturnih dobara, ipak nisu profesionalci u restauriranju. U takvom kontekstu zajedničkog djelovanja koji se danas posebno ističe usprkos opasnostima onoga što suvremena teorija zove *demagogic conservation*,⁵⁵ problem u prezentaciji motovunske misnice treba biti i njezino čuvanje i pohranu nakon dovršenja zahvata i vraćanja vlasniku. Ne znam možemo li takve probleme smatrati, univerzalnosti baštine usprkos, sasvim lokalnom istarskom ili hrvatskom pričom, ali svi smo svjesni kako se restaurirani predmeti nakon povrata vlasniku kod nas često i ne raspakiraju, da se zameću i gube po zbirkama, bibliotekama i arhivima župskih kuća i samostana. Kako bi

se, bez opasnosti da bude bačen ili ukraden, prema suvremenoj teoriji koja konzerviranje-restauriranje smatra odgovornim ne-elitističkim i ne-specijalističkim društvenim procesom, proveo praktični dio čuvanja ispisanih arhivski prezentiranih papira iz misnice Co35 u nekontroliranim uvjetima gotovo napuštenog župnog arhiva ili zbirke?

Zahtjevno pitanje prezentacije misnice Co35 iz Motovuna očito nas stavlja pred nove, složene zadatke konzerviranja-restauriranja: ECCO-ve profesionalne smjernice, koje su odabrane kao polazište ovog konzervatorsko-restauratorskog zahvata, u članku 15. govore o tome da konzervator-restaurator ne smije ukloniti materijal koji čini kulturno dobro, ako to nije presudno za njegovo očuvanje ili ako bitno ne zadire u njegovu povijesnu ili estetsku vrijednost.⁵⁶ Uvažavajući smjernice, može se postaviti pitanje je li se vraćanjem papirnih fragmenata u misnicu doista interferiralo u njezinu povijesnu vrijednost. Jednostavno je nemoguće, ponovno se koristeći restauriranim papirnim fragmentima kao polazištem, vratiti je u povijesno stanje prije konzervatorsko-restauratorskog zahvata, jer je stvarno, autentično stanje ipak promjenjeno. Je li restaurirana misnica postala redizajnirana, uz upotrebu postojećih starih elemenata koji su ponovno umetnuti, ali zajedno s novim elementima (konac i drugi novi materijali)?

Ovaj tekst nije zamišljen tako da odgovori na postavljena pitanja, jer to iz perspektive autora nije moguće. Konzerviranje i restauriranje misnice Co35 iz Motovuna uzeto je kao primjer teorijskog pitanja koje se, naravno, odražava i u praksi; to je odmak koji od „restauriranja autentičnosti i Istine“ vodi „restauriranju značenja“. ■

*Napomena: Članak se temelji na izlaganju održanom na skupu „Etički pristup umjetnima od tekstila“ koji je u organizaciji Hrvatskog restauratorskog zavoda održan u Muzeju Mimara u Zagrebu od 23. do 25. listopada 2013. godine.

Bilješke

- Pregled djela navedenih autora najpotpuniji je u knjizi Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, (ur.) N. Stanley Price, M. Kirby Talley Jr, A. Melucco Vaccaro, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1996. Na hrvatski je preveden kao Konzerviranje i restauriranje, ur. Denis Vokić, u: Kolo, 1, (2001.), 369-437, te kao Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada, priredio i preveo D. Vokić, Zagreb 2007. Usp. i Anatomijski povijesnog spomenika, (ur.) Marko Špikić, Zagreb, 2006. JUKKA JOKILEHTO, A History of Architectural Conservation, Butterworth-Heinemann, Oxford Woburn 1999.

² SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, Contemporay Theory of Conservation, Elsevier 2005., 65-66.

³ CESARE BRANDI, Teorija restauriranja, u: *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*, 2007., (bilj. 1), 111.

⁴ ANA ŠVERKO, Panorama početaka europske konzervacije, u: *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj* 3/4,(2009.), 50.

⁵ SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005., (bilj. 2.), 177-181.

⁶ SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005., (bilj. 2.)

⁷ ERICA AVRAMI, RANDALL MASON, MARTA DE LA TORRE, Values and Heritage Conservation. Research

- Report, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2000., http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html
- 8** DAVID LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- 9** MIRIAM CLAVIR, *The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation*, u: *Studies in Conservation* 43 (1998.), 1-8; ISTI, *Preserving What Is Valued: Museums, Conservation and First Nations*, Vancouver 2002.
- 10** CHRIS CAPLE, *Conservation Skills, Judgement, Method and Decision Making*, Rutledge 2004; ISTI, *The Aims of Conservation*, u: *Conservation - Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Elsevier 2009., 25-31.
- 11** BARBARA APPELBAUM, *Criteria for Treatment: Reversibility*, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 26 (1987.), 65-73. aic.stanford.edu/jaic/articles/jaic26-02-001_idx.html
- 12** STEFAN MICHALSKI, *Sharing Responsibility for Conservation Decisions*, u: *Durability and Change. The Science, Responsibility and Cost of Sustaining Cultural Heritage*, (ur.) W. E. Krumbein, P. Brimblecombe, D. E. Cosgrove, S. Staniforth, John Wiley and Sons, Chichester 1994., 241-58.
- 13** MANSFIELD KIRBY TALLEY, *Conservation, Science and Art: Plum Puddings, Towels and Some Steam*, u: *Museum Management and Curatorship*, 15/3 (1996.), 271-283.
- 14** GIOVANNI URBANI, *Intorno al restauro*, (ur.) Bruno Zanardi, Skira 2000.
- 15** ALESSANDRA MELUCCO VACCARO, *The Emergence of Modern Conservation Theory*, u: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, (bilj. 1), 202-211.
- 16** JOHNATAN ASHLEY SMITH, *The Basis of Conservation Ethics*, u: *Conservation - Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Elsevier 2009., 6-24; ISTI, *Definitions of Damage*, u: *When Conservator and Collections Meet. The Annual Meeting of the Association of Art Historians*, London, 1995. <http://cool.conservation-us.org/byauth/ashley-smith/damage.html>
- 17** IVO MAROEVIC, *Sadašnjost baštine*, Zagreb, 1986.
- 18** CAROLINE VILLERS, *Post Minimal Intervention*, u: *The Conservator*, 28, (2004.), 3-10; SALVADOR MUÑOZ VIÑAS (bilj. 2.), 147-157.
- 19** ALLISON BRACKER, ALLISON RICHMOND, *Introduction*, u: *Conservation - Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Elsevier, 2009., XVI.
- 20** CAROLINE VILLERS (bilj. 18.), 3-10.
- 21** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 91-105.
- 22** SANDRA LUCIĆ VUJČIĆ, *Istraživački radovi na kazuli 15. stoljeća iz Motovuna*, u: *Portal Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 1 (2010.), 98-98; ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, *Figuralni umjetnički vez obrednog ruha iz vremena renesanse u Dalmaciji i Istri*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 32 (2008.), 69., 79., 81. bilj. 27.
- 23** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS (bilj. 2), 67-71.
- 24** HANNA JEDRZEJEWSKA, *Ethics in Conservation*, Stockholm 1976; IVANA SVEDRUŽIĆ ŠEPAROVIĆ, *Etika u restauriranju*, Skripta za studente Umjetničke akademije u Splitu, Odsjek za konzervaciju-restauraciju, Split, 1998.
- 25** ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2008. (bilj. 22), 72.
- 26** MARIJAN GRGIĆ, *Misnica*, u: *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Andelko Badurina, Zagreb, 2000., 438-439.
- 27** RUTH GRÖNDWOLT, *Studies in Italian Textile II. Some Groups of Renaissance Orphreys of Venetian Origin*, u: *The Burlington Magazine*, May 1965., 231-240; ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2008. (bilj. 22), 69-81.
- 28** Osobno poznajem dva svećenika koji u obavljanju službe Božje preferiraju staro misno ruho koje je prema liturgijskim normama II. vatikanskog postkoncilskog razdoblja stavljeno ad acta (u riznice, zapaljeno u svetoj vatri ili doslovno bačeno u smeće).
- 29** RUTH GRÖNDWOLT, 1965. (bilj. 27), 231-240.
- 30** ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2008. (bilj. 22), 69-86.
- 31** Voditeljica radova u Hrvatskom restauratorskom zavodu bila je Sandra Lucić Vujičić, viši konzervator-restaurator.
- 32** Zahvaljujem kolegici Silviji Banić na fotografiji misnice iz Italije.
- 33** To se može zaključiti prema dokumentima o narudžbama vezom ukrašenog misnog ruha u Dubrovniku: veziocu Antonu Hamziću isplaćeno je 1507. godine 30 dukata, čime se mogla dobaviti slikana oltarna pala priličnih dimenzija. JORJO TADIĆ, *Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI veka*, sv. II, Beograd, 1952., 788.
- 34** CESARE BRANDI, 2007. (bilj. 3), 178-182; ISTI, *Teoria del restauro*, Torino 2002., 13-20.
- 35** ALOIS RIEGL, *Moderni kult spomenika*, u: *Anatomija povijesnog spomenika*, 2006., (bilj. 1), 354. Inače postupak sekundarnog korištenja starih rukopisa i minijatura, a još više tvrdih i izdržljivijih pergamenta u čuvanju i uokvirivanju knjiga, dobro je poznat svakom konzervatoru, bibliotekaru i konzervatoru-restauratoru papira.
- 36** Tijekom izvođenja radova bilo je formirano stručno povjerenstvo koje je pratilo restauriranje: Lukrecija Domijan-Pavičić, načelnica Odjela za inspekcijske poslove zaštite kulturne baštine Ministarstva kulture RH, Ranka Saračević-Würth, glavna konzervatorica Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture, Nataša Nefat, konzervator-viši stručni savjetnik Konzervatorskog odjela u Puli, Sandra Čelić, konzervator-stručni suradnik za pokretna kulturna dobra Konzervatorskog odjela u Puli, Zoraida Demori Staničić, pročelnica Službe za odjele HRZ-a izvan Zagreba, Ksenija Škaric, pročelnica Službe za pokretnu baštinu HRZ-a.
- 37** SANDRA LUCIĆ VUJČIĆ, MARTA BUDICIN, Izvješće o provedenom cjelovitom konzervatorsko-restauratorskom zahvalu na kazuli inv. br. Co35 u vlasništvu župne crkve Sv. Stjepana Prvomučenika u Motovunu, Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb, 2011., 60-66.
- 38** Analizu papira provela je Andreja Dragojević, viši konzervator-restaurator Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu. Usp. SANDRA LUCIĆ VUJČIĆ, MARTA BUDICIN, 2011. (bilj. 37), 91.
- 39** Analizu rukopisa provela je dr. sc. Nella Lonza. Usp. SANDRA LUCIĆ VUJČIĆ, MARTA BUDICIN, 2011. (bilj. 37), 93.
- 40** ALOIS RIEGL u: *Anatomija povijesnog spomenika*, 2006., (bilj. 1) 354.
- 41** Namjerno ne spominjem analogije s arheologijom i stratigrafijom, jer bi to raspravu učinilo preopširnom.
- 42** U veliku i naglašenu prsnu ranu dramatičnog kotorskog korpusa ubaćena su tri anžuvinska novčića, vjerojatno zavjetnog i devocijskog karaktera. JOŠKO BELAMARIĆ, Gotičko raspelo iz Kotora, u: *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split, 2001., 223-261.
- 43** Prema priopćenju kolegice Vjekoslave Sokol, muzejske savjetnice u Muzeju grada Splita. O Cecchiniju: DRAGAN PLAMENAC, Toma Cecchini: kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovini XVII stoljeća: bio-bibliografska studija, u: *Rad JAZU*, 262., (1938.), 77-125.
- 44** ALESSANDRO CONTI, *Storia del restauro e conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988., 51-60.
- 45** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2).
- 46** Conservation - Principles, Dilemmas and Unconventional Truths, 2009. (bilj. 16).
- 47** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 199-202.
- 48** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 205-206.
- 49** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 206-208.
- 50** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 208-209.
- 51** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 183-197.
- 52** SARAH STAINFORTH, *Conservation: Significance, Relevance and Sustainability*, u: *IIC Bulletin* 6, (2000.), 3-8; HONÓRIO NICHOLLS PEREIRA, *Contemporary Trends in Conservation: Culturalization, Significance and Sustainability*, CECI 2007., <http://www.ceci-br.org/novo/revista/docs2008/CT-2008-104.pdf>
- 53** Interesne skupine građana u Splitu izrađuju novi plan upravljanja gradskom jezgrom, jer predloženi, koji je izradio jedan od vodećih svjetskih eksperata, nije prihvaćen.
- 54** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 9-13.
- 55** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, 2005. (bilj. 2), 208-209.
- 56** <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o/professional-guidelines.html>; Smjernice struke i etički kodeks struke (Prva i Druga verzija), u: *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*, 2007., (bilj. 1), 238-253.

Summary

Zoraida Demori Staničić

THEORETICAL ASPECTS OF THE CONSERVATION OF A CHASUBLE FROM THE PARISH CHURCH OF ST. STEPHEN IN MOTOVUN

In the development of conservation thought, the theories that have been developed throughout the 19th and the first half of the 20th century are considered "classic", as they share an important common principle: it is the emphasis which is laid on authenticity, i.e. the Truth which is transmitted to the future.

The value of each theory is measured by the number of problems it solves. The "classic theory of conservation" is based upon objectivity, truthfulness and authenticity, and is nowadays dominant, with an ever-increasing influence of science in the field. Its conclusions, that conservation must be dominated by the truth, which is further determined and confirmed by scientific methods, are considered to be the canon. However, a series of younger authors have developed some alternative contemporary theories. Contrary to the "classic", the "contemporary theory of conservation" does not insist on truthfulness or authenticity of an artefact. It postulates that each conservation effort necessarily alters the artefact, as the conservators change or even impair authenticity. Contemporary theorists argue that conservation modifies the pre-existing

authentic reality of an artefact. Therefore, the process of conservation cannot be objective, as it is the conservators who choose the artefact to be presented in the condition that they are able to give it.

A good example for examining the tenets of classic and contemporary theories of conservation, in other words for illustrating the changes taking place in the contemporary theories of conservation, is the chasuble marked as "Co35 from the parish church in Motovun", which has already been discussed in professional and scientific publications. The conservation treatment was performed in 2009 at the Department for Textiles, Paper and Leather of the Croatian Conservation Institute in Zagreb.

The chasuble's conservation procedure was conducted through exemplary specialist treatments which have already been presented and published. According to the comprehensive documentation of the treatments, it is clear that within the textile layers of the chasuble, there have been detected and identified the traces of lining the Renaissance embroidery with paper, which is a well-known procedure in the technology of embroidery production.

In the course of the conservation treatment, the chasuble was physically partitioned, which made it necessary to distinguish two artefacts. One of these was analyzed in detail and valorized; it is the textile portion of the chasuble, which was the primary point of interest and the motive for the strategically planned treatment. The other object was to an extent a complete surprise, although it is not uncommon in conservation practice to encounter similar cases of paper inlays in between the historical layers of textile. It is precisely these paper inlays that have changed their function and "value", embedded as a different/support material into the textile backing for the embroidery. Here we have two types of material and two semantic levels of identifying-recognizing: a decorative piece of liturgical vestment, designed in a recognizable way from a specific type of textile, which is at the same time adorned with artistically designed embroidery and by way of cutting the written fragments that are shaped to fit the format and the form of the embroidery. These pieces of paper had long ago, when they were inlaid into the chasuble, lost their original material and non-material (communicational) traits and functions, so it is indeed not possible to restore the former unity of the presumed pieces of paper.

What has, in terms of the theory of conservation, been achieved by returning the conserved paper inlays into the interior of the chasuble as a conserved liturgical textile artefact? This kind of presentation has, not without dilemmas, been motivated by the ECCO Professional Guidelines. What has been gained is the integrity of the authentic historical layering and the documentary character of the treatment. What has been lost? Most probably the possi-

bility to subsequently analyze and investigate the written fragments, which could lead to a better understanding of the context, in addition to uncovering potential, to us yet unfamiliar values. Was it possible in the first place to rehabilitate the authentic historical function of the paper as the embroidery backing? And can those fragments, due to the damage to the paper, be appropriate for the conserved textile? What about the condition of the 16th-century paper – can a re-contamination be predicted? What has remained authentic after the conservation and what is an addition?

The complex issue of presenting the Motovun chasuble has clearly introduced us to new conservation assignments. The ECCO Professional Guidelines have been selected as starting point for the conservation treatment proposal. With respect to the Guidelines, a question can be raised, of whether the return of the paper fragments to the chasuble has really interfered with its historical value? To put it simply, it is impossible to return to the historical condition prior to the conservation treatment, by re-utilizing the conserved paper fragments and using them as starting point, as the original, authentic condition has indeed been altered. Has the conserved chasuble become redesigned with the use of the existing old elements that have been re-inlaid, but at the same time with the new elements (the thread and other materials used)?

KEYWORDS: Motovun, chasuble, Renaissance embroidery, paper base, presentation, traditional theory of conservation, contemporary theory of conservation

Mirjana Repanić Braun,
Ksenija Škarić
Martina Wolff Zubović
Helena Cavalli Ladašić

Institut za povijest umjetnosti
Vukovarska 69, Zagreb
mabraun@ipu.hr

Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za drvenu polikromiranu skulpturu
Zmajevac 8, Zagreb
kskaric@h-r-z.hr, mwolf@h-r-z.hr,
hcavalli@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 12. 11. 2013.
UDK 726.591.025.3/.4(497.5 Vukovo)

Oltar sv. Wolfganga u Vukovoju

SAŽETAK: Od 2004. do 2010. godine u Hrvatskom restauratorskom zavodu restauriran je oltar sv. Wolfganga iz kapele u Vukovoju, jedinstveni primjer bogato kićenog manirističkog oltara iz sredine 17. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj koji je u neznatno preinačenom stanju sačuvan na izvornom mjestu. Oltar se tradicionalno datira u 1650. godinu, zahvaljujući natpisu ispod slike s drugoga kata. Konzervatorsko-restauratorska istraživanja pokazala su da taj natpis ne pripada polikromiji 17. stoljeća, već je nastao tijekom obnove oltara, ali gusto isprepleteni plastični i slikani ukras odgovara tom vremenu. Slikar koji je polikromirao oltar ujedno je i autor oltarnih slika. Uz izvješće o konzervatorsko-restauratorskom postupku, članak donosi i nova saznanja o grafičkim predlošcima oslikane predele: Veronikin rubac varijanta je bakroreza Albrechta Dürera iz 1513. godine, a Navještenje se temelji na grafičkom prijevodu istoimene slike Hansa von Aachen (1552.-1615.).

KLJUČNE RIJEČI: Vukovoj, sv. Wolfgang (Wolfgang, Vuk), kasni manirizam, barok, drveni oltar, ornament, polikromija, grafički predložak, braća Zürn, Albrecht Dürer, Hans von Aachen, Lucas Kilian, konzervatorsko-restauratorski radovi

Kapela Sv. Wolfganga u Vukovoju danas pripada župi Presvetog Trojstva u Klenovniku, a u kanonskim vizitacijama spominje se kao filialna kapela župe Sv. Bartolomeja u Kamenici, smještena na brdu Malečkovec ili Malečković. To je kasnogotička građevina čiji izgled kasnije preinake nisu znatnije izmijenile.¹ Danas je to jedina crkva u Hrvatskoj posvećena regenburškom biskupu sv. Wolfgangu, ali su u 17. i 18. stoljeću uz nju u Arhidakonatu Zagorje postojale još dvije kapele posvećene tom sveću, jedna u župi Pregrada, a druga u župi Začretje.² U Arhidakonatu Varaždin postojala je srednjovjekovna kapela Sv. Wolfganga, a sjećanje na tog sveca sačuvano je u današnjem nazivu mjesta Bolfan.³ U Hrvatskom zagorju lokalni je naziv za sveca Bolfek ili Bolnik, u katoličkoj literaturi ime mu se najčešće nalazi u transkripciji Wolfgang, dok ga Gjuro Szabo spominje u oblicima Vinko i Wolfin, pa i u prevedenoj inačici Vuk.⁴

Sv. Wolfgang (Pfullingen u Šapskoj, oko 924. – Pupping u Gornjoj Austriji, 994.) kanoniziran je među prvim njemačkim svećima još 1052. godine. Podjednako je štovan u Regensburgu, gdje je neko vrijeme biskupovao i gdje mu

se u crkvi Sv. Emerana nalazi grob, kao i u St. Wolfgangu na jezeru Mondsee (Wolfgangsee) u Donjoj Austriji gdje je reformirao samostan i podigao crkvu.⁵

Titular nije jedino po čemu glavni oltar kapele u Vukovoju zauzima zasebno mjesto u sklopu crkvene opreme kontinentalne Hrvatske.⁶ U maloj skupini sačuvanih oltara iz sredine 17. stoljeća ističe se obiljem ukrasa, raznovrsnošću tehnika i oblikovanja polikromije, mnoštvom detalja te, naročito, vještим integriranjem nabrojenoga u kompozicijsku cjelinu. Stoga ne čudi što je još 1919. godine Gjuro Szabo ocijenio da je to *jedan od najljepših oltara u nas, djelo kasnorenansno iz 1650., koje se odlikuje vrlo lijepim proporcijama i veoma finom izradbom ornamenata.*⁷ Poslije Szabo piše da oltar *po dispoziciji sjeća posvema na renesans... tek je ornamenat postao bujniji.*⁸ Premda je još potkraj 17. stoljeća novi ukus zahtijevao strožu organizaciju ukrasa na oltaru, a poslije je, u 19. i 20. stoljeću, kićenost čak bila na lošem glasu, taj je oltar bio tek djelomično preoblikovan i uz puno poštovanja, što jednako pohvalno govori o njegovim kasnijim čuvarama, koliko o njegovoj vrsnoći. (sl. 1)



1. Oltar prije konzervatorsko-restauratorskih radova, 2004. godine (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The altar before conservation, 2004 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

Oltar se tradicionalno datira u 1650. godinu, zahvaljujući natpisu ispod slike drugoga kata. Konzervatorsko-restauratorska istraživanja pokazala su da taj natpis ne pripada polikromiji 17. stoljeća, već je nastao u 19. stoljeću tijekom obnove oltara, a ispod njega se ne nalazi stariji natpis koji bi mogao potjecati iz vremena nastanka. Dok su ostale naknadne intervencije uklonjene u nedavnom restauriranju, natpis je sačuvan, pa se i sada može vidjeti na oltaru. Župnik Stjepan Vukovinski u pregledu povijesti kapele objavljenom 1889. godine spominje da je glavni oltar podignut 1657. godine, ali ne navodi izvor za taj podatak.⁹ Oltar se prvi put spominje u kanonskoj vizitaciji iz 1666. godine kao dio inventara filijalne kapele župe Kamenica.¹⁰ Prema opisu u kanonskoj vizitaciji iz 1708. godine, na donjem katu stajala je slika na platnu s prikazom Presvetog Trojstva, a na gornjem mnoštvo

andela.¹¹ Na strani evanđelja bio je kip sv. Wolfganga, na strani poslanice kip sv. Augustina, iznad njih sv. Petar i sv. Pavao, a na samom vrhu zrake. U kanonskoj vizitaciji iz 1729. godine na oltaru se spominje slika Blažene Djevice s dva andela pod nogama, dok su na gornjem katu geniji sa cvijećem u rukama.¹² Vizitator navodi da je na strani evanđelja kip sv. Kvirina, na strani poslanice sv. Ambrozija, povrh njih kipovi svetih Petra i Pavla, dok sv. Wolfganga uopće ne spominje. Premda su dva vizitatora ikonografski program različito opisala, vjerojatno se radi o istim slikama i skulpturama, koje uostalom, s izuzetkom slike s prvog kata koja je u 19. stoljeću zamijenjena prikazom sv. Wolfganga, vidimo i danas. Ranija slika *Krunjenje Bogorodice* mogla je biti nazvana *Presvetim Trojstvom* ili *Blaženom Djericom s dva andela pod nogama*, ovisno o tome koji je dio prikaza izdvojen.



2. Martin i Michael Zürn, tri oltara iz 1645.–1649. godine u crkvi St. Georgen an der Mattig (iz: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4. Barock, (ur.) Hellmut Lorenz, 1999., 174.)
Martin and Michael Zürn, three altars from 1645–1649 in the church of St. Georgen an der Mattig (from: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 4. Barock, (ed.) Hellmut Lorenz, 1999, 174.)

Oltarna konstrukcija i skulpture

Tijekom 17. stoljeća na području zemalja njemačkoga govornog područja podignuto je više oltara koji su po značajkama oltarne konstrukcije i dekorativnih elemenata bliski oltaru iz Vukovoja. Andela Horvat nalazi prototip za plošne oltare obrasle ornamentikom u neoslikanom drvenom glavnom oltaru kipara Jörga Zürna (1583. – između 1635. i 1638.) u Überlingenu na Bodenskom jezeru iz 1613.–1616. godine.¹³ Vremenski su bliži vukovojskom oltaru, ali i sličniji rasporedom konstruktivnih i ukrasnih elemenata, polikromirani oltari njegove mlađe braće Martina i Michaela Zürna, na kojima se pojavljuju bogato opremljena baldahinska krila naizgled preteška da bi stajala bez vanjskih potpornja. Građeni su na sličan način: dva kata postavljena su na predelu s volutnim konzolama,

skulpture su smještene na konzolama i često nadvišene baldahinskim krilima, a gređe na oba kata nosi volutne fragmente segmentnog zabata. Oltar zaključuje postament smješten između segmenata zabata drugog kata. (sl. 2) U bližem susjedstvu srođno su oblikovani oltar sv. Valentina iz 1627. u župnoj crkvi Sv. Petra u Dvoru pri Polhovem Gradcu i glavni oltar iz 1628. godine u crkvi Sv. Primoža nad Kamnikom, s time da oni, kao i oltar u Überlingenu, umjesto gloriole na vrhu imaju skulpturu.¹⁴ Sličnog je oblikovanja, primjerice, glavni oltar crkve u Hofkirchenu pokraj Hartberga u istočnoj Štajerskoj, koji je pripisan Johannesu Felneru i datiran u 1647. godinu.¹⁵ Emilijan Cevc pramodel tog tipa oltara vidi u nacrtu iz 1593. godine nizozemskog slikara i arhitekta školovanog u Italiji Friedricha Sustrisa za glavni oltar isusovačke crkve Sv. Michaela u Münchenu. U isti krug utjecaja, uz Jörga



3. Poledina skulpture sv. Augustina (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)

Back side of the sculpture of St. Augustine (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)

Zürna, Cevc ubraja i weilheimskog kipara Hansa Deglera (1563. ili 1564. - oko 1635.).¹⁶ Veza s isusovačkim redom na vukovojskom oltaru može se prepoznati na glorioli s kristogramom i tri čavla koja se nalazi na vrhu oltara.

Srodnost osnovne zamisli s oltara braće Martina i Michaela Zürna je prepoznatljiva, no njihove se izvedbe razlikuju. U usporedbi s labilnim kompozicijama i živahnim skulpturama braće Zürn, vukovojski oltar izgleda statično, a skulpture gotovo kruto. Zanimljivo je da su vukovojske skulpture rezbarene, pa i polikromirane sa svih strana, uključujući i poledinu, po čemu se razlikuju od skulptura braće Zürn za koje je zapaženo da su redovito izrazito duboko dubili poledine svojih skulptura. (**sl. 3**) Međutim, na oltaru u Vukovoju to vjerojatno ne treba pripisivati osobini kiparova rada nego činjenici da se već kod gradnje planiralo da će se oltar obilaziti sa svih strana, zbog čega je i smješten podalje od zida u svetištu. Kapela je, naime, bila hodočasničko mjesto, i to još od srednjovjekovnih vremena.¹⁷

Premda figure s oltara u Vukovoju ne mogu potpuno podnijeti usporedbu s najboljim istovremenim primjerima iz Austrije i južne Njemačke, unutar kontinentalne Hrvatske one su rijedak primjer kvalitetnih oltarnih skulptura iz sredine 17. stoljeća. Oltarne skulpture iz sredine 17. stoljeća

koje nalazimo na oltarima kontinentalne Hrvatske, čak i pavlinskim i isusovačkim, najčešće su statične, obično tek s naznakom krutog kontraposta, a često i dosta nespretnog oblikovanja anatomije i nezgrapnih proporcija, velikih glava i šaka.¹⁸ Tek nekoliko oltara, poput oltara sv. Pavla Pustinja (nekoć sv. Notburge) u pavlinskim Sveticama iz 163[1]. godine i glavnog oltara isusovačke kapele u Gornjem Tkalcu iz 1660. godine imaju bolje rezbarene figure. Stav vukovojskih figura je slobodan, tkanine različitih stupnjeva tvrdoće naznačuju gibanje tijela i strujanje zraka, a sitne krovce likova podsjećaju na germanске rezbarske uzore. Osobito su živahnja tri anđelčića, dva na vrhu oltara i jedan uz kip sv. Augustina. S obzirom na vrsnoću kiparske izvedbe, vukovojski se oltar izdvaja dovoljno da ga možemo pripisati vještijem inozemnom rezbaru koji je, s obzirom na isusovački znak na oltaru, možda u Vukovoj stigao preko isusovačkog reda.

Slike i figurativni prikazi na predeli

Grafika je u razdoblju baroka bila važan medij u prijenosu ideja i likovnih rješenja od političkih i umjetničkih sredista prema likovno manje razvijenim, rubnim krajevima Europe, pa i svijeta, gdje je u 17. i 18. stoljeću pružala poticaj nastanku manje ili više kvalitetnog reproduktivnog slikarstva. U stranoj i domaćoj literaturi objavljen je niz radova o djelima izvedenim prema grafičkim predlošcima, ali u njima ta opsežna tema nije potpuno iscrpljena. Novi primjeri samo potvrđuju pretpostavku o dobro umreženim radionicama i utjecaju grafičkog medija u likovnoj produkciji, osobito onoj u funkciji širenja poslijetridentske ikonografije.

Slikani figurativni prikazi na predeli oltara sv. Wolfganga zbog skromnih dimenzija potpuno su podređeni dominantnoj i kvalitetnoj dekoraciji, ali je njihov sadržaj nekada, u vrijeme nastanka oltara, bio važna sastavnica tematske cjeline.

Postavljanjem slike Sv. Wolfgang u središnji dio oltara, najvjerojatnije početkom 19. stoljeća, kada je dospjela na mjesto izvorne oltarne pale, izgubljena je cjelovita simbolička oltara posvećenoga Bogorodici, čija je suotkupiteljska, spasiteljska i posrednička uloga bila osobito istaknuta temama u središnjoj oltarnoj osi, kojom su odozdo prema gore logično bili povezani prizori: *Navještenje* podijeljeno na dva zasebna prikaza naslikana na postamentima stupova (**sl. 4**), *Veronikin rubac* (tempera na dasci, v. 26 cm, š. 106,5 cm) na ravnoj plohi predele (**sl. 5, 6 i 14**), *Marijina krunidba* (prema postojećoj slici: v. 143, š. 106 cm) te *Andeli u nebeskoj slavi* (v. 80 cm, š. 70 cm) (**sl. 7**). Nekadašnju glavnu oltarnu sliku spominje vizitator 1708. godine: ... *in medio imago Sanctissimae Trinitatis in tela picta...*, kao i sliku na gornjem katu: *Superioris in medio imago in tela picta plurium angelorum...*¹⁹

Slike na predeli i postamentima stupova, svojevrsnim obratima, simbolički sažimaju život Krista na



4. Navještenje na obratima predele tijekom uklanjanja naknadnih intervencija (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

Annunciation on the projecting portions of the predella, in the course of removing the subsequent interventions (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

zemlji: *Navještenje* kao njegov početak i *Veronikin rubac* u rukama dvaju anđela kao simbol Kristova stradanja na Križnom putu, pravu sliku koja svjedoči o zemaljskom životu Otkupitelja.

Prikaz Kristova lica na bijeloj tkanini poznat je u zapadnoj ikonografiji kao *Veronikin rubac*, *Sudarium*, *Vera Icon*, dok ga ikonografija Istočne crkve zna kao *Mandilion* ili *Sliku iz Edese*, o kojoj govori posve drugačija legenda. Ona vezana uz sv. Veroniku, ženu iz Jeruzalema koja je na putu prema Kalvariji pružila Kristu rubac da se obriše, napisana je u srednjem vijeku, a ovjekovječena nebrojeno puta u šestoj postaji Križnoga puta, kao i u velikom broju prikaza *Veronikina rupca*.²⁰

Jedna od najranijih slika na tu temu je ona iz kista Majstora Svetе Veronike (oko 1415.) u minhenskoj Alte Pinakothek, a među kasnijim prikazima najpopularnije su dvije varijante: slika samoga rupca s otisnutim portretom i prikaz u kojem simetrično postavljeni anđeli nose rubac s likom Krista okrunjenim trnjem.

Ranijim prikazima samoga lica/glave s krunom od trnja pripada grafika Hansa Burgkmaira Starijeg (drvorez iz prve polovice 16. stoljeća u Kupferstich-Kabinetu u Dresdenu. (**sl. 8**) U posljednjim desetljećima 16. stoljeća i u 17. stoljeću, u razdoblju predanog provođenja odluka Tridentskog

koncila, u toj su se temi okušali i ponajbolji majstori poput El Greca (1541.-1614.; *Sv. Veronika s rupcem*, oko 1579., Toledo, Museo de Santa Cruz), Fransisca de Zurbarana (1598.-1664.; *Sudarium sv. Veronike*, 1658/61., Bilbao, Museo de Bellas Artes), Claudea Mellana (1598.-1688.; *Kristovo lice*, 1649., London, British Museum) i drugi.

Bakrorez Albrechta Dürera iz 1513. godine s anđelima koji lebdeći nose rubac s otisnutim Kristovim licem, nastao nakon njegova ciklusa *Male pasije* (1509.-1511.) s osam prizora Kristove muke, među kojima je i slika sv. Veronike sa sv. Petrom i sv. Pavlom, danas u British Museumu u Londonu, bio je važan poticaj nizu sličnih kompozicija nastalih diljem katoličkog svijeta.²¹ (**sl. 9**) Prototip Kristova lika na Veronikinu rupcu – duga kosa, u većim ili manjim uvojcima spuštena sa strana izražajna lica oblivena krvlju i znojem, otvoren pogled, srednje duga, po sredini razdjeljena brada i gusto spleteno trnje – popularizirala je, može se reći, sjevernjačku renesansu.

Isti je prototip ponovljen i u prikazu *Veronikina rupca* na predeli oltara sv. Wolfganga: napačeno Kristovo lice nadvišeno je teškom krunom od trnja i obraslo bradom podijeljenom na dva dijela; sa strana se spušta poduža valovita kosa, oči su otvorene, a njihov pogled usmjeren u daljinu. Rubac je, kao na nizu sličnih primjera, na gor-



5. Predela, detalj tijekom uklanjanja oslika iz 19. stoljeća (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Predella, a detail in the course of removing the 19th-century painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



6. Predela nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Predella after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



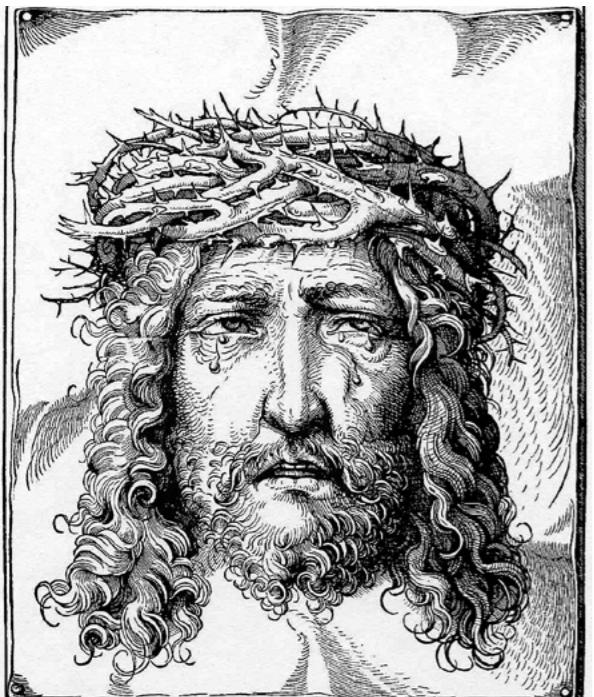
7. Slika Andeli u nebeskoj slavi nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Angels in Heavenly Glory painting, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

njim krajevima vezan u čvorove, a nose ga dva lebdeća, horizontalno pružena mala andela u gusto nabranim haljinama, s maslinovim granama u rukama.

Prizor *Navještenja* na obratima predele temelji se na grafičkom prijevodu istoimene slike Hansa von Aachen-a (1552.-1615.)²² na kojoj su likovi arkandela Gabrijela i Marije prikazani zajedno unutar uspravnog pravokutnog kадra. Aachenova slika (ulje na platnu, 121 x 87 cm) nastala je 1605. godine i čuva se u Bayerische Staatsgemälde-sammlungen u dvorcu Schleißheim blizu Münchena. Jedna od grafika nastalih prema Aachenovoј slici je i bakropis Lucasa Kiliana (1579.-1637.) iz 1622. godine, s

natpisom u donjem dijelu: *Quod versatis opus sacra Virgo sacerque Minister. / Qua fieri possis tu ratione Deus. // Verbum dic virgo. Virgo potes omnia VERBO. / Seu Deus ut sit homo. seu sit ut iste Deus.*²³ (sl. 10)

Osim što je podijeljeno na dva dijela i suprotno usmjereno, *Navještenje* se neznatno razlikuje od onoga na grafičkom modelu. Slikajući Djevicu Mariju (tempera na dasci, v. 44 cm, š. 19,5 cm) i prostor u kojem se ona nalazi, nepoznati se autor prilagodio novim okolnostima, podjeli jednoga prizora na dvije zasebne kompozicije, pa je taj prizor upotpunio detaljima kao što su krilata herma na klecalu i glorijski od oblaka u gornjem dijelu kom-



8. Hans Burgkmair Stariji, Krist s krunom od trnja, drvo rez iz prve polovice 16. stoljeća (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinet)

Hans Burgkmair the Elder, Christ with a Crown of Thorns, engraving from the first half of the 16th century (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinet)



9. Albrecht Dürer, Sudarium, bakrorez iz 1513. godine (British Museum, London)

Albrecht Dürer, Sudarium, engraving from 1513 (British Museum, London)



10. Lucas Kilian, Navještenje, bakropis iz 1622. godine

Lucas Kilian, Annunciation, etching from 1622

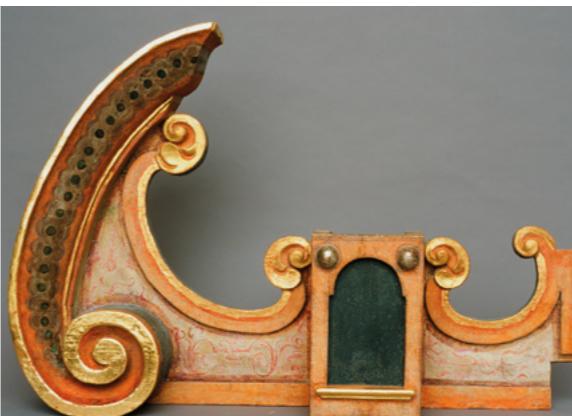
pozicije. Arkandela Gabrijela (tempera na dasci, v. 44 cm, š. 20 cm) na nisko spuštenim „pjenušavim“ oblacima naslikao je također prema grafičkom listu: njegove noge su lagano svinute u koljenima kao da je tek sletio, krila su velika, a odjeća namreškana kretanjem zraka i urešena kopčom na bedru.

Unatoč činjenici da svoje male kompozicije nepoznati slikar duguje grafičkim predlošcima, u nizu pojedinosti očituje se njegov vlastiti „rukopis“, ne samo u slikarskom načinu nego i u nekim tipološkim posebnostima, osobito uočljivim u načinu slikanja okruglastih lica napuhnutih obraza i krila, koje omogućuju da se istome autoru pribroji slika s drugoga kata, prikaz *Anđela u nebeskoj slavi*.

Ta razigrana kompozicija dodatno govori o vrsnoći slikara, o prilično vješto naslikanim skraćenjima, skladno složenom pastelnom koloritu dinamiziranom svjetlosnim naglascima, vršnim svjetlima karakterističnim za slikarstvo kasnomanirističkih sjevernjačkih uzora.

Stilski sklad oltarne cjeline ometa naivno slikana oltarna pala s prikazom sv. Wolfgang (v. 143, š. 106 cm), Wolfganga von Regensburga, sveca zaštitnika Bavarske i biskupa u Regensburgu, zaštitnika kipara, stolara, tesara i pastira; svetog pomoćnika kod raznih oboljenja: gihta, paralize, bolesti stopala, moždanog udara, kožnih bolesti i neplodnosti te za oporavak oboljelih goveda.²⁴ Na slici je prikazan s uobičajenim atributima: u biskupskom ornatu i s crkvom, koju najčešće ima u rukama, a do nogu su mu umanjeni likovi dvojice muškaraca u odjeći kasnog 18./početka 19. stoljeća, koji zazivaju njegovu pomoć.

Kad je riječ o naručitelju oltara sv. Wolfgang, moguće rješenje te zagonetke ponudila je Doris Baričević 2008. u Sakralnom kulturnom vodiču *Sveti Wolfgang – Vukovoj nad Klenovnikom*, pišući o baroknom inventaru kapele Sv. Wolfgang: *Bio je postavljen u vrijeme grofa Ivana IV. Draškovića, koji je možda bio zaslužan za ovaj oltar visoke kvalitete.*²⁵ Na nedovjebenu povezanost oltara s isusovcima,



11. Voluta s postoljem za skulpturu nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

A volute with a sculpture base, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



12. Donja strana vijenca donjega kata prije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

Bottom side of the lower storey cornice, before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

pokazuje, međutim, kristogram, sveti monogram IHS, popraćen simbolima – srcem i trima čavlima – izrezbaren unutar ovalnog formata varijante isusovačkog sunca, s 24 naizmjenično postavljene šiljaste i valovite zrake.

Polikromija

Posebnost polikromije oltara sv. Wolfganga čine topni narančasti i žuti tonovi na koje se nastavljaju mnoge sjajne, polirane pozlate. Kako je gotovo cijela površina ukrašena rezbarijom, preostalo je malo ravnih ploha oltarne arhitekture. Ipak, ni te malobrojne plohe nisu ostavljene jednobojnima da bi naznačile čvrstoču i masivnost konstruktivnih dijelova te usidrile kompoziciju, već i njih usitnjava naslikana ornamentika. Tako je u polikromiji izveden oglični niz na četiri volute, kod kojeg se izdaleka ne raspoznaće je li riječ o naslikanom ili rezbarenom ukrasu. (sl. 11) I glatke plohe donjeg dijela stupova oslikane su viticama i cvijećem, a na predeli su one ispunjene figurativnim prikazima. Slikani i rezbareni ukrasi otežavaju da se nosivi elementi oltara takvima i prepoznaju. Čini se da je slikar želio površinu pretvoriti u čipkastu strukturu u kojoj se gubi razlika između plastičnog i slikarskog, pa i svaka hijerarhija, a u tom postupku i odvlači pozornost od konstrukcije. Međutim, upravo je jednostavan oblik oltara s mirnim obrisima koji sjeća posvema na renesansu²⁶ pridonio da se, usprkos gomilanju uzorka, kompozicija ne uruši.

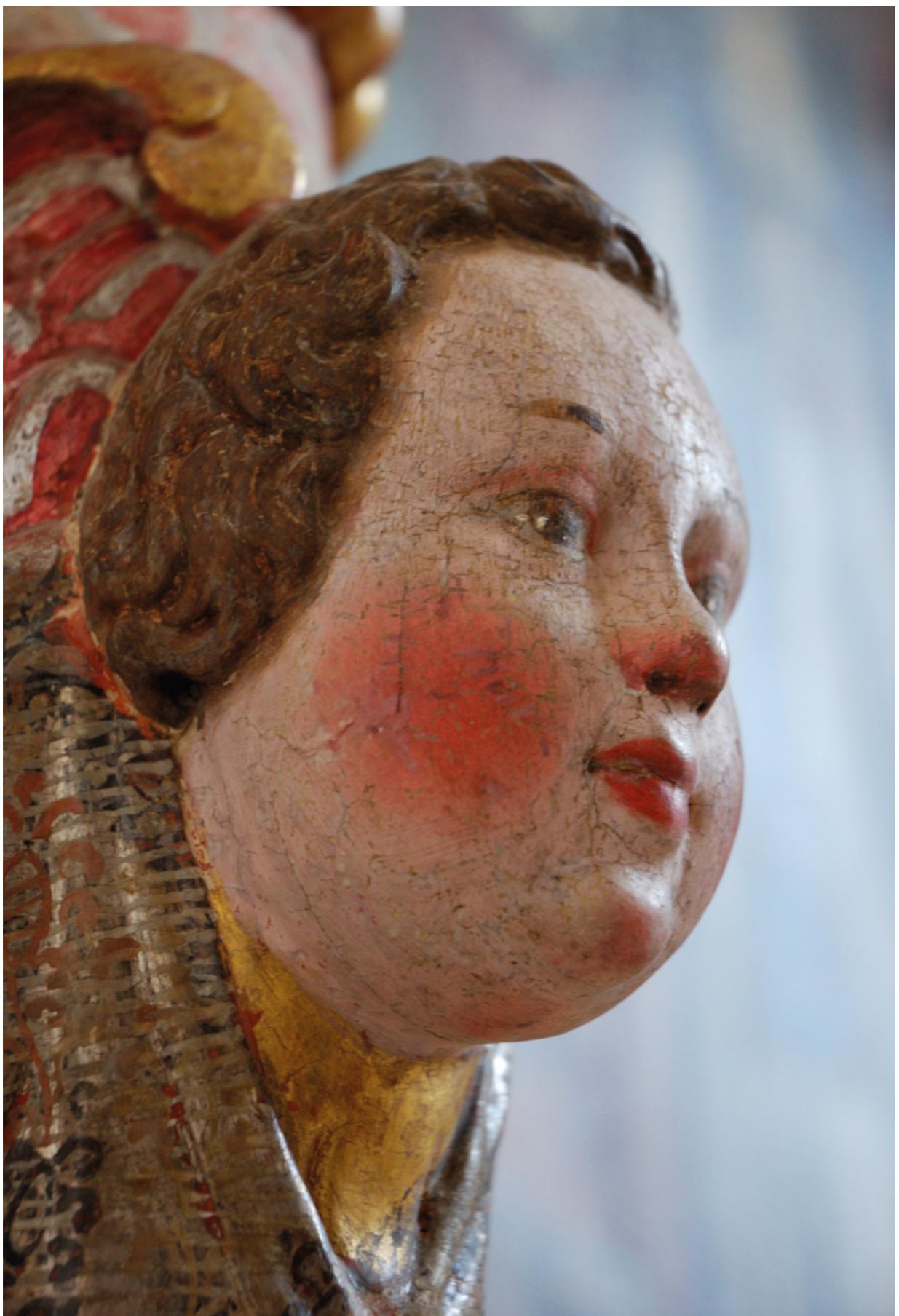
Ludički detalj polikromije kasnomanirističkog stila svakako je skriveni ukras. Igra skrivača u kojoj se detaljno elaboriraju upravo oni dijelovi koji su u običnom, frontalnom pogledu teže vidljivi, tipična je za polikromiju 17. stoljeća. Na navedenom oltaru nalazimo najživljiv i najdekorativnije žuto-narančaste marmorizacije upravo na skrivenim mjestima, s donje strane gređa. (sl. 12) Nisu to marmorizacije koje teže mimetičkom podražavanju izgleda kamena, kao što tijekom 17. stoljeća uglavnom

i nisu bile. Slikaru je mramor bio motiv u kojem se, uz slobodno slaganje sloga boja i oblika, mogla ostvariti živa i zanimljiva površina. Skrivanje slikane dekoracije na donjoj strani greda i zabata nalazimo i na drugim oltarima iz 17. stoljeća, primjerice na oltaru sv. Pavla Pustinjača iz 1631. godine u Sveticama i na oltaru Blažene Djevice Marije u Martinščini iz 1660-ih godina. Na glavnom oltaru kapele Sv. Barbare u Brestu Pokupskom iz 1675. godine, biljni su prepleti naslikani na bočnim stranicama niše za oltarnu sliku, gdje se mogu vidjeti samo iz bočnih očista.

Druga je igra poigravanje sjenama. Premda rezbarenom volumenu naslikane sjene nisu potrebne, polikromija 17. stoljeća rado ih uvodi. Na glavnom oltaru iz Vukovoja rezbarena ornamentika, izbočeni arhitektonski volumeni, pa i andeoske i ženske glavice, bacaju crvenom bojom naslikane sjene na plohe iznad kojih se uzdižu. (sl. 11) Slično naslikanu crvenu sjenu nalazimo na glavnom oltaru Presvetog Trojstva u kapeli burga Sokolca u Brinju iz 1663. godine i na glavnom oltaru u kapeli Sv. Barbare u Brestu Pokupskom iz 1675. godine. Rezultat takvog sjenjanja nije veća plastičnost rezbarije. Dapače, ono omekšava oštре granice između oltarne arhitekture, ornamentike i plastike, pa time volumene čini manje jasnima.

Da se ne radi o namjeri da se plastičnom obliku pomogne u ostvarivanju dojma voluminoznosti najjasnije je vidljivo na primjeru polikromije oltara u Brinju. (sl. 15) Tamo sjene čak i ne prate dosljedno oblik rezbarije. Sjene postojećih oblika pridodaju se sjene izmišljenih, pa tako nastale šare čine zapravo slikani ukras. Posljedica takvih slikarskih postupaka jest da na oltarima te vrste slikarsko nadjačava skulpturalno. Pročišćenje, i to korjenito, donijet će u drugoj polovici 17. stoljeća ranobarokni crno-zlatni oltari kod kojih su kiparski i slikarski rad potpuno podređeni cjelini.

Na tkaninama figura pojavljuje se posebna, složena tehnika imitacije damastne tkanine koja je bila osobito



13. Andeoska glavica na stupu nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)
An angel head on a column, after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)



14. Predela nakon konzervatorsko-restauratorskih radova, detalj Krista okrunjenog trnjem (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)
Predella after conservation, a detail of Christ crowned with thorns (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)

omiljena tijekom prve polovice 17. stoljeća. (sl. 13 i 21) Izvodi se slikanjem uzoraka na posrebrenju koje nije jednobožno, nego je izvedeno usporednim prugama da bi se imitiralo tkanje. U primjerima damastne polikromije iz južne Bavarske i Austrije ponekad se umjesto slikanja srebrom isti izgled postiže tako da se površina najprije potpuno posrebi, a potom se grebanjem (tehnikom *sgraffito*) izvlače usporednice.²⁷ Tehniku nalazimo i na oltarima braće Zürn s kojima oltar sv. Wolfganga dijeli više srodnosti.²⁸ Na vukovojskom oltaru pruge su naslikane srebrom na podlozi od narančastog bolusa, a potom su ornameenti naslikani narančastom i crnom bojom.

Pretrpanost bojama, šarenilo, aditivnost ukrasa, raznovrsnost likovnih citata iz različitih izvora, neobična i bizarna rješenja, poput skrivene dekoracije i sjenčanja volumena, usitnjavanje ornamenata – sve su to elementi polikromije koje nalazimo na oltarima iz prve polovice 17. stoljeća. Zapravo, ta polikromija često izgleda poput labirinta u kojem se pogled brzo izgubi, sa slabim izgleđima za brzo nalaženje izlaza te ne možemo ne sjetiti se Gustava Renéa Hockea (1908.-1985.) i njegove prispodobe manirističkog svijeta s labirintom.²⁹ Kao i kod svake igre, zabava leži i u iznenáđenju. Rješenja kojima pribjegava polikromija „šarenog stila“ ugodno su nepredvidiva. Dodushe, nepredvidivost dijelom zahvaljujemo i činjenici što

ih poznajemo iz malog broja sačuvanih i restauriranih primjera, dok su neka rješenja s vremenom postala tip-ska. Slikar i polikromator oltara sv. Wolfganga iz bogate je zbirke rješenja odabrao samo neka i pri tome postigao ono što mnogima nije uspjelo: uspješno integrirati oltarnu cjelinu. To je vjerojatni razlog što je, za razliku od drugih oltara iz istog razdoblja, polikromija ovoga samo popravljana i pojednostavnjena, ali ne i cijelovito repolikromirana. Repolikromator je, doduše, ublažio neke „pretjeranosti“ time što je dio kićenog oslika zamjenio monokromnim. No uglavnom je, uz očigledno poštovanje i veliki napor, pokušao obnoviti ono što je zatekao, a bilo je daleko njegovu ukusu i vještini. Najbolje o tome govori činjenica da je biljni ukras ponovio prema obrisima zatečenog, samo u bijeloj a ne u crvenoj boji, dok su na ostalim oltarima slični ukrasi poslije samo jednobožno prebojeni.

Kao moguće vrijeme repolikromiranja možemo pretpostaviti dvije obnove kapele iz 19. stoljeća. Godine 1827. kapelu je izvana i iznutra „maljao“ župnik Nikola Horvath koji je imao „sklonost prema umjetnosti“. Godine 1885., nakon dulje zapuštenosti, kapela je ponovno obnovljena, pri čemu je uklonjeno predvorje i otkriven grb Gyulaya.³⁰ Prilikom restauriranja oltara u Hrvatskom restauratorskom zavodu između 2004. i 2010. godine, repolikromacija je uklonjena, a predstavljen je oslik iz sredine 17. stoljeća.



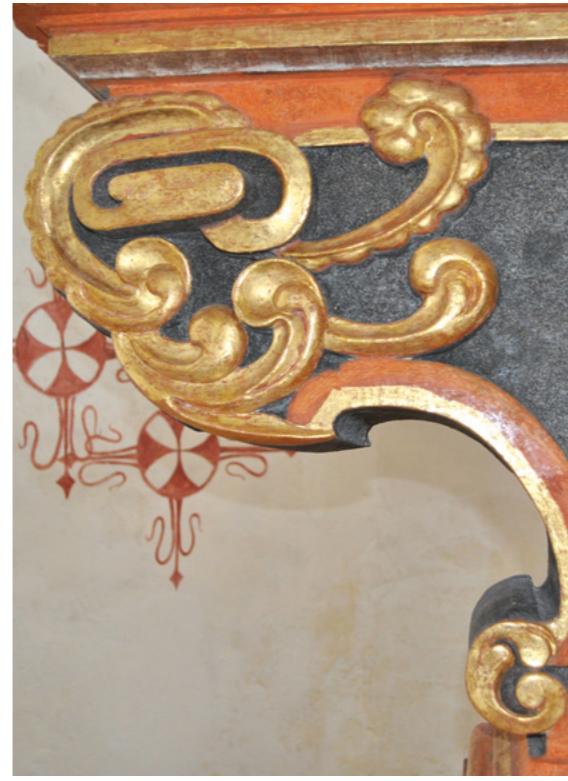
15. Bočna konzola predele s glavnog oltara Presvetog Trojstva u Brinju (fototeka HRZ-a, snimila K. Škarić)
Side console of the predella from the main altar of the Holy Trinity Church in Brinje (Conservation Institute Photo Archive, photo by K. Škarić)

Pregledom oslika ustanovljavamo da je polikromator oltara slikar prizora s predele. Odaje ga osobito vrstan oslik inkarnata. Pojedinosti na licu slikar je slično oblikovao na slikama i na skulpturama. Crvenom bojom istaknuo je sjene na pregibima kapaka, šarenice sa zjenicama izveo je u dva tona smeđe bez oštrog prijelaza, a vlažnost očiju postigao upotrebo dvostrukog odsjaja. Osobito je prepoznatljiv način na koji je naslikao obrve; luk obrva najprije je oblikovao svjetlosmeđom bojom, a potom vrh luka istaknuo kratkim tamnosmeđim potezom. (sl. 13 i 14)

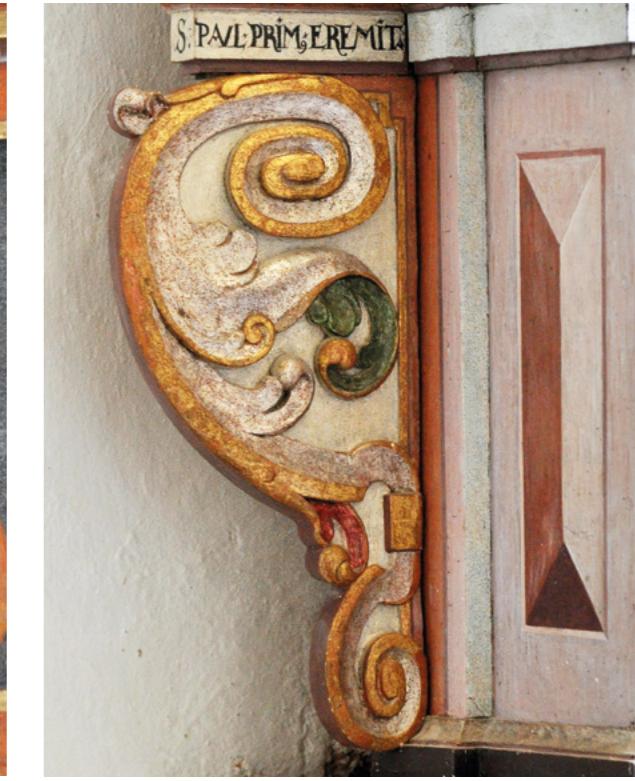
Rezbareni ukras

Bitna značajka oltara sv. Wolfganga je mnoštvo i raznovrsnost rezbarenog ukrasa. Dominantni motiv hrskavice dekorira bočne konzole predele, baldahinska krila prvoga kata te krila drugoga kata. Dopunjaju ga popratni motivi dragulja i okruglih zakovica, andeoske glavice i ženske maske te festoni od voća i vitice vinove loze. Oltar sv. Wolfganga jedan je od najranijih oltara kontinentalne Hrvatske na kojem je primijenjen motiv hrskavice. Oltar je već privukao pažnju istraživača koji su se u analizama dotakli i ornamentike koja izborom motiva i bujnošću, osobito u odnosu na ranije oltare, predstavlja novinu. Tako još Gjuro Szabo opisuje ornament hrskavice: ... čudni zavoji tih ornamenata živo potječaju na tzv. ornamenat alga,

koji je u XVII. stoljeću bio uobičajen.³¹ Andela Horvat ističe bogatstvo ukrasa: *Retabl je obogaćen plastikom, a bujni i plastični ornament hrskavice s bobama opleo je pojedine česti retabla kao polip.*³² Doris Baričević također zapaža novi ornamentalni motiv: *Stupovi su obavijeni vinovom lozom, a ornamentika krila i konzola već pripada tada novom tipu manirističke hrskavice s uholikim volutama i bobicama duž rubova.*³³ Motiv hrskavice je novovjeka tvorevina neobičnih, bizarnih oblika koji su rezultat umjetničke mašte. Prema Johanu R. Ter Molenu, taj je motiv inspiriran tajanstvenim svijetom podmorja, nepravilnim oblicima grotta i ljudskom anatomijom. Naime, javna sećanja ljudskog tijela koja su se počela izvoditi nedugo nakon 1600. godine u Nizozemskoj i Pragu, potaknula su fascinaciju tom temom ne samo među kirurzima nego i među umjetnicima.³⁴ Iako njezini oblici izazivaju više značne asocijacije, sličnost mehaničkih zavoja nabubrenih bridova s ušnom školjkom zaslužna je za njemačko i englesko nazivlje (*Ohrmuschelstil, Auricular style*) te posredno i za naš naziv „hrskavica“ koji je prijevod njemačkog termina *Knorpelwerk*. Rane varijante motiva u sjevernoj Europi pojavljuju se već početkom 17. stoljeća, a vezane su za invencije obitelji Van Vianen na području zlatarstva.³⁵ Ekspanzija motiva hrskavice u sjevernoj Europi završava otprilike sedamdesetih, odnosno osamdesetih godina 17. stoljeća, kad pod utjecajem francuskog baroknog klasicizma sve popularnija postaje barokna inaćica motiva akanta.³⁶ U isto vrijeme barokni akant dopire i do naših krajeva, kao ukras iznimno vrijednih oltara koji nastaju u radionici doseljenog kipara Ivana Komersteinera. Možemo reći da motiv hrskavice na oltarima kontinentalne Hrvatske prevladava otprilike od sredine pa do osamdesetih godina 17. stoljeća. Značajke motiva hrskavice i raširenost njegove primjene određena je regionalnim posebnostima. Na oltarima kontinentalne Hrvatske pojavljuje se varijanta hrskavice bliska onoj koja je inspirirala umjetnike, kipare i stolare iz zemalja njemačkog govornog područja, gdje taj motiv, osim na djelima s područja zlatarstva, nalazi se i na namještaju svih vrsta te na crkvenom inventaru. Značajka te varijante hrskavice su reminiscencije na raniji motiv repovlja.³⁷ Razne načine primjene novog motiva na oltarima, namještaju, okvirima, kartušama te ukrasnim predmetima s područja zlatarstva smisljavali su ornamentalisti i crtači, a njihove invencije širile su se preko grafičkih otisaka. Do danas su sačuvani nacrti Gottfrida Müllera skupljeni u zbirku nazvanu *Neuws Compertament Buchlein* iz 1621. godine³⁸ te crteži Friedricha Unteutscha obuhvaćeni zbirkom *Neues Zieratenbuch* koja je objavljena sredinom stoljeća.³⁹ Usporedimo li dekorativne rezbarije bočnih konzola na predelama oltara sv. Wolfganga i sv. Pavla pustinjača iz župne crkve Rođenja Blažene Djeljice Marije u Sveticama (163[1.]), u novom ornamentu hrskavice prepoznat ćemo odjeke prijašnjeg motiva repovlja. (sl. 16 i 17) Osnovu kompozicije u oba slučaja čine vitice kukastih zadebljanih vrhova koje se razvijaju iz velike



16. Bočna konzola predele oltara sv. Wolfganga (fototeka HRZ-a, snimila M. Wolff Zubović)
Side console of the predella of St. Wolfgang's altar (Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Wolff Zubovic)



17. Bočna konzola predele oltara sv. Pavla Pustinjača u Sveticama (fototeka HRZ-a, snimila M. Wolff Zubović)
Side console of the predella of the altar of St. Paul the Hermit in Svetice (Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Wolff Zubovic)

volute. Na dvadesetak godina ranijem oltaru iz Svetica, lelujave vitice ponegdje imaju završetke slične zaobljenim listićima, što je karakteristično za motiv repovlja, dok su na oltaru iz Vukovoja s vanjske strane obrubljene bubreštim bobama, što je značajka motiva hrskavice. Motiv hrskavice koji kraljevi baldahinska krila satkan je od više tipova vitica raspoređenih u nepravilne, meke, organske nakupine koje se „razljevaju“ po podlozi. Jedne imaju uholike oblike slične zadebljanom slovu C, druge izviru iz ukošenih voluta sličnih šestici, neke imaju kukaste ili žličaste završetke, a neke su prekrivene velikim bobama. Obris krila drugoga kata definira velika vitica obrubljena bobama koja počinje i završava kukastim zadebljanjem. Manje volute i kratke vitice povijene u obliku slova C na unutarnjem dijelu oltarnog krila dopunjaju kompoziciju. Unutar ornamentike u stilu hrskavice koja je zastupljena na oltaru, svakako treba spomenuti i inventivni motiv koji asocira na fantastični hrskavičasti cvjet iz čijeg se središta šire kratke vitice kukasto zadebljanih završetaka obrubljene bobama. Vitice se iz središta šire fluidno, gotovo organski, poput krakova koji izlaze iz tijela hobotnice. Taj se motiv na istom mjestu (trokutasti prostor između lučno zaključene pale i ravnog gređa) pojavljuje i na nizu kasnijih oltara,⁴⁰ a na oltaru iz Vukovoja se, osim uz pale obaju katova, pojavljuje i na predeli uz lučne završetke ulakide. Potvrdu da se ta invencija širila i putem grafičkih

otisaka nalazimo u predlošku za oltar crtača Friedrika Unteutscha iz razdoblja oko 1650. godine, gdje spomenuti motiv nalazimo na drugom katu oltara, između okrugle pale i kvadratnog okvira.⁴¹ (sl. 18)

Kao dopuna dominantnoj hrskavici javljaju se okrugle zakovice i dragulji, dekorativni elementi koji su se počeli upotrebljavati još sredinom 16. stoljeća kao dio repertoara motiva okovlja.⁴² Motiv zakovice nalazi se na nekoliko mjestu u gornjim dijelovima okvira za slike, na postamentima stupova donjega kata, uz unutarnje rubove volutnih konzola u zoni predele te na postamentima za gloriju s Kristovim monogramom na vrhu oltara i skulpture svetih Petra i Pavla na gornjem katu. Motivi zakovice i dijamanata često se javljaju na ornamentalnim invencijama Hansa Vredeman de Vriesa (1527.-1604.)⁴³ koji je u svojim djelima, namijenjenima prije svega arhitekturi, motiv okovlja sistematizirao i prilagodio klasičnim redovima. Njegove knjige doživjele su više izdanja. Prema Günteru Irmscheru, nova izdanja Vredemanovih knjiga i ornamentalnih predložaka tiskala su se do sredine 17. stoljeća, a imala su golem utjecaj na crtače iz zemalja njemačkoga govornog područja, među kojima su Wendel i Dietterlin, Veit Eck, Johann Jacob Ebelmann, Jacob Guckeisen, Gabriel Krammer i Rutger Kasemann. Kod njih je okovlje pomiješano s repovljem zlatara *degeneriralo u tkanje ponešto podivljalih vrpca i letvica koje ne slijedi uvijek ornamentalni*



18. Friedrich Unteutsch, grafički predložak za oltar, oko 1650. godine
Friedrich Unteutsch, graphic model for an altar, around 1650

„decorum“.⁴⁴ Motiv dragulja, koji se na oltaru iz Vukovoja javlja na unutarnjim stranama visokih postamenata u zoni predele i na postamentima kaneliranih stupova na drugom katu, bio je u kontinentalnoj Hrvatskoj rašireniji od okruglih zakovica te ga na oltarima prve polovice 17. stoljeća nalazimo relativno često. Najraniji među njima je oltar sv. Lovre iz Muzeja grada Varaždina iz 1617. godine, a slijede oltar sv. Pavla Pustinjaka u Sveticama iz 163[1]. godine, gdje ih nalazimo i u osliku, glavni oltar kapele Sv. Pavla u Pavlovcima iz 1643. godine te glavni oltar Sv. Duha u Prigorcu iz vremena oko 1650. godine, na kojem ujedno nalazimo i motiv okrugle zakovice. Očito je da su ponovljena izdanja knjige Hansa Vredemana de Vriesa te njegovih crteža inspirirala kasnije ornamentaliste i pridonijela dugom trajanju motiva zakovica i dijamana na koji se često pojavljuju u kombinaciji s kasnijim motivom repovlja, a mogu pratiti i hrskavicu, kao u slučaju oltara iz Vukovoja.

Na ulomcima gređa koji nose razvedeni razdjelni vijenac, s prednje je strane aplicirana po jedna ženska glavica fino izrezbarenih, pravilnih ovalnih lica obrubljenih košom začešljanim od čela na razdjeljak. Iznad glava uzdiže se poput krune ukras sličan školjci naglašenih režnjeva, a vratove skrivaju visoko svezani, bogato nabrani rupci. Riječ je o motivu ženske maske koji se u kontinental-

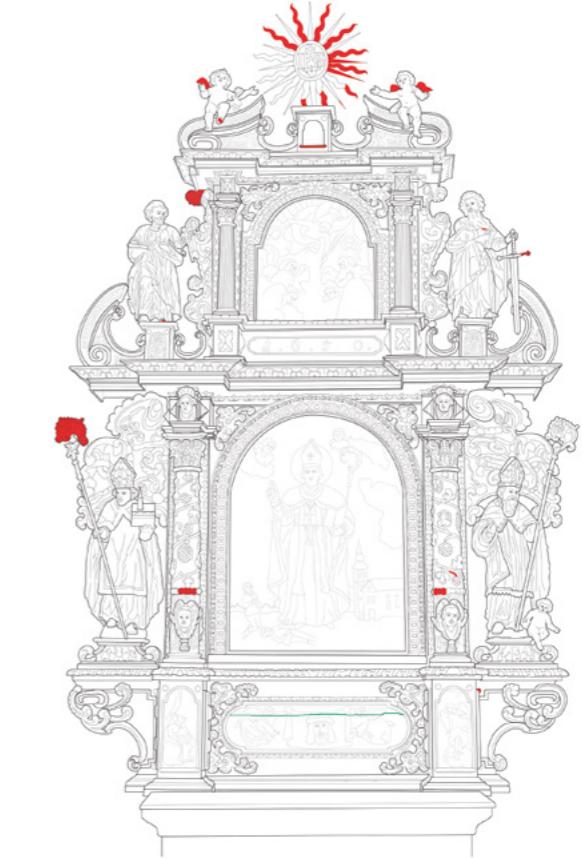
noj Hrvatskoj nalazi na još nekim oltarima tijekom 17. stoljeća.⁴⁵ Ženske i muške maske popularni su motivi u renesansi, a izvorno su bile dio antičkog dekorativnog repertoara. Podrijetlo im je u maskama korištenima u grčkom kazalištu, a renesansa i stilovi koji slijede nakon nje preuzimaju ih kao dekorativni motiv te proširuju njihov repertoar.⁴⁶

Donja trećina lozom opletenih glatkih stupova prvoga kata izdvojena je u zasebnu cjelinu prstenom od bisernog niza te drugaćijim oslikom i dekoracijom.⁴⁷ Na svijetu podlogu ornamentiranu u osliku aplicirana je po jedna andeoska glavica podignutih krila i podbrađena rupcem o koji je ovješena kićanka. Rubac je sa strana „pričvršćen“ za stup dvama čvorovima iz kojih vise ostaci tkanine. Kao i na ženskim glavicama, fina modelacija punašnih lica, okruglastih brada i blago zaobljenih obrva odaje ruku vještog kipara. Krilate andeoske glavice bile su omiljeni motiv u 17. i 18. stoljeću te ih, osim što napučuju neba baroknih slika na oltarima, često kao ukrase nalazimo na oltarnoj arhitekturi – na donjim dijelovima stupova, na ulomcima gređa, na slobodnim površinama u kutovima između lučnog završetka oltarne pale i ravnih dijelova arhitekture, a mogu tvoriti i oltarna krila⁴⁸ ili konzole predele.⁴⁹ Andeoske glavice su često podbrađene različitim tipovima draperija, kao i već spomenute maske. Osim vukovojskih glavica, draperija s ovješenom kićankom ukrašava i andeoske glave na oltaru kapele Sv. Duha u Prigorcu te one sa stupova oltara sv. Helene u crkvi Sv. Vida iz Svetе Helene kod Križevaca.

Vinova loza je bila prikladna za ukrašavanje oltara jer je, osim dekorativnosti, odlikuje i snažno ikonografsko značenje. Ona je u kršćanstvu simbol Krista. To se tumačenje temelji na Evanđelju po Ivanu, u kojem se Krist naziva istinskim trsom, a njegov Otac vinogradarom.⁵⁰ Novozavjetna simbolika nastavlja se na starozavjetnu, gdje loza simbolizira Izabrani narod koji je iznevjerio Jahvina očekivanja.⁵¹ Prema Franzu Salesu Mayeru, u antici je vinova loza bila ponajprije bakhantski atribut, a poslije se sakralna umjetnost srednjeg vijeka njome koristila zajedno s klasjem kao simbolom Kristove osobe (kruh i vino, tijelo i krv Kristova).⁵² U antičkim su vremenima vjugavate stilizirane vitice vinove loze (kao i akantove vitice) često nastanjene ljudskim i životinjskim figurama. Takve su vitice najčešće služile dekoriranju antičkih arhitektonskih elemenata pa ih tako nalazimo i na Dioklecijanovoj palači.⁵³ Još jedan primjer dugovječnog motiva koji se prenosi kroz razne kulture kao dekorativni element, mijenjanjući pritom moguća simbolička značenja, jest kompozicija od nekoliko komada voća i povrća. Na oltaru sv. Wolfganga pet plodova kojima je dodano lišće krasiti postamente skulptura svetih biskupa. Buketi i festoni, komponirani od voća, povrća i lišća, čest su ukras oltara u kontinentalnoj Hrvatskoj 17. i 18. stoljeća, ali i općenito omiljeni renesansni i barokni motiv na slikama i grafičkim otiscima. Primjerice, slike



19. Crtež s prikazom mesta sondiranja (dokumentacija HRZ-a, izradio D. Mezak)
A drawing depicting the position of the probe (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by D. Mezak)



20. Crtež s prikazom oštećenja drva. Rasprkline su označene zelenom, a nedostajući dijelovi crvenom bojom (dokumentacija HRZ-a, izradio D. Mezak)
A drawing depicting the damage to the wood. The cracks are marked in green and the missing parts in red colour (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by D. Mezak)

sakralne tematike Carla Crivellija (oko 1430./5. - oko 1494.) obogaćene su dekorativnim buketima voća i povrća simboličkih konotacija,⁵⁴ a i grafički otisci s ornamentalnim invencijama Johanna Smiseka (1585.-1650.) obiluju košarama, buketima i pladnjevima s voćem i povrćem.⁵⁵ Neki od tih plodova imaju prepoznatljivu kršćansku simboliku, koja je naknadno nadomjestila antičku. Ipak, možemo pretpostaviti da su ih umjetnici jednako često upotrebljavali samo kao dekorativne elemente.

Opis stanja i rezultati konzervatorsko-restauratorskih istraživanja

Konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru sv. Wolfganga počeli su tijekom druge polovice 2004. godine konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima *in situ* koja je Hrvatski restauratorski zavod proveo u dva navrata. Prvo istraživanje provedeno je u rujnu 2004. godine i njime je obuhvaćen donji dio oltara – predela i prvi kat, a drugo je uslijedilo u rujnu 2006. godine i obuhvatilo je gornji dio oltara – drugi kat i atiku. Istraživanja su provedena s ciljem utvrđivanja stanja drvenog nosioca te utvrđivanja boja, tehnika, kvalitete i sačuvanosti stratigrafskih slojeva

oslika. Osim detaljnog pregleda i dokumentiranja, izvedeno je sondiranje – uklanjanje manje površine pojedinih slojeva oslika kemijskim i/ili mehaničkim putem – na manje vidljivim mjestima gdje se očekivao dobro sačuvan oslik reprezentativan za pojedini dio umjetnine.⁵⁶ (sl. 19) Radi se o ophodnom oltaru slobodno postavljenom u prostor. Sačuvanost drva na takvim je oltarima u pravilu bolja, jer je izbjegnut izravan dodir sa zidom, a time i s kalcijem i vlagom iz žbuke, koji pogoduju nastanku truleži. Međutim, zamjećena je, osobito tijekom sondiranja, izrazita crvotočnost pojedinih dijelova oltarne arhitekture i skulptura koja je drvo mjestimično pretvorila u prah, a jaka zaraza može se povezati s visokom relativnom vlažnošću zraka i rijetkim korištenjem kapele smještene izvan naselja. Također je zapaženo da je statika oltara narušena zbog većih pomaka rasušenih i razdvojenih spojeva pojedinih elemenata oltarne arhitekture i profilacija. Promjena dimenzija, krvljenje i uvinuće drva nastali su zbog kolebanja relativne vlažnosti zraka, kao i zbog uporabe materijala loše kakvoće prilikom gradnje oltara. Ustanovljena su i oštećenja drvenog nosioca nastala mehaničkim putem, možda kao rezultat nepažljivog rukovanja. Zbog djelovanja



21. Kip sv. Pavla nakon zatvaranja oštećenja kredno-tutkalnom osnovom (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The statue of St. Paul, after filling lacunae with chalk-glue base (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



22. Kip sv. Petra nakon zatvaranja oštećenja kredno-tutkalnom osnovom, detalj (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The statue of St. Peter, after filling lacunae with chalk-glue base (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

svih tih uzročnika oštećenja dulje vremena, dio drva je potpuno izgubljen. (sl. 20)

Cijela površina oltarne arhitekture i skulptura bila je prekrivena debelim slojem slijepljene prašine i crvotočine te nečistoća koje su stvorili glodavci i ptice, čije su fekalije nagrizle i na pojedinim mjestima potpuno uništile oslikani sloj.

Sondiranjem polikromije raščlanjena su dva kronološka sloja. Najraniji sloj oslika temelji se na izrazito životom koloritu. Oltarom dominiraju narančasta i žuta boja kojima se suprotstavlja tamnosiva, i to tako da su prostorno istaknutiji dijelovi boje narančasti i žuti, dok su uvučeniji dijelovi crni. Ornamentika je pozlaćena i posrebrena, a posrebrenje je mjestimično prekriveno crvenim i zelenim lazurama. Sva je pozlata polimentna, postavljena na narančasti bolus i uglačana. Neke plohe oltarne arhitekture ukrašene su marmorizacijama narančastog ili tamnosivog temeljnog tona, a druge biljnim ornamentima. Polikromija je na većini mjesta postavljena na dva sloja osnove: sivi

i grublji je uz samo drvo, a finiji, bijeli položen je preko njega i uglačan prije polikromiranja. (sl. 12)

Sondiranjem je također ustanovljeno da se oštećenja polikromije ne protežu na velikim površinama, ali na nekim mjestima tvore gustu mrežu ispucane i djelomično otpale boje. Takvih je oštećenja najviše bilo na skulpturama sv. Petra i sv. Pavla te na skulpturama andela s gornjih dijelova oltara. (sl. 21 i 22) Na mnogim mjestima oltara sloj kredno-tutkalne osnove s pozlatom i posrebrenjem bio je odignut od drvenog nosioca te je mjestimično ili potpuno otpao. Posrebrenje bez lazura gotovo je potpuno oksidiralo.

Repolikromija je samo djelomično prekrivala polikromiju. Oslik i lazure bili su dijelom preslikani, ali pozlata i posrebrenje nisu bili uopće repolikromirani. Oslik ikarnata bio je tek manjim dijelom popravljan, a crvene lazure samo su prigušene polupokrivenom sivom bojom. Kromatičnost narančastih ploha također je smanjena nanošenjem sive ili smeđe polupokrivne boje. (sl. 12)



23. Oltar nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
The altar after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

Crne plohe repolikromirane su svjetlomodro, pri čemu nije sasvim precizno praćen spoj rezbarije. Biljni ukras preslikan je bijelom bojom, nešto deblje i pokravnije te pojednostavnjenih obrisa u odnosu na polikromiju. Figurativni prikazi s predele također su bili repolikromirani. Halične anđela koji nose Veronikin rubac izvedene su u koloritu približnom zatečenom, ali su meki tonski prijelazi na naborima odjeće zamijenjeni oblikovanjem crnom i bijelom bojom. (sl. 5)

Repolikromator je slijedio zatečenu polikromiju, ali je smanjio kromatičnost kolorita i sažeо oblike. Dok su na razini oltara kontrasti time smanjeni, u detalju su oni pojačani, jer je prijelaz između dviju boja postao oštirji, a obrisi jasniji. Stoga je, u odnosu na polikromiju, povećana linearnost prikaza. Izmjene slijede jasnu namjeru pojednostavnjenja, stoga intervencija iz 19. stoljeća, premda djelomična, ima karakter interpretacije.

Neočekivan je bio rezultat istraživanja oslika na eliptičnom polju ispod slike drugog kata u kojem je upisana godina nastanka. Sondiranje je pokazalo da je natpis dio repolikromije, a ispod njega ne postoji nikakav stariji natpis. Bijela boja kojom je ispisana godina jednaka je onoj kojom je obnavljan naslikani biljni ukras, a podloga joj je sivomodra boja koju nalazimo i drugdje na oltaru u sloju repolikromije.

Konzervatorsko-restauratorski radovi

Uzveši u obzir stanje oltara – narušenu statiku, oštećenja drva i oslika – ali i privlačnost i rijetkost polikromije iz sredine 17. stoljeća otkrivene sondiranjem, odlučeno je da se pristupi opsežnom konzervatorsko-restauratorskom zahvalu koji bi uključivao i uklanjanje repolikromije. S obzirom na dugotrajnost postupka i veličinu oltara, demontaža i preuzimanje arhitektonskih dijelova, dekorativnih elemenata i skulptura provodili su se postupno. Demontirani dijelovi pohranjeni su u prostoriju za aklimatizaciju, a potom preneseni u Institut Ruđer Bošković na dezinfekciju gama-zračenjem. Krupniji dijelovi oltarne arhitekture, kao i konstruktivne grede koje nisu demontirane, podvrgnuti

su fumigaciji metil-bromidom. Nakon dezinfekcije i desinsekcije, dijelovi su preneseni u radionicu Hrvatskog restauratorskog zavoda gdje su na njima izvedeni daljnji konzervatorsko-restauratorski zahvati. Uklonjeni su slojevi nečistoće, a drvo i polikromija su učvršćeni. S obzirom na to da se radi o glavnom oltaru kapele koja je u liturgijskoj uporabi, odlučeno je da se oštećena i izgubljena rezbarija rekonstruira. Nakon uklanjanja repolikromije pokazala su se oštećenja kredno-tutkalne osnove i boje. Kako oštećenja ne bi ometala obuhvat cjeline, lakune su zapunjene kitom (sl. 21 i 22) i reintegrirane retušem. Tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova restaurirane su i obje slike na platnu. Konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru završeni su 2010. godine kada je oltar vraćen u kapelu Sv. Wolfganga.⁵⁷ (sl. 23)

Vukovojski glavni oltar, kao jedan od rijetkih u kontinentalnoj Hrvatskoj iz sredine 17. stoljeća, sačuvan je u svojem izvornom prostoru. Ne samo što nije zamijenjen novim nego nije ni doživio veće preobrazbe, osim uklanjanja oltarne pale i suzdržane repolikromije iz 19. stoljeća. Mimošle su ga stihije koje su uništile brojne naše drvene umjetnine, poput požara, potresa i poplava. Tom „mirnom životu“ zasigurno je pogodovao i smještaj kapele na osami. Doduše, zbog udaljenosti od Kamenice, cijela je kapela umalo bila uklonjena. Prema župniku Stjepanu Vukovinskom, kamenički župnik Ivan Vosárt htio je 1780-ih godina srušiti kapelu, što je poduprla i Kraljevska naredba o porušenju crkve iz 1786. godine.⁵⁸ To se, srećom, ipak nije dogodilo, a mnogo bliži Klenovnik je 1789. godine dobio svoju župu.

Mir osame ipak nije „konzervirao“ ni kapelu ni njezin inventar. Zbog nedostatnog provjetravanja i prisutnosti ljudi, unutrašnjost je bila vlažna, a glodavci i kukci relativno su je bezbrižno naseljavali. Posljedice su vidljive na cijelokupnom drvenom inventaru, a to je problem koji postoji i danas. Stoga priliku za očuvanje oltara sv. Wolfganga ne vidimo samo u konzerviranju osjetljivog materijala od kojeg je sazdan nego i u zanimanju koje, uvjereni smo, njegov restaurirani izgled može dodatno pobuditi. ■

Bilješke

¹ Kapela u Vukovu podignuta je 1508. godine, kako je obilježeno na vrpcu južne konzole, a dao ju je sagraditi Ivan Gyulay. Natpis ispod kora svjedoči o obnovi koju je 1616. godine proveo grof Nikola Drašković. DIJANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, Kapela sv. Vuka – gotička građevina, u: *Sveti Wolfgang – Vukovoj nad Klenovnikom*, Sakralni kulturno-povijesni vodič br. 7, (ur.) Andrija Lukinović, Zagreb, 2008., 13-18, 17.

² NAZ, Kanonske vizitacije, protokoli 20/II, 1676.; 21/III,

1708.; 21/III, 1711.; 21/III, 1717.; 22/IV, 1734.; 22/IV, 1738. Prema pregledu koju je izradio Andelko Badurina, kapele Sv. Wolfganga u Začretju i Pregradi prvi put se spominju 1639. godine. ANDELKO BADURINA, Hagiotopografija Hrvatske, računalna baza na CD-u, Zagreb, 2006.

³ MARIJA TUSUN, Bolfan, u: *Umjetnička topografija Hrvatske*. Ludbreg – Ludbreška Podravina, Zagreb, 1997., 251–252.

⁴ ĐURO SZABO, Spomenici kotara Ivanec, u: *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, NS 14/1915–1919, (1919.).

22–96; GJURO SZABO, Umjetnost u našim ladanjskim crkvama (p. o. iz *Narodne starine*), Zagreb, 1929., 30.

⁵ PETER PFARL, Parish and Pilgrimage Church St Wolfgang, 2002., 3.

⁶ U sklopu većih pregleda skulpture 17. i 18. stoljeća na oltar se osvrnula Doris Baričević. DORIS BARIČEVIC, Pregled spomenika skulpture i drvorezbarstva 17. i 18. st. u sjevernom dijelu Hrvatskog zagorja, u: *Ljetopis JAZU*, 75, Zagreb, 1971., 523–543, 538–539; DORIS BARIČEVIC, Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske, Zagreb, 2008., 26.

⁷ ĐURO SZABO, (bilj. 4), 1919., 83.

⁸ GJURO SZABO, (bilj. 4), 1929., 30.

⁹ STJEPAN VUKOVINSKI, Kapela sv. Vuka u Klenovniku, u: *Katolički list. Crkveno-bogoslovni časopis*, 40, (1889.), 2–4, 3.

¹⁰ NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 19/I, 1666., 101.

¹¹ NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 21/III, 1708., 237–238. „Altaria habet tria. Maius quidem cum uno gradu, ab infra muratum, fixum, benedictum, non consecratum. Supra vero ligneum, opere arculario et statuario bene elaboratum, coloratum et inauratum, duarum contignationum. Inferioris in medio imago Sanctissimae Trinitatis in tela picta; ad cornu Evangelii statua Sancti Wolfgangi episcopi; ad cornu Epistolae statua Sancti Augustini. Superioris in medio imago in tela picta plurium angelorum; ad cornu Evangelii statua Sancti Petri, Epistolae vero Sancti Pauli. In superficie radius.“ Prijepis: Irena Bratičević.

¹² NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 22/IV, 1729., 126. „Altare maius est trium contignationum. In medio inferioris contignationis est imago in tela picta Beatae Virginis cum duobus angelis ab infra; in cornu Evangelii est statua lignea Sancti Quirini partim inaurata, partim decolorata; in cornu Epistolae Sancti Augustini similis operis. In superiori parte sunt variis genii flores in manibus gestantes. Ab utraque parte statuae apostolorum Sancti Petri et Pauli, inauratae et decoloratae. In superficie est radius cum variis genii et ciradis. Provisum est crucifijo et tabellis necessariis.“ Prijepis: Irena Bratičević.

¹³ ANDELKA HORVAT, Između gotike i baroka. Umjetnost kontinentalnog dijela Hrvatske od oko 1500. do oko 1700., Zagreb, 1975., 394. Taj je oltar trebao polikromirati slikar Wilhelm Baumhauer, ali to iz nepoznatih razloga nikada nije provedeno. HANS PORTSTEFFEN, Form and Polychromy. Two Different Concepts in One Object, u: *Painted Wood. History and Conservation*, 1994., 156–165, 161.

¹⁴ EMILIJAN CEVC, Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom, Ljubljana, 1981., 274–283.

¹⁵ ROCHUS KOHLBACH, Steirische Bildhauer vom Römerstein zum Rokoko, Graz, 1956., slikovni prilog, 66.

¹⁶ EMILIJAN CEVC, (bilj. 14), 274–283.

¹⁷ MARIJANA BELAJ, MARIJA MIRKOVIĆ, Vukovoj kao sveti prostor, u: *Croatica Christiana periodica*, 58 (2007.), 87–104.

¹⁸ Među oltarima sa skulpturama iz tog razdoblja možemo

spomenuti oltar sv. Marije Magdalene u kapeli u Maloj Gorici pokraj Svetе Nedelje koji potječe iz župne crkve (1648.), oltar sv. Bartola u Lovrečanu (1653.), oltar Sv. Duha u pavljinskoj crkvi u Lepoglavi (1657.), oltar Blažene Djevice Marije Svetе Krunice u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, porijeklom iz Remetinca kod Novog Marofa (1660-e), glavni oltar kapele burga Sokolca u Brinju (1663.) i glavni oltar župne crkve u Vukmaniću, porijeklom iz pavljinske crkve u Kamenskom.

¹⁹ NAZ, Kanonske vizitacije, protokol 21/III, 1708., (bilj. 6).

²⁰ GABRIELE FINALDI et al., The Image of Christ, National Gallery Company Limited, London, 2000., 75–77.

²¹ GABRIELE FINALDI et al., (bilj. 20), 82–83. Vidi također: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>; <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/z/zurbaran/index.html>; <http://www.wga.hu/index1.html>; Veronica-Route, <http://veronicaroute.com/tag/santa-veronica-col-velo/page/2/>, preuzeto 4. veljače 2014.

²² JOACHIM JACOBY, Hans von Aachen 1552.–1615., Monographien zur deutschen Barockmalerei, München-Berlin, 2000., kat. br. 7, 86.

²³ Graphic Art Collection Göttweig Abbey, http://www.gssg.at/gssg/displayDocument.do?objId=Ve_070, preuzeto 4. veljače 2014.

²⁴ Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (ur.) Andelko Badurina, Zagreb, 2000., 620–621; Velika knjiga svetaca, (ur. hrvatskog izdanja) Vid Jakša Opačić, Zagreb, 2011., 272–273.

²⁵ DORIS BARIČEVIC, Barokni inventar kapele sv. Vuka u Vukovu, u: *Sveti Wolfgang – Vukovoj nad Klenovnikom*, Sakralni kulturno-povijesni vodič br. 7, (ur.) Andrija Lukinović, Zagreb, 2008., 19–28, 19. O Ivanu IV. Draškoviću vidi: MLADEN ŠVAB, Drašković, Ivan IV, u: *Hrvatski biografski leksikon*, 1993. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5360>, preuzeto 28. siječnja 2014.

²⁶ GJURO SZABO, (bilj. 4), 1929., 30.

²⁷ MANFRED KOLLER, Damastfassungen, Quellenge und Beispiele von Skulpturen des 17. Jahrhunderts, u: *Restauro, Zeitschrift für Restaurierung und Museumfragen*, 2/5 (2001.), 114–122. U Bavarskoj se damastna polikromija ponekad, premda pogrešno, naziva „Kagerovom“ polikromijom (*Kager-Fassungen*) prema augburškom slikaru Mathiasu Kageru (1596.–1634.) u čijoj je radionici izvedena slavna repolikromija reljefa iz Zwiefaltena. Zapravo ju nije izveo Kager, nego tek njegov učenik Caspar Strauss. FRITZ BUCHENRIEDER, Gefasste Bildwerke, München, 1990., 75–76.

²⁸ Manfred Koller opisuje jednu inačicu s oltara sv. Martina braće Zürn koji je u St. Georgenu podignut 1649. godine. Ondje je damastna polikromija izvedena tako da je na posrebrenoj podlozi uzorak olovnom bijelom bojom. Učinak je bio, prije nego što je srebro oksidacijom potamnjelo, gotovo monokroman, kao kod jednobožnog damasta, a uzorak je isticala razlika u sjaju, a

ne u bojama. MANFRED KOLLER, Zur Fassung von Altären und Skulpturen der Brüder Zürn, u: *Restauratorenblätter*, 20, *Gefäße Altäre und Skulpturen des Barock 1600–1780*, (1999.), 89–96, 91.

29 Prema Hockeu, sličnost manirističke sklonosti ezotericiji, tajanstvenom, nastranom i ludičkom sa suvremenom sklonosću prema svemu tome, razlog je što nam se maniristička umjetnost danas svida. Taj je suvremeni manirizam bio na vrhuncu sedamdesetih godina 20. stoljeća, kad je bio dio visoke kulture, a u drugom desetljeću 21. stoljeća spustio se do industrijske proizvodnje i popularne kulture. GUSTAV RENÉ HOCKE, Sveti kao labirint. Manira i manija u evropskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti, prijevod: Nadežda Čačinović-Puhovski, Zagreb, 1991.

30 Ivan Gyulay bio je vlasnik obližnjeg dvorca u Klenovniku, a sina, kasnijeg pavlinskog priora i zagrebačkog biskupa 1548.-1550. godine, nazvao je Wolfgang. STJEPAN VUKOVINSKI, (bilj. 9), 2–4, 3.

31 GJURO SZABO, (bilj. 4), 1929., 30.

32 ANDĚLA HORVAT, (bilj. 13), 394.

33 DORIS BARIČEVIĆ, (bilj. 6), 2008., 26.

34 JOHAN R. TER MOLEN, The Auricular Style, u: *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, (ur.) Alain Gruber, New York, 1994., 25–93, 28–29.

35 Naznake novog stila vrhunac su dosegle u vrču koji je Adam van Vianen (oko 1565.–1627.) izradio 1614. godine kao uspomenu na svojeg brata Paula. JOHAN R. TER MOLEN, (bilj. 34), 27.

36 GÜNTER IRMSCHER, Ornament in Europa, Köln, 2005., 107.

37 Termin „repovlje“ je prijevod njemačkog naziva *Schweifwerk* pod kojim se podrazumijeva ornament koji prethodi motivu hrskavice, a u kontinentalnoj Hrvatskoj u rudimentarnom ga obliku nalazimo na oltarima prve polovice 17. stoljeća. Osnovna značajka su mu izdužene vitice zaobljenih kukastih ili žličastih završetaka koje se razvijaju iz volute.

38 Invencije Gottfrida Müllera već spomenuti Johan R. Ter Molen ističe kao tipične za njemačku ornamentiku: „Tipičniji za njemačku ornamentiku tog vremena su otisci koji upotrebljavaju volute i germaniske oblike poznate kao *Schweifgrotessen*, ali koji također primjenjuju popratne dekorativne oblike koji podsjećaju na stil hrskavice. Takav je slučaj, primjerice, *Neuws Compertament Buchlein Gottfrida Müllera*, objavljen 1621. godine.“ JOHAN R. TER MOLEN, (bilj. 34), 35.

39 JOHAN R. TER MOLEN, (bilj. 34), 35.

40 Primjerice na glavnem oltaru kapele Svetih Fabijana i Sebastijana u Slanom Potoku iz 1661. godine, glavnem oltaru zavjetne crkve Majke Božje Gorske u Loboru iz vremena oko 1670. godine, oltarima iz kapele Sv. Barbare u Brestu Pokupskome iz sedamdesetih godina 17. stoljeća itd. U razdoblju dominacije motiva akanta taj je prostor zauzeo izduženi cvijet sastavljen od akantovih listova.

41 Ornamental Prints online, http://www.ornamentalprints.eu/thumbs/Ornamentstiche/tn3_D%20386%20%20F-97%20S-65%20%20Z-14.jpg, preuzeto 8. rujna 2013.

42 Termin „okovlje“ je prijevod njemačke složenice *Beschlagwerk* kojom se opisuje ornamentalni motiv čiju osnovu čine međusobno povezane plošne trake volutnih i srpastih završetaka. Dekoriraju ih okrugle perforacije, dijamanti, rombovi, glavice čavala i zakovica. Glavice čavala i zakovice te izvjesna tvrdoča i geometrijska pravilnost oblika asociraju na metalne okove.

43 ROBERT FOHR, Appendixes, u: *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, (ur.) Alain Gruber, New York: Abbeville Press, 1994., 481.

44 GÜNTER IRMSCHER, (bilj. 36), 126.

45 Među fragmentima nekadašnjega glavnog oltara zagrebačke katedrale H. L. Ackermann iz 1632. godine ostala nam je sačuvana i ženska maska. Na glavnom oltaru kapele Sv. Petra u Apatovcu iz 1653. godine maske dekoriraju frontalne stranice obrata greda, a mala ženska maska dekorira predelu bočnog oltara Sv. Marije u Prigorcu koji je datiran u vrijeme oko 1670. godine.

46 Prema Franzu Salesu Meyeru, korištenje maski ima korijene u pučkim i žetvenim igrama iz najstarijih grčkih vremena. Potekavši iz tih igara, maske su prešle u upotrebu u antičkom kazalištu u kojem se glumci pojavljuju maskirani. Iz kazališta je put vodio do njihove umjetničke primjene u zidnom slikarstvu kazališnih i profanih građevina (pompejske zidne dekoracije) te na bakhičkim posudama i drugoj opremi (npr. razni pehari Hildesheimskog blaga). FRANZ SALES MEYER, Handbuch der Ornamentik, Berlin, 1997., 108–109. Vidi također: MICHAEL SNODIN, The V&A Book of Western Ornament, London: V&A Publications, 2006., 22.

47 Slično zasnovane stupove ima primjerice i glavni oltar u kapeli Sv. Duha u Prigorcu (oko 1650.) i bočni oltar Žalosne Marije u crkvi Sv. Mihaela u Sopotu kod Pregrade (nešto prije 1664.).

48 Glavni i bočni oltar kapele Sv. Duha u Prigorcu iz vremena oko 1650., odnosno 1670. godine.

49 Oltar sv. Helene u crkvi Sv. Vida iz Svetе Helene kod Križevaca iz vremena oko 1650. godine.

50 Ja sam istinski trs, a Otac moj – vinogradar. Svaku lozu koja ne donosi roda on siječe, a svaku koja rod donosi, čisti da više roda donese. Vi ste već očišćeni po riječi koju sam vam zborio. Ostanite u meni i ja u vama. (Iv. 15,1-5) Jeruzalemska Biblija, Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem“, (ur.) Adalbert Rebić, Jerko Fučak, Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2001.

51 A ja te zasadih kao lozu izabranu, ko sadnicu plemenitu. Kako li mi se samo prometnu u jalov izrod, u lozu divlju! (Jeremija, 2,21) Jeruzalemska Biblija, Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem“, (ur.) Adalbert Rebić, Jerko Fučak, Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2001.

52 FRANZ SALES. MEYER, (bilj. 46), 55.

53 DANIELA MATEČIĆ POLJAK, Motiv nastanjene vitice u arhitektonskoj dekoraciji Dioklecijanove palače, u: 3. Kongres hrvatskih povjesničara umjetnosti, Knjiga sažetaka, (ur.) Andrej Žmegač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., 40.

54 Carlo Crivelli | The Vision of the Blessed Gabriele | NG668 | The National Gallery, London, <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-the-vision-of-the-blessed-gabriele>, preuzeto 8. rujna 2013.

55 Ornamental Prints online, http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=805&obj_index=1, preuzeto 8. rujna 2013.

56 Za određivanje mesta na kojima se uklanjaju slojevi oslika i otvaraju sonde, bitno je uzeti u obzir nekoliko čimbenika. Sondiranje je destruktivna metoda istraživanja pa je važno prethodno odrediti što točno želimo saznati te s obzirom na to pokušati što preciznije odabrat mjesto na kojima prepostavljamo da postoji sačuvani stariji sloj. Odabrano mjesto mora biti reprezentativno za ciljni sloj. Umjetninu treba sačuvati koliko je god moguće od „ozljeda“ nastalih sondiranjem, a ako se oštećivanje dogodi, „ozljeda“ treba biti takvog karaktera da ju je moguće „zali-

ječiti“ konzervatorsko-restauratorskim radovima. I o tome treba voditi računa prilikom odabira mesta za sondiranje.

57 Konzervatorsko-restauratorska istraživanja provele su Helena Cavalli Ladašić i Danuta Misiuda. Dezinfekcija gama-zračenjem izvedena je u Institutu Ruđer Bošković. Fumigaciju krupnijih dijelova *in situ* izvela je tvrtka Agrosan d.o.o. Cjelovite konzervatorsko-restauratorske radove na drvenim polikromiranim dijelovima, kao i na slikama na predeli, provela je Helena Cavalli Ladašić, koja je vodila i stručnu dokumentaciju o restauriranju umjetnine. Sliku *Andjeli u nebeskoj slavi* restaurirali su Tanja Rihtar i Slobodan Radić. Stolarsko-restauratorske radove izveli su Ivan Bujan i Radovan Pavlek. Rezbarske radove izvela je Vanina Topić. Mikropresjeke su izradile Mirjana Jelinčić i Marijana Fabecić. Umjetninu su prije, tijekom i nakon radova fotografirali Jurica Škudar i Nikolina Oštarijaš. Grafičku dokumentaciju izradio je Davor Mezak. Stručnu dokumentaciju arhivirala je Marta Budicin. Cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru provedeni su u Hrvatskom restauratorskom zavodu između 2004. i 2010. godine, a vodila ih je Helena Cavalli Ladašić. Sliku *Sv. Wolfgang* restaurirala je Željka Geber 2011. godine izvan programa Zavoda.

58 STJEPAN VUKOVINSKI, (bilj. 9), 2–4, 3.

Summary

Mirjana Repanić Braun, Ksenija Škarić, Martina Wolff Zubović, Helena Cavalli Ladašić

THE ALTAR OF ST. WOLFGANG IN VUKOVJ

In the period from 2004 to 2010, the altar of St. Wolfgang from the chapel in Vukovoj was conserved at the Croatian Conservation Institute. It is a unique example of a richly-decorated Mannerist altar from the mid-17th century in continental Croatia, which has survived in its original location in only a slightly altered condition. The altar is traditionally dated to the year 1650, owing to an inscription found underneath the painting on the second storey. Conservation research revealed that the inscription did not belong to the 17th-century polychromy, but was executed in the course of the renovation of the altar. The densely intertwined sculptural and pictorial decorations, however, do match the period. The layout of the constructive and decorative elements, as well as the polychromy, mostly recalls the altars of brothers sculptors Martin and Michael Zürn, who built wooden altars in the wider area of the Boden Lake in the mid-17th century. The Jesuit symbol on top of the altar suggests a possible connection with the order and an influence of the Jesuits in its commission. The sculptural decoration is dominated by cartilaginous motifs, complemented with the motifs of jewels and round rivets, a tiny angel's head and a female mask, with fruit festoons and grapevine tendrils. The Mannerist quality of the polychromy can be observed in the diversity of techniques used, as well as a series of unconventional

solutions, such as painted ornamentation, the shading of the constructive and decorative elements and hidden decorations. On the drapery we encounter an elaborate technique of damask fabric imitation. The graphic models for the paintings on the predella have been identified: the *Veil of Veronica* is a variant of a 1513 engraving by Albrecht Dürer, while the *Annunciation* is based on the graphic translation of an eponymous painting by Hans von Aachen (1522-1615). The details of the painting reveal that the painter of the altarpieces was also the author of the polychromy. The simple form and smooth outlines of the altar add to an impression of integrity, despite the abundance and diverseness of pictorial and sculptural decorations. This is probably the reason why the altar underwent so little change in the following periods, unlike other altars from the same period. In the course of the conservation of the altar, the partial re-polychromy from the 19th century was removed and the painting from the mid-17th century was presented.

KEYWORDS: Vukovoj, St. Wolfgang (Wolfgang, Vuk), Late Mannerism, Baroque, wooden altar, ornament, polychromy, graphic model, Zürn brothers, Albrecht Dürer, Hans von Aachen, Lucas Kilian, conservation work

Istraživanje je ključna faza svake konzervatorske i restauratorske intervencije na kulturnom dobru od čije temeljitosti zavisi pristup i daljnji tijek rada. U tekstu se na primjeru oltara sv. Roka (sl.1) iz istoimene kapele u Zagrebu predstavljaju različite vrste istraživanja koje su potrebne za što potpuniju informaciju o njegovu stanju i povijesti. Istraživanja zahtijevaju angažman stručnjaka više profila, čiji će rezultati omogućiti donošenje odgovarajućih odluka tijekom restauracije. U slučaju oltara sv. Roka istraživanja su trosmjerna: arhivsko-povijesna, restauratorska i suradnja s korisnicima kapele. Dok prva dva možemo nazvati standardnim i obveznim, treći smjer istraživanja pokazao se vrlo važnim za prikupljanje vitalnih informacija o vremenu koje nije zabilježeno u povijesnim dokumentima vezanim za kapelu Sv. Roka. Živi svjedoci za koje je kapela bila utočište u važnim životnim trenucima pokazali su se vrlo vrijednim izvorom informacija.

Pregled stanja oltara 2011. godine

Pomnijim vizualnim pregledom oltara sv. Roka ustanovljeno je da je oltar djelomično stradao u požaru. (sl. 8) Nakon požara bila je nužna statička sanacija, što je evidentno u stolarskoj intervenciji na desnoj strani središnjeg dijela. S prednje i bočne strane postavljene su dvije nove jelove daske, smeđim bajcom uskladene u boji s ostatkom izvirne konstrukcije retabla. Bočna voluta bila je nagorena cijelom visinom spoja s arhitekturom, u gornjem dijelu jače oštećena vatrom i slomljena na dva dijela, ali montirana na izvorno mjesto. Na nagorenom i pougljenjenom desnom dijelu vijenca nadvišenoga volutno zaključenim odsječkom segmentnoga zabata nije bilo intervencije, no crnom uljanom bojom prebojen je središnji i lijevi dio da bi se mimikrijski sakrilo oštećenje crne opožarene površine. Na taj način se letimičnim pogledom nije moglo primjetiti stvarno stanje oltara, što je moglo navesti na pogrešan zaključak da je posao obnove obavljen korektno – a nije. Skulptura Boga Oca na atici oltara djelovala je neobično. Nesumnjivo je da su površinske naslage čade bile oprane vodom. Naime, samo u naborima haljine bili su vidljivi slojevi polikromije prekriveni čadom, a skulpturom je dominirao zamrljani žuti bolus, isprana kredna osnova i ostaci oksidiranog srebra. Desni *putto* s

Iva Koć
Sena Kulenović

Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za drvenu polikromiranu skulpturu
Zmajevac 8, Zagreb
ikoci@h-r-z.hr, skulenovic@h-r-z.hr

Prethodno priopćenje
Predano 10. 10. 2013.
UDK 726.591.025.3/4(497.5 Zagreb)

Skriveno u vidljivom - istraživanja oltara sv. Roka iz kapele na Rokovu perivoju

SAŽETAK: Članak analizira važnost konzervatorsko-restauratorskih istraživanja na primjeru rekomponiranog oltara sv. Roka iz kapele Sv. Roka u Zagrebu kojega je sredinom 20. stoljeća zahvatio požar. Istraživanja su bila dvosmjerna: arhivsko-povijesna i restauratorska, a ostvarena je i poticajna suradnja s korisnicima kapele. Arhivsko-povijesnom potragom pokušava se utvrditi porijeklo oltara, a zanimljivi podaci dolaze iz različitih, neočekivanih izvora. Uz redovite postupke i analize uzimanja mikropresjeka, obavljena su dodatna testiranja i mjerenja pH vrijednosti. Postavlja se pitanje bi li utvrđivanje pH vrijednosti trebalo postati dio redovitog istražnog postupka prije poduzimanja konzervatorsko-restauratorskih radova.

KLJUČNE RIJEČI: kapela Sv. Roka, Zagreb, barok, 18. stoljeće, oltar sv. Roka, crkva Sv. Marka, Schmidt-Bolléova obnova, oltar Presvetog Trojstva, sv. Ivana Krstitelja i sv. Ivana Evanđelista, ceh krojača, mjerenje pH vrijednosti, konzervatorsko-restauratorska istraživanja



1. Oltar sv. Roka, stanje prije radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarjaš)

Zagreb, St. Rocco's Church, the altar of St. Rocco, condition before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarjaš)

vrha atike visio je na jednom čavlu, a bilo je vidljivo da su obje bočne volute atike uzdužno izrezane. S krila desnog andela uljni preslik je bio neujednačeno uklonjen. Oslik je najvjerojatnije mjeherasto nabubrio od topline vatre, a nakon što se ohladio i ponovo stvrdnuo, lako ga je bilo mehanički ukloniti/sastrugati, slično postupku skidanja starih uljnih premaza s drvenarije (prozori, vrata). Na retablu s prednje i stražnje desne strane nedostajali su *rocaille* ukrasi, koji postoje na lijevoj strani. Oltar je zatečen preslikan tamnosmeđom, crnom i tamnoplavom bojom.

Nakon pregleda logična su postala pitanja - koji su događaji i koje odluke bili bitni za današnje stanje oltara? Te informacije nažalost nisu nigdje zapisane. Ideja o tome kako saznati više, nije manjkalo, no prilikom određivanja

smjera dodatnih istraživanja pokušali smo razumno odbaciti sve ideje koje nam ne bi pružile informacije koje bi mogle pridonijeti kvalitetnijem konzervatorsko-restauratorskom zahvalu. Zanimalo nas je kad je oltar gorio, kako i kojom brzinom se požar proširio, postoji li i u kojem je stanju polikromija na površinama oštećenim požarom i na preslikanim dijelovima oltara te kako je požar utjecao na pH polikromirane površine¹. Bez obzira na to koja bi odluka o dalnjem tijeku radova bila donesena nakon istraživanja, za samo čišćenje površinske nečistoće ili cijeloviti konzervatorsko-restauratorski zahvat potrebno je znati te parametre.

Arhivska i povijesna istraživanja

Kapela sv. Roka, smještena na uzvisini u središtu Zagreba, podignuta je 1647./1648. godine kao zavjet građana Gradeca protiv kuge. Prema predaji, gradnja kapele ujedinila je građane u tom pothvatu.² U srednjem vijeku taj se brežuljak nazivao *Penezna gorica*, što upućuje na to da su gradani Gradeca na njemu uzgajali vinograde i voćnjake, ali je služio i kao *gmajna* - pašnjak za stoku građana Gradeca. Tim zajedničkim dobrom mogli su se koristiti isključivo građani i Grad, a od svakog ometanja posjeda branio ga je gradski odvjetnik (*fisk*).³ Kapela je posvećena sv. Roku, zaštitniku od kuge, po kojem je i cijela ulica dobila ime Rokov perivoj.⁴

Kapela Sv. Roka je jednobrodna građevina sa zabatnim pročeljem i poligonalnim svetištem jednake širine kao i lada. Ujedno je jedina filijalna kapela iz 17. stoljeća u Zagrebu koja je sačuvala izvorno arhitektonsko oblikovanje. Portal kapele uokviren je kamenim okvirom bez imposta i zaglavnog kamena. U središnjem kamenu okviru portala bila je uklesana godina 1655., čime je, po svemu sudeći, označeno dovršenje unutarnjeg uređenja crkve, vrijeme kad je podignut oltar, izrađen kor, propovjedaonica i klupe.⁵ Iznad glavnog pročelja nalazi se drveni tornjić s piramidalnom kapom. Zvono u drvenom tornjiću iznad portala izliveno je 1663. godine, o čemu govori latinski natpis na njemu: *Soli deo semper gloria – anno 1663*. Kapelu je 26. srpnja 1682. godine posvetio zagrebački biskup Martin Borković, o čemu svjedoči natpis na drvenoj ploči na desnom zidu od oltara.⁶

O opremi kapele u 19. stoljeću postoji nešto više podataka. Prije svega, prema Ladislavu Šabanu, posebno se ističu vrlo dobro očuvane orgulje koje je 1833. godine izradio vrsni zagrebački graditelj orgulja Pavle Pumppa (1801. - 1883.).⁷ Osim toga, prema zapisu u spomenici župe Sv. Blaža, kapela je pokraj glavnog oltara sv. Roka imala i dva bočna oltara, posvećena sv. Antunu i sv. Rozaliji. Naime, navodi se da je „1839. udovica obrtnika Antuna Jazovića, Bara, dala 100 forinti da se podigne pokrajnji žrtvenik sv. Antuna s opremom. Njen primjer je slijedila udovica Domjanović koja nekoliko godina kasnije podiže drugi bočni oltar sv. Rozalije“. Osim toga spominju se i



2. Pozadina atike oltara sv. Roka, prije radova (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin)

Back side of the St. Rocco's altar attica, before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin)

kipovi sv. Elizabete, sv. Ambrozija i sv. Sebastijana koji su se nalazili na oltarima. Bočni oltari i navedene skulpture više se ne spominju nakon potresa 1880. godine.⁸

U prostoru kapele danas se nalazi samo glavni oltar sv. Roka koji je smješten u svetištu i postavljen na zidanu menzu. Oltar je podijeljen u tri zone. U središnjem dijelu nalazi se oslikana niša u koju je postavljen kip sv. Roka sa psom. Kip je izrazito kruto oblikovan i ne pripada izvornoj opremi oltara. Dno niše je izdignuto za petnaestak centimetara pa se može pretpostaviti da je na mjestu sv. Roka izvorno stajala viša skulptura. Zanimljiv je nalaz skrivene vodilice u gornjem dijelu niše i otvora punom visinom s lijeve strane niše, širokog četiri centimetra, što navodi na zaključak da je u središnjem dijelu bilo moguće vrlo jednostavno izmjenjivati postav opreme, skulpturu zamjeniti slikom (a možda i skulpturu privremeno zakloniti slikom). Arhitektura središnjeg dijela flankirana je uspravljenim volutama. S obzirom na to da je poleđina

voluta potpuno izrezbarena i dovršena (sl. 2), može se pretpostaviti da je oltar bio namijenjen i pogledu sa stražnje strane, što podrazumijeva da je poleđina retabla bila samo središnjim dijelom prislonjena na zid ili stup. Središnji dio od atike dijeli istaknuti vijenac. Na atici se nalazi skulptura Boga Oca na oblaku koji lijevom rukom zakriljuje kuglu koja predstavlja Zemlju. Sa svake strane nalazi se po jedan klečeći andeo, dok kartuš iznad glave Boga Oca nose dva *putta*. Pokrenuta, bogatije izrađena draperija, fisionomija Boga Oca i detalji u izradi andela govore o mnogo vrsnijem kiparu od onog koji je izradio skulpturu sv. Roka smještenu u središnjoj niši. Određena stilска nedorečenost oltara te skraćivanje u širini i visini, ukazivali su na to da je oltar prilagođen dimenzijama svetišta, iz čega se moglo zaključiti da se ne nalazi na svojem izvornom mjestu.

Početna konzervatorsko-restauratorska istraživanja otkrila su da se na prednji deli nalazi natpis: L[IBER]AE: R[EGIA]



3. Natpis na predeli oltara nakon uklanjanja preslika (fototeka HRZ-a, snimila I. Koci)
An inscription on the altar predella, after removing the overpaint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Koci)

AE CI[VI]T[A]TIS ANNO 1755. ZAGRABIENS[IS]/ HANC ARAM IN HONOREM SANCTISSIMAE/ TRINITATIS SANCTI IOANNIS BAPTISTAE/ AC EVANGELISTAE CONFRATERNITAS CEHE SAR/ TORUM FIERI FECIT (Slobodnoga i kraljevskoga grada Zagreba godine 1755. ovaj oltar u čast Presvetog Trojstva, sv. Ivana Krstitelja i Evandelistu dao je izraditi ceh krojača) za koji Kukuljević Sakcinski navodi da se „nalazio na oltaru nekoč Presv. Trojstva i Ivana Krst. u župnoj crkvi sv. Marka“⁹ (**sl. 3**)

Otkrivanje natpisa usmjerilo je daljnje istraživanje o izvornom mjestu oltara sv. Roka prema crkvi Sv. Marka s dva temeljna pitanja: kako je oltar izvorno izgledao i kada je premješten u kapelu Sv. Roka?

Kanonske vizitacije crkve Sv. Marka provedene u 17. i 18. stoljeću pružaju nam najbolji uvid u unutarnje uređenje crkve i stanje njezina inventara, a ujedno potvrđuju važnost i povezanost cehova s njihovom župnom crkvom. Tako se u vizitaciji iz 1772. godine navode svi cehovi koji su tada postojali na Gradecu sa svojim zaduženjima u crkvi.¹⁰ Ceh krojača postojao je od 1447. do 1872. godine, a njemu pripada i najstarija sačuvana zagrebačka cehovska isprava.¹¹ Nažalost, među sačuvanom arhivskom građom ceha krojača nisu sačuvani podaci o narudžbi ili održavanju oltara koji im je pripadao.¹²

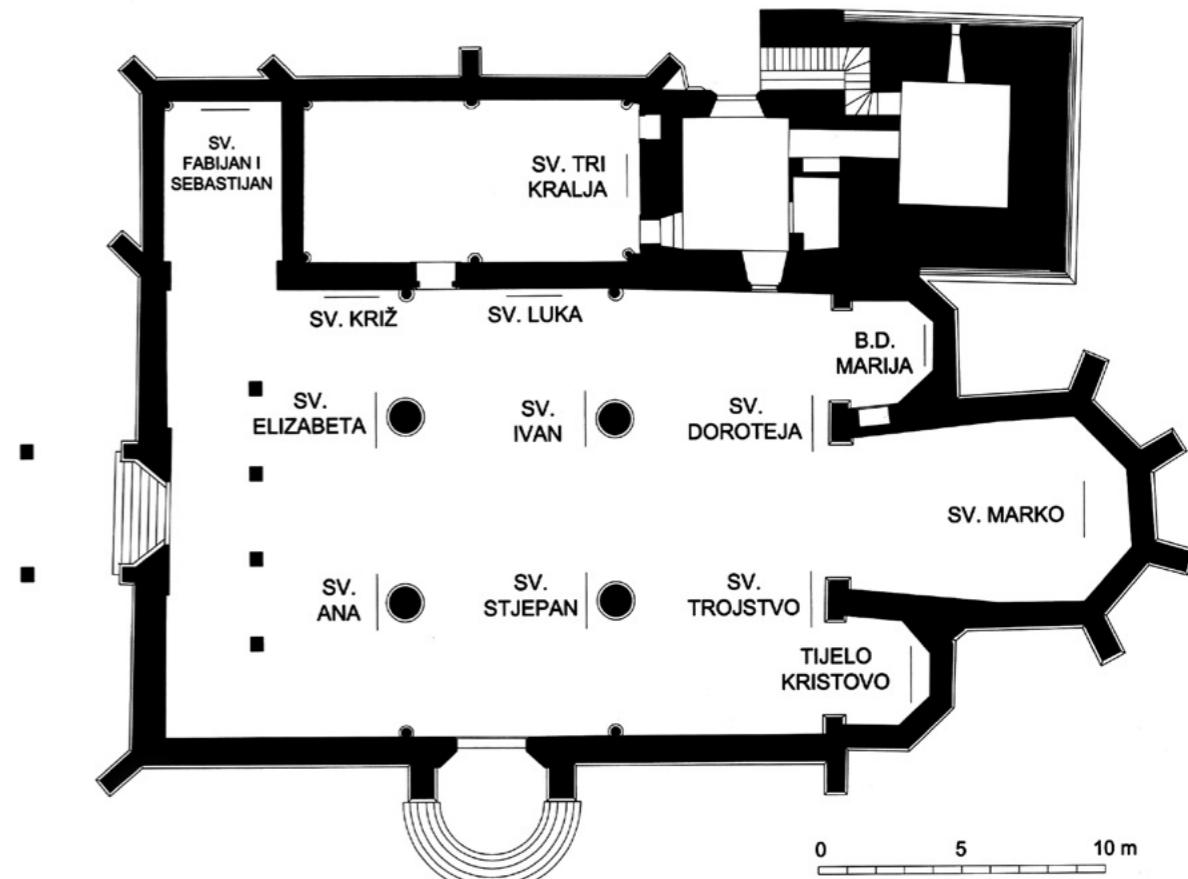
Potpisu o vezi ceha krojača i oltara u crkvi Sv. Marka nalazimo u vizitaciji iz 1677. godine koja donosi detaljniji opis svih dvanaest oltara i popis cehova koji se skrbe o njima.¹³ U njoj se, između ostalog, navodi da se ceh krojača brine za oltar koji je „zidan i posvećen, urešen drugim oltarom rezbarenim, oslikanim i pozlaćenim, sv. Ivana koji

krsti Krista: u njegovoj je sredini kip tog sveca, a sa strana svetih apostola Petra i Jakoba i drugih svetaca s njihovim ukrasima rezbarenim, oslikanim i pozlaćenim“¹⁴ Posebno iscrpno izvješeće sastavio je zagrebački kanonik Stanislav Pepelko koji je vizitaciju obavio 1742. godine. Pepelko je ostavio vrlo pedantan opis trinaest oltara (**sl. 4**), među kojima je kao osmi opisan trokatni, bogato opremljeni oltar sv. Ivana Evandelistu o kojem se brinuo ceh krojača.¹⁵

U vizitaciji iz 1771. godine prvi put se spominje novi oltar sv. Ivana: „Kod drugoga je stupa novi oltar, kiparski rad, u cijelosti pozlaćen. Posvećen je svetom Ivanu Krstitelju, a pripada cehu krojača. U sredini je kip tog sveca, iznad menze koja je zidana i posvećena; u gornjem je dijelu slika svetog Ivana Evandelistu.“¹⁶ Taj opis oltara potvrđuju i vizitacije iz 1778. i 1801. godine.¹⁷

Navedene vizitacije potvrđuju da se ceh krojača do 1755. godine brinuo za trokatni, bogato opremljeni oltar sv. Ivana Evandelistu koji je najvjerojatnije zbog dotrajalosti zamijenjen novim, manjim oltarom kojem je promijenjen titular posvećenjem Presvetom Trojstvu, sv. Ivanu Krstitelju i sv. Ivanu Evandelistu.¹⁸ Iako se u vizitacijama decidirano ne navodi da je oltar sv. Ivana Evandelistu zamijenjen novim, posvećenim sv. Ivanu Krstitelju, on se u vizitaciji iz 1771. više ne spominje, kao ni u kasnijim vizitacijama. Ta dvojnost i izmjenjivanje titulara sv. Ivana Evandelistu i sv. Ivana Krstitelja koje je ceh krojačaštvo kao svoje zaštitnike, nalazi potvrdu i u naslovnim blagdanima koje je ceh slavio.¹⁹

Opisi oltara također nam daju odgovore na neka prije postavljena pitanja: potvrđuju da oltar nije bio postavljen



4. Raspoloženje oltara u crkvi sv. Marka 1742. godine *
The layout of altars in St. Mark's Church in 1742



5. Vjenčanje Durbešić, u drugom planu oltar sv. Roka sa skulpturama sv. Ivana Evandelistu i Bogorodice (fototeka obitelji Durbešić)
The Durbešić wedding, in the background is St. Rocco's altar with the sculptures of St. John the Evangelist and the Virgin (the Durbešić family photo archive)

sve do 1876. godine, kad je prihvaćen prijedlog restauracije bečkog arhitekta Friedricha von Schmidta.²⁰ Iz perspektive 19. stoljeća, novog doba i potrebe da se uhvati korak s vremenom, ne čudi stav Strossmayera o



6. Skulptura sv. Ivana Krstitelja iz zbirke Muzeja grada Zagreba (fototeka MGZ-a)

The sculpture of St. John the Baptist from the Zagreb City Museum collection (The Zagreb City Museum Photo Archive)

koloritno razmehanim, prekićenim baroknim oltarima i inventaru koji je više odvlačio pozornost vjernika nego ih usmjeravao k duhovnosti.²¹ Kako navodi Dragan Damjanović, upravo su barokni oltari biskupu Strossmayeru bili jedan od glavnih poticaja da pokrene obnovu crkve Sv. Marka.²² Prema svemu sudeći, oltar Presvetog Trojstva, sv. Ivana Evandelistu i sv. Ivana Krstitelju uklonjen je tijekom radikalne Schmidt-Bolléove obnove (1876.-1882.) zajedno s drugim baroknim inventarom i oltarima koji su većinom uništeni ili razneseni. Najveći dio skulptura s oltara, šezdesetak njih, bio je do 1911. godine deponiran na tavanu ženske kaznionice u Savskoj ulici, a onda je prenesen u Muzej grada Zagreba, dok je dio završio u drugim crkvama²³ ili u privatnom posjedu.²⁴ Razumljivo je da se, kako kaže Držićev Pomet, *trijeba s brjem enom*

akomodavat, no uklanjanjem baroknog inventara nestalo je vrijedno svjedočanstvo o umjetničkoj proizvodnji 17. i 18. stoljeća i pučkoj pobožnosti Gradeca.

Zašto je oltar sv. Ivana Krstitelja prenesen u kapelu Sv. Roka, ostaje otvoreno pitanje. U pokušaju da rekonstruiramo izvorni izgled oltara, pregledali smo fundus Djecezanskog muzeja²⁵ i Muzeja grada Zagreba²⁶ u potrazi za slikom sv. Ivana Evandelistu i skulpturom sv. Ivana Krstitelja koje su prema vizitacijama izvorno stajale na oltaru. Dok fundus Djecezanskog muzeja ne posjeduje tražene predmete, u zbirci Muzeja grada Zagreba nalazi se skulptura sv. Ivana Krstitelja s janjetom (visine 125 cm) koju bilješka u dokumentaciji Muzeja pripisuje oltaru sv. Ivana Krstitelja ceha krojača. (sl. 6)

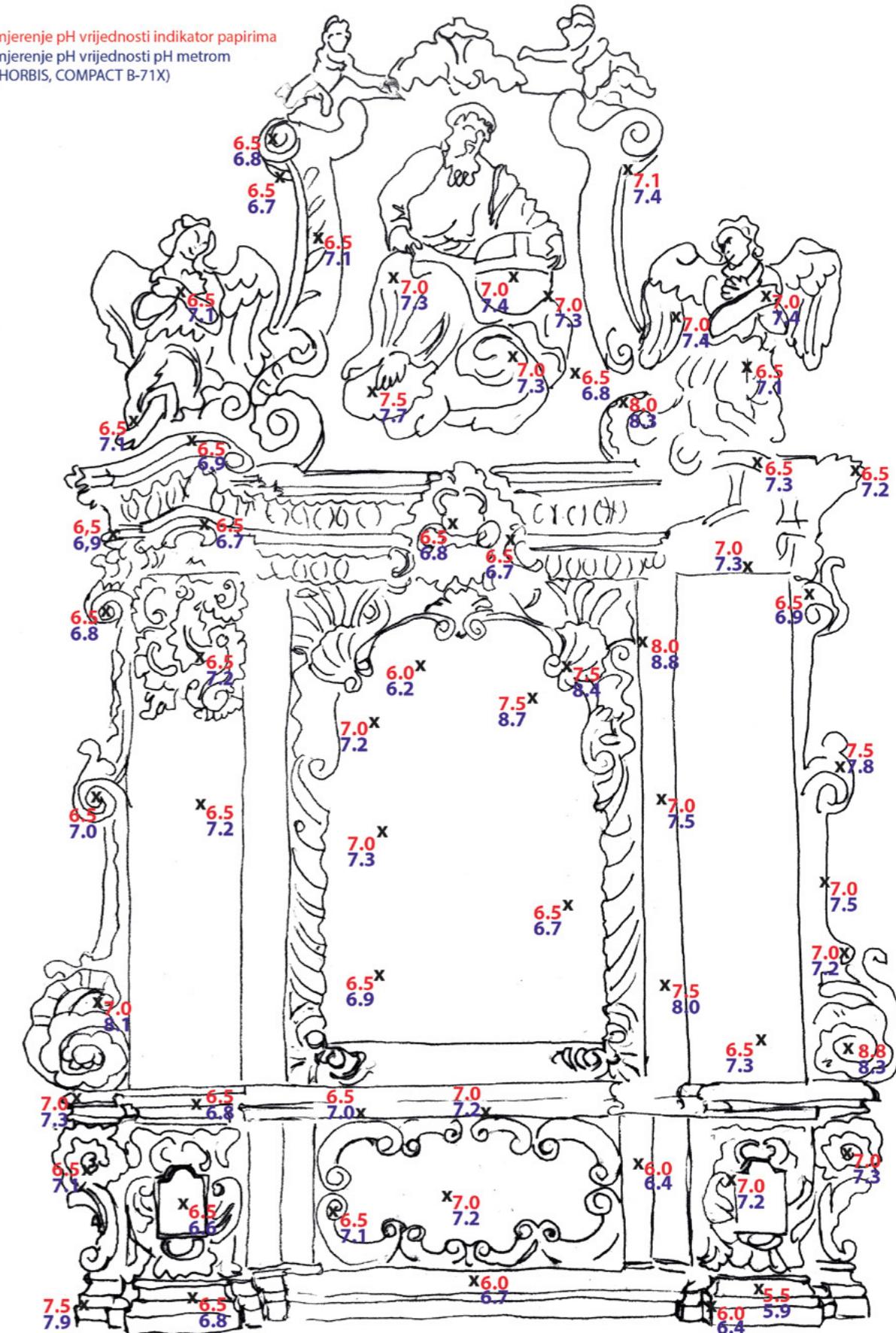
Važnu dopunu arhivskim i povjesnim istraživanjima u rekonstrukciji povijesti oltara u drugoj polovici 20. stoljeća čini uspostavljanje suradnje sa župom i korisnicima kapele Sv. Roka. Najteže je bilo uspostaviti prvi kontakt i steći povjerenje. U tjednom biltenu o aktivnostima župe Sv. Blaža objavljena je molba župljanima da ustupi svoje privatne fotografije na kojima se eventualno vidi oltar ili unutrašnjost kapele. Na taj poziv odazao se gospodin iz susjedstva, Ivo pl. Durbešić²⁷ koji je donio crno-bijele fotografije s vjenčanja iz 1963. na kojima se vidi oltar prije požara. (sl. 5) Iako su pomalo nejasne, prema fotografijama se može zaključiti da se na oltaru pokraj sv. Roka nalaze kipovi sv. Ivana Evandelistu i Bogorodice. Pretpostavka je da su kipovi uklonjeni u požaru 1976. godine kad je nagorio dio stupa s desne strane oltara. Gospodin Durbešić je također donio i drveni rezbareni ukras koji je spasio tijekom gašenja požara, tj. nakon što je taj predmet bio izbačen iz kapele s ostalim spaljenim i pougljenjenim dijelovima. Još jedanput se pokazalo koliko u takvim slučajevima mogu biti dragocjene informacije prikupljene od župljana koji su gotovo svakodnevnim obredima povezani sa svojom kapelom. S obzirom na to da nisu pronađeni pisani tragovi o sudbini kipova, pretraženo je tavansko spremište crkve Sv. Blaža²⁸ no bez rezultata. Sve navedene skulpture bit će stoga predmet daljnje potrage i istraživanja.

Oltar sv. Roka, odnosno Presvetog Trojstva, sv. Ivana Krstitelja i Evandelistu samo je jedna od „žrtava“ Schmidt-Bolléove obnove. Posljedice takvog radikalnog zahvata, služba zaštite pokretne baštine, konzervatori i restauratori, pokušavaju zalijeći do danas, utvrđujući različitim vrstama istraživanja porijeklo razasutog baroknog inventara, no tragova je sve manje i velik dio baštine izgubljen je zauvijek.

Konzervatorsko-restauratorska istraživanja

Prije definiranja pristupa i postupaka koji će se izvesti na umjetnini, izvedena su restauratorska istraživanja otvaranjem stratigrafskih sondi slikanih slojeva i uzimanjem mikropresjeka. U početnim istraživanjima izuzetno

mjerjenje pH vrijednosti indikator papirima
mjerjenje pH vrijednosti pH metrom
(HORBIS, COMPACT B-71X)



7. Skica oltara sv. Roka s rezultatima mjerjenja pH vrijednosti (dokumentacija HRZ-a, izradila M. Fabečić)
A sketch of St. Rocco's altar with the results of pH-value measurements (Croatian Conservation Institute documentation, made by M. Fabečić)



8. Detalj nagorjelog vijenca oltara, prije radova (fototeka HRZ-a, snimila I. Koci)
A detail of the burnt altar cornice, before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Koci)

su bile korisne konzultacije s Richardom Wolbersom koji je 2011. godine boravio u Zagrebu.²⁹ Obuhvaćena je cijela polikromirana površina arhitekture oltara, sve skulpture i ukrasni elementi. Sonde na oltaru otvorene su kombinacijom mehaničke i kemijske metode,³⁰ gelom s acetonom ugušenim poliakrilatnom kiselinom (acetone, *Carbopol-Ultrarez 21, Ethomeen C-25*) i gelom s ksilenom ugušenim poliakrilatnom kiselinom (ksilen, *Carbopol-Ultrarez 21, Ethomeen C-12*).³¹ S obzirom na to da je desna strana oltara gorjela, sve sonde su otvorene na lijevoj strani, pa je svaka pokrila određene plohe, tako da se prilikom izrade bojene grafičke simulacije može stići dojam o izgledu oltara. Bilo je bitno izraditi sonde u dvije faze. U prvoj fazi treba izraditi sonde koje nisu preširoke (ako se donese odluka o zadržavanju presnika i prezentaciji zatečenog stanja) a opet dovoljno velike da nam daju cjelovitu informaciju o količini i stanju slikanih slojeva. U drugoj fazi su sonde raspoređene u zoni predele, proširene radi određivanja stupnja oštećenosti izvorne pozlate, a šire su na istaknutijim gornjim ploham profilacija i rezbarija.

Izbrisana i oštećena pozlata tipično je oštećenje koje često nalazimo do zone retabla. Nastaje čišćenjem prašine

koja se zadržava na tim mjestima. Osobe koje se brinu o inventaru čiste zone koje mogu dosegnuti rukom, nažalost neprikladnim sredstvima i metodama (najčešće vlažnom tkaninom).

Prije sondiranja korisno je pomnije pregledati stara oštećenja polikromije, odignute ili otpale fragmente, odlomljene ukrase ili rupe od čavlića. Na takvim mjestima oštećenje u pravilu zahvaća sve slojeve polikromije koja u tim situacijama zna biti raslojena, pa je lakše odrediti metodu i vrstu otapala. Ponekad je dovoljno skalpelom proširiti oštećenje i odvojiti slojeve. Provjeru ispravnosti rezultata sondiranja najlakše je provesti uzimanjem mikrouzoraka te izradom i analizom poprečnog presjeka.

Rezultati sondiranja pokazali su da je oltar izvorno bogato polikromiran cijelom površinom. Ukrasni elementi atike prekriveni su kombiniranjem mat i polirane pozlate na ravnim ploham te posrebrenjem i poliranom pozlatom na rezbarenim volutama. Ravne plohe retabla i predele posrebrene su i crveno lazurirane, a svi rezbareni ukrsi i okvir središnje niše istaknuti su naizmjence poliranom i mat pozlatom. Donja profilacija predele posrebrena je i obojena zelenom lazurom. Sonda otvorena na predelu ukazivala je na tekst cijelom površinom uokvirenog po-

lja. Uz suglasnost ovlaštene konzervatorice i vlasnika, uklonjen je preslik s cijele površine teksta. (sl. 4) Izvorni slikano-pisani sloj bio je u izvrsnom stanju pa je to bio prvi pisani trag za daljnju rekonstrukciju povijesti oltara.

Osim otvaranja sondi i uzimanja mikrouzoraka, odlučeno je da se istraživanja prošire na rasterno mjerjenje površinske pH vrijednosti.³² Time se htjelo doći do informacije jesu li i na koji način toplina i dim pri goreњu (te sredstvo gašenja požara) utjecali na površinsku pH vrijednost na različitoj udaljenosti od izvora požara. Eventualni rezultat bitno bi olakšao uklanjanje presnika. Jedan od prvih parametara za uporabu vodenih otopina za uklanjanje presnika je pH vrijednost.

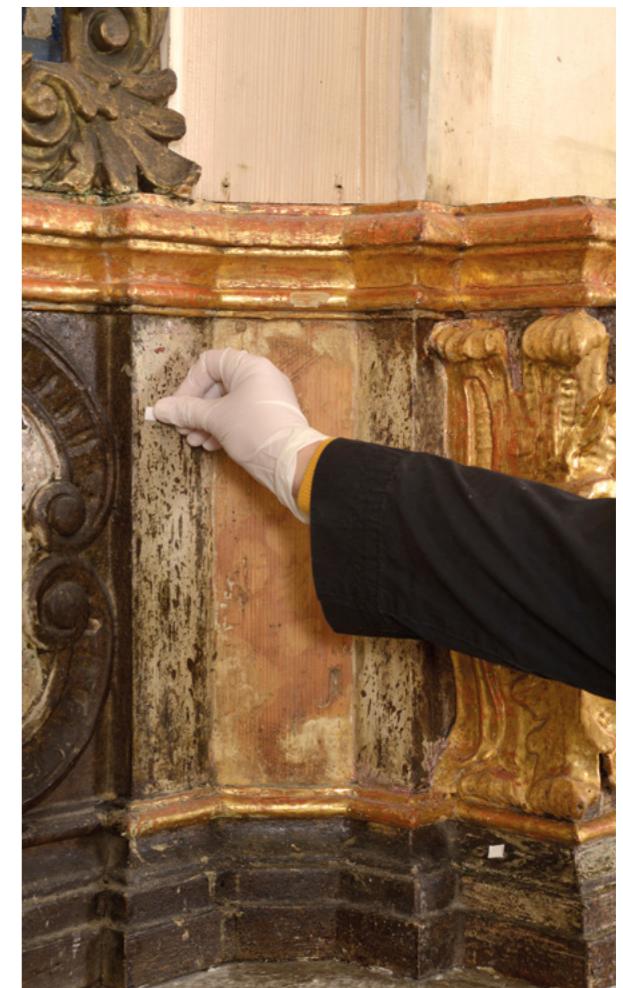
Za tu vrstu istraživanja oltar sv. Roka bio je idealan, zato što su uvjeti u kojima je zatečen bili ekstremni. rijetko nailazimo na oltare koji su izvorno cijelom površinom pozlaćeni, posrebreni i lazurirani, preslikani, a potom djelomično izgoreni, pa ponovo mjestimično preslikani (vjenac središnjeg dijela) i oprani (skulptura Boga Oca). (sl. 8, 10) No često nailazimo na oltare koji su zanemareni, izloženi različitim nepovoljnim utjecajima ili čije dimenzije otežavaju njihovo pravilno održavanje. Prašina, izmet ptica i glodavaca, curenje i kapanje kišnice kod nesaniranih krovista, prašina od brušenja zidova ili podova prilikom sanacije građevine i druge situacije mogu promijeniti pH površine, pa mjerjenje različitih mesta na istoj površini može dati drukčiji rezultat.

Posebno korisna pokazala se suradnja s Javnom vatrogasnog postajom Grada Zagreba kojoj je upućena molba da u svojem arhivu potraži podatak o izlasku na teren i gašenju požara na Rokovu perivoju sedamdesetih godina 20. stoljeća. Rezultat pretrage je podatak o intervenciji iz 1976. iz kojeg se moglo dozнатi kako je došlo do požara, kako je vatrica djelovala i na koji način se širila.

Vatra je najvjerojatnije inicirana pregrijavanjem električnih instalacija koje su bile provedene kroz cijeli oltar, a postavljene su tridesetih godina 20. stoljeća. Vatra se nije mogla brzo širiti iz dva razloga: prvi je konstrukcija, a drugi polikromni slojevi na drvetu. Konstrukcijska građa bočnih dijelova retabla je višeslojna, ispod vanjskog bojenog sloja nalazi se potkonstrukcija. Vatra nije dobivala dovoljno kisika pod slojevima drveta koji su građeni kao zatvorena kutija. Gorenje je bilo usporeno, no oslobađalo je veliku količinu dima. Na mjestima gdje je vatra dospjela do površine retabla, usporio ju je, ali ne i zaustavio, kredno-tutkalni sloj te posrebrenja. Ispod profilacije vatra je izbila na površinu tako da je rezbarija izgorjela s vanjske strane, za razliku od bočnih dijelova retabla. Iz tih podataka moglo se sa sigurnošću zaključiti da je preslik na završnom vijencu mlađi od četrdeset godina.

Mjerjenje pH vrijednosti

Mjerjenja pH vrijednosti provedena su *in situ* (sl. 9) pH metrom, indikatorskim listićima mjernog područja pH

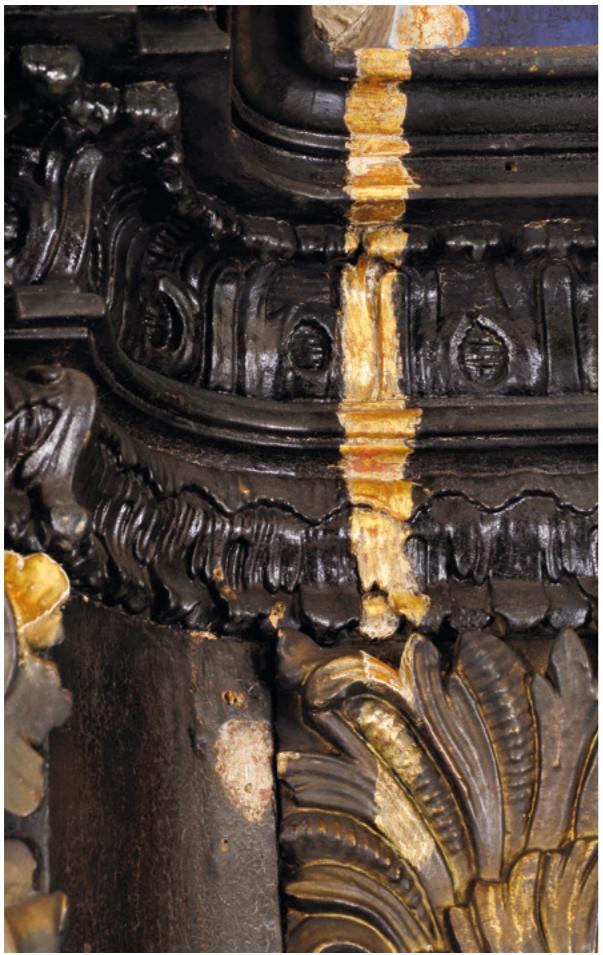


9. Mjerjenje pH vrijednosti površine *in situ* (fototeka HRZ-a, snimila I. Koci)
Measuring surface pH *in situ* (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Koci)

0-14, pH 5,0-10,0 i pH 6,5-10,0, i to višekratno, u različitim uvjetima, ali na istim mjernim točkama.³³

Indikatori listići pokazali su se u dosadašnjem korištenju dosta precizni, lako se mogu nabaviti i jeftini su. Nažalost, vlažnost i temperatura zraka utječu na njihovu reakciju. Prvo mjerjenje provedeno je u kolovozu, kad je temperatura zraka bila 20 °C, a vlažnost zraka 70%. Drugo mjerjenje provedeno je početkom listopada; temperatura zraka bila je 15 °C, vlažnost zraka 67%, a treći put sredinom studenoga, kad je zabilježena temperatura zraka od 12,4 °C i vlažnost zraka od 69%.

Mjerjenjem pH metrom i indikatorskim listićima različitog raspona ustanovljeno je da površina oltara ima pH vrijednost u rasponu od 5,5 do 8,8. Nakon tog zaključka mjerjenje je nastavljeno onim indikatorskim listićima koji imaju raspon od pH 5,0-10,0. Mjereno je tako da su se indikatori listić i mjerna površina navlažili destiliranim vodom, listić se priljubio na mjerno mjesto i pritisnuo. Mana takvog mjerjenja je u izravnom dodiru vode i polikromije. Zato je potrebno testirati na najmanoj



10. Detalj stanja oltara s probom uklanjanja preslika (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)

The detail of the altarpiece in the course of the removal of the overpaint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

mogućoj površini s minimalnom količinom destilirane vode, dovoljnom da se izmjeri koncentracija vodikovih iona. Mjernu površinu nakon mjerjenja treba osušiti.

Pri upotrebi pH metra korišten je beskiselinski papir veličine koja pokriva senzor pH metra. Listić navlažen destiliranom vodom prenese se plastičnom pincetom, prisloni i pritisne na mjerno mjesto te se nakon nekoliko sekundi prenese na pH metar i očita se rezultat. Digitalni pH metar treba ostaviti neko vrijeme izvan kutije da se adaptira na mikroklimatske uvjete prostora u kojem se obavlja mjerjenje. S obzirom na izmjerenu pH vrijednost, može se zaključiti da je površina oltara u rasponu od 5,5, što je slabo kiselo, do 8,8, što je slabo lužnato. (sl. 7)

Važan ishod svih konzervatorsko-restauratorskih istraživanja je potvrda da su arhitektura oltara i rezbareni ukrasni elementi dio izvorne bogato polikromirane cijeline. Jedinstveni izvorni sloj osnove, bolusne podloge te pozlate, posrebrenja i lazura, preslikani su potpuno jednakim bojenim slojem koji nalazimo i na skulpturama. Tek nakon požara (1976.), drugim je slojem preslikan završni vijenac retabla.

Izvedene probe i dobiveni rezultati bili su ključni za donošenje odluka o uklanjanju preslika s površine cijelog oltara. Razina očuvanosti izvornog sloja omogućuje minimalni rekonstrukcijski zahvat. Pristup se razlikuje jedino u niši; najmlađem dijelu oltara koji je vjerojatno promijenjen potkraj 19. ili početkom 20. stoljeća kad je oltar iz crkve Sv. Marka rekomponiran za novu funkciju, pa je tada i naslikan pejzaž. Da bi prezentacija te slike na drvetu bila kvalitetna, dovoljno je puferiranom vodenom otopinom maknuti sloj čađe te podlijepiti odignite slojeve osnove.

Mogućnost da se cjelokupni konzervatorsko-restauratorski zahvat provede *in situ* također pridonosi lakšem i kvalitetnijem pristupu. Održavanje nepromijenjenih, stabilnih mikroklimatskih uvjeta bitno je za zaštitu drvene arhitekture oltara. Do objavljivanja članka, konzervatorsko-restauratorski radovi uznapredovali su do faze uklanjanja preslika. (sl. 11)

Skriveno u vidljivom

Da oku vidljivo nije uvijek i bitno, pokušali smo pokazati na naizgled neuglednom i rekomponiranom oltaru sv. Roka, u čijoj se dinamičnoj povijesti prelamaju neki ključni događaji kulturne povijesti Zagreba.

Prikupljeni podaci otkrili su da je oltar sv. Roka, odnosno Presvetog Trojstva, sv. Ivana Krstitelja i sv. Ivana Evangeliista prema natpisu na predeli dao izraditi 1755. godine gradečki ceh krojača te da je do Schmidt-Bolléove obnove bio smješten u crkvi Sv. Marka. Ispreplitanjem restauratorskih i arhivsko-povijesnih istraživanja saznali smo da je samo arhitektura oltara s ukrasnim elementima pripadala izvornom oltaru, što potvrđuje jedinstveni sloj vrlo dobro očuvane izvorne polikromije i pozlate kojom je prekrivena. Skulptura sv. Roka s pejzažom u pozadini rad je iz 19. stoljeća, dok su Bog Otac na oblaku i anđeli bliži vremenu nastanka arhitekture, ali ne pripadaju izvornom oltaru. Skulptura sv. Ivana Krstitelja iz Muzeja grada Zagreba i fotografije iz privatne fototeke na kojima se vide skulpture sv. Ivana Evangeliista i Bogorodice, otvorili su nova pitanja koja će biti predmet dalnjih istraživanja.

Važno je istaknuti da su rezultati istraživanja plod senergije različitih struka čija je bliska suradnja dovela do kvalitetnih informacija koje su olakšale pristup i tijek rada na umjetnini, ali i omogućile vrednovanje i utvrđivanje porijekla oltara. Tijek istraživanja je također pokazao da treba, kad god je to moguće, uspostaviti suradnju s korisnicima umjetnina, jer to može biti izvor ključnih informacija. ■

*Napomena: Ilustracija 5 preuzeta je iz PETAR PUHMAJER, Izgradnja zvonika i obnove crkve od 17. do početka 19. stoljeća u: *Crkva Sv. Marka u Zagrebu*, Zagreb, 2013., 37-61, 45.



11. Stanje oltara nakon djelomičnog uklanjanja preslika (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)

Condition of the altar in the course of partially removing the overpaint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

Bilješke

1 CHRIS STAVROUDIS, TIARNA DOHERTY, AND RICHARD WOLBERS, A New Approach to Cleaning I: Using Mixtures of Concreted Stock Solutions and a Database to Arrive at an Optimal Aqueous Cleaning System, WAAC Newsletter Volume 27 Number 2 May 2005, 17-28.

2 RUDOLF HORVAT, Prošlost grada Zagreba, Zagreb, 1942., 29. „Građani su ispunili svoj zavjet. Još iste god. 1648. počeli su graditi crkvicu sv. Roka na brežuljku, koji se tada zvao Penezna gorica. Svatko je morao nešto raditi i muškarci i žene, gospoda senatori i građani obrtnici. Svojim su rukama Zagrepčani lomili građevno kamenje, što ga dovažahu iz Vrapča ili Gračana, te bi to kamenje slagali i crkvu dizali. Drugi su privažali pjesak i vapno, pa od toga pravili žbuku, koju su prinašali zidarima. Istodobno su gradski tesari izradivali potrebito drvo za krov, dok su stolari pravili vrata i prozore. Tako je u vremenu od jedne jedine godine bila izgrađena kapelica sv. Roka. Gradnja je svakako dovršena god. 1649.“

3 LELJA DOBRONIĆ, Slobodni i kraljevski grad Zagreb, Zagreb, 1992., 180.

4 Sve do 2. lipnja 1877. godine pokraj kapele nalazilo se groblje na kojem su pokopani brojni ugledni Zagrepčani; između ostalih skladatelj Vatroslav Lisinski i arhitekt Bartol Felbinger. Nakon otvaranja Mirogoja, groblje je preseljeno, a 1918. taj je prostor pretvoren u perivoj.

5 RUDOLF HORVAT, 1942., (bilj. 2), 29.

6 LELJA DOBRONIĆ, 1992., (bilj. 3), 180. ANĐELA HORVAT, Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj, u: Anđela Horvat, Radmila Matejić, Kruso Prijatelj, Barok u Hrvatskoj, Zagreb, 1982.

7 LADISLAV ŠABAN, Pozitiv kapele sv. Roka na Rokovu perivoju u Zagrebu, Tiskopis, Arhiv Župe sv. Blaže, 1976.

8 Usp. Spomenica župe sv. Blaže, Zagreb, Arhiv Župe sv. Blaže.

9 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Napis sredovječni i novovjek, Zagreb, 1891., 354.

10 NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 63/XIX, 252.

11 LELJA DOBRONIĆ, 1992., (bilj. 3), 165-167.

12 Državni arhiv u Zagrebu, HR_DAZG-1103, Gradečki ceh krojača.

13 NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 46/II, str. 155, u: LELJA DOBRONIĆ, 1992., (bilj. 3), 59.

14 NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 46/II, str. 155, u: LELJA DOBRONIĆ, 1992., (bilj. 3), 59.

15 NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 56/XII, str. 719.

„Osmi oltar sv. Ivana Evandelistu na strani Evandela prijava uz prvi stup iza propovjedaonice, ima zidanu i posvećenu menzu, uzdignutu od poda jednom kamenom stubom, a ostalu strukturu dvena kiparske i stolarske izrade. U sredini prvoga kata kipovi su Krista i Krstitelja koji ga krsti, kiparski pozlaćen rad, iza njih oslikane ploče, iznad njih dva anđela a slične su tri ploče Duha Svetoga

s Bogom Ocem u oblacima koje prianjavaju uz ovu ploču, sve kiparske izvedbe oslikane i pozlaćene (reljefi!). Isto je tako na strani Evanđelja na oltaru kip sv. Jakoba mlađeg uz pozlaćen stup, a na strani Poslanice kip sv. Jakoba starijeg uz pozlaćen stup, oba rezbarena i pozlaćena. U sredini drugog kata kip je sv. Ivana Evandelistu, s desne strane mu ostaju sv. Augustin i sv. Grgur odijeljeni stupom, a s lijeve strane sv. Vuk biskup i sv. Jeronim takoder odijeljeni stupom. Iznad svetog Ivana stoji kip Blažene Djevice Marije a sa strana kipovi svetih djevica Katarine i Barbare. Iznad njih ukrašen je slikama, slikanima na platnu, Isusa, Marije i drugima. Za ovaj se oltar brine ceh krojača.“ Usp. LELJA DOBRONIĆ, 1992., (bilj. 3), 66.

16 NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 62/XVIII, str. 103-104 (prijevod: Irena Bratičević).

Vidi i: Crkva sv. Marka u Zagrebu, (ur.) Petar Puhmajer, Zagreb, 2013.

17 NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 63/XIX, str. 229. „Kod drugog stupa nalazi se novi oltar, kiparski rad kao i prethodni, pozlaćen, posvećen svetom Ivanu Krstitelju. Pripada cehu krojača. U sredini je, iznad zidane i posvećene menze, kip toga sveca; u gornjem je pak dijelu slika svetog Ivana Evandelistu.“ (Prijevod: Irena Bratičević.) Vidi i: Crkva sv. Marka u Zagrebu, (ur.) Petar Puhmajer, Zagreb, 2013.

NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 64/XX, str. 1-3.

„Osmi oltar, koji se nalazi na strani Evanđelja uz prvi stup i blizu propovjedaonice, drven je i lijepo pozlaćen. Prilično je nov, a posvećen je Ivanu Krstitelju. Pred njim je jedna stuba. Posvećen je. Pripada cehu krojača i oni se brinu za potrebnu opremu.“ (Prijevod: Irena Bratičević.) Vidi i: Crkva sv. Marka u Zagrebu, (ur.) Petar Puhmajer, Zagreb, 2013.

18 Temeljem napisa koji prenosi Ivan Kukuljević Sakcinski (1891.), i Lelja Dobronić navodi kako je u crkvi Sv. Marka 1755. godine „ceh krojača dao postaviti novi oltar sv. Ivana uza stup s propovjedaonicom“ (usp. LELJA DOBRONIĆ, 1992., /bilj. 3, 69), no taj podatak do sada nije bio povezan s oltarom u kapeli Sv. Roka.

19 NAZ, Kanonske vizitacije, Prot. 63/XIX, str. 252. „Četvrti je ceh krojača u koji nije udružen nijedan obrt osim krojača. Ima zastavu kojoj je na jednoj strani slika sv. Ivana Krstitelja, a na drugoj znakovi krojača s orlom. Zastava se ostavlja kraj oltara sv. Ivana Krstitelja koji u svemu opskrbljuje ovaj ceh. Kao i prethodni, ima dva naslovna blagdana, sv. Ivana Krstitelja i sv. Ivana Evandelistu.“ Usp. LELJA DOBRONIĆ, 1992., (bilj. 3) 167.

20 LELJA DOBRONIĆ, 1992., (bilj. 3) 70-78.

21 DRAGAN DAMJANOVIĆ, Schmidt-Bolleova obnova crkve u drugoj polovici 19. stoljeća u: Crkva sv. Marka u Zagrebu, (ur.) Petar Puhmajer, Zagreb, 2013., 63-96.

„Zloduh nadahnuo ljude da take oltare pomeću po crkvi i da ih tako urese, da budu prava pravcata parodija na službu Božiju. Pak onda da nam katolička vjera cvate i

da duh i srce k Bogu uzdiže i plameni! Au contraire, u toj crkvi čuvstvo i nabožno i estetičko, mora da otpri i da se pokvari. Sto puta.“

22 DRAGAN DAMJANOVIĆ, 2013., (bilj. 21) 63-96.

23 Do konzervatorsko-restauratorskih istraživanja na oltaru sv. Roka predstavljenih u ovom članku, oltar Obraćenja sv. Pavla bio je jedini sačuvan oltar iz crkve Sv. Marka. Uklonjen je zajedno s ostalim baroknim inventarom tijekom Schmidt-Bolleove obnove, nakon čega ga je kupio barun Vladimir pl. Halper-Sigetski za kapelu svojega dvorca u Zajezdi. Oltar Obraćenja sv. Pavla danas je dio postava Hrvatskog povjesnog muzeja, dok se u Muzeju grada Zagreba nalaze skulpture s atike koje se povezuju s tim oltarom. Prema Doris Baričević, taj rokoko oltar djelo je kipara iz kruga majstora Veita Königera iz Graza. Kao i oltar iz kapele Sv. Roka, prvi se put spominje u vizitaciji iz 1771. godine. Usp. DORIS BARIČEVIĆ, Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske, Zagreb, 2008., 370-383; SNJEŽANA PAVIČIĆ, Sakralno kiparstvo, Zagreb, 2003., 92-93.

24 VANDA LADOVIĆ, O baroknoj plastici iz crkve sv. Marka, u: Iz starog i novog Zagreba, sv. 4, Zagreb, 1968., 131-142, 132.

25 Zahvaljujemo tajniku Ureda za kulturna dobra Zagrebačke nadbiskupije Tomislavu Plukavcu na omogućenom

uvidu u fundus Dijecezanskog muzeja.

26 Zahvaljujemo dr. sc. Heli Vukadin Doronjić iz Muzeja grada Zagreba na suradnji i pomoći.

27 Zahvaljujemo g. Durbešiću što nam je ustupio fotografije iz privatne fototeke te sačuvao rezbareni ukras oltara.

28 Zahvaljujemo župniku crkve Sv. Blaže, mons. Sekelju, na suradnji i svesrdnoj pomoći u traganju i prikupljanju podataka nužnih za restauraciju oltara sv. Roka.

29 Od 6. do 10. lipnja 2011. godine Richard Wolbers održao je radionicu „Metode čišćenja slika“ u Muzeju svremene umjetnosti u Zagrebu.

30 Usp. RICHARD WOLBERS, Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods, London: Archetype Publications, 2002.; Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art, (ur.) Valery Dorge, Los Angeles: Getty Publications, 2004.

31 Proizvođač/distributer: T.T.T. i CTS.

32 DENIS VOKIĆ, MARIN BEROVIĆ, Application of Enzymes in the Cleaning of Oil and Tempera Paintings, Zbornik prispevkov mednarodnega simpozija, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Ljubljana, 2012., 122-135.

33 Sva mjerjenja vršena su u suradnji s Marijanom Fabečić iz Prirodoslovnog laboratorijskog HZ-a.

Summary

Iva Koći, Sena Kulenović

HIDDEN IN THE VISIBLE – INVESTIGATING THE ALTAR OF ST. ROCCO FROM THE CHAPEL IN ROKOV PERIVOJ

The paper analyzes the importance of conservation research as exemplified by the recomposed altar of St. Rocco from St. Rocco's Chapel in Zagreb, which caught fire in the mid-19th century. The research was directed in three ways: the archival-historical, the conservation investigation and by way of collaborating with the chapel users. The archival-historical research was aimed at determining the origin of the altar, with interesting records coming from various, unexpected sources. An inscription was discovered on the predella of St. Rocco's altar, which confirmed that it was the Gradec tailors' guild that had it made in 1755, as the altar of the Most Holy Trinity, Sts. John the Baptist and Evangelist, directing the research towards St. Mark's Church.

Visitations from the second half of the 18th century confirmed these findings and revealed the original composition of the altar's furnishings. The altar of the Most Holy Trinity, Sts. John the Baptist and Evangelist had been removed from St. Mark's Church along with the rest of the Baroque furnishings during the Schmidt-Bolleé renovation in 1881, after which it was probably moved to

St. Rocco's Chapel, where its titular was changed. Conservation investigations confirmed extensive alterations to the architectural structure and iconography of the altar. Sculptures from St. Rocco's altar, together with the sculpture of St. John the Baptist from the Zagreb City Museum, attributed to the original altar, will be a subject of further research. Along with the regular procedure of taking microsection samples, additional testing was performed and pH values were measured. It was the specific fire injuries to the altar that proved ideal for measuring the surface pH values which could, depending on the results, facilitate the removal of the overpaint. A question is raised of whether the pH-value measurement should become part of the regular research procedure, prior to conducting a conservation treatment.

KEYWORDS: St. Rocco's Chapel, Zagreb, Baroque, 18th century, St. Rocco's altar, St. Mark's Church, Schmidt-Bolleé renovation, the Most Holy Trinity, Sts. John the Baptist and Evangelist altar, tailors' guild, pH-value measurement, conservation research

Multidisciplinarna istraživanja i valorizacija kopija na primjeru Otmice Europe iz Rijeke

Pavao Lerotić,
Tea Zubin Ferri

Pavao Lerotić
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za štafelajno slikarstvo
Zmajevac 8, Zagreb
plerotic@h-r-z.hr

Tea Zubin Ferri
Centar za istraživanje materijala METRIS
Zagrebačka 30, Pula
tea.zubin@gmail.com

Prethodno priopćenje
Predano 6. 12. 2013.
UDK 75.026:75.025.4]:75 Veronese, P.

SAŽETAK: U tekstu se donose rezultati istraživanja provedenih tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova na dosad neobjavljenoj kopiji znamenite slike Paola Veronesea *Otmica Europe* iz Duždeve palače u Veneciji. Slika se danas čuva u Povijesnom i pomorskom muzeju Hrvatskog primorja u Rijeci, no muzejski inventari bilježe da potječe iz zbirke baruna Georga Hütterotta koja je bila smještena na otoku Sv. Andrije kod Rovinja. Multidisciplinarnost tima kemičara-analitičara, povjesničara umjetnosti i konzervatora-restauratora omogućila je pouzdano odgovore na pitanja o tehnologiji i vremenu nastanke slike, odnosu kopije prema izvorniku i drugim kopijama iz 18. i 19. stoljeća te optimalan odabir restauratorskih postupaka i materijala.

KLJUČNE RIJEČI: Paolo Veronese, *Otmica Europe*, Rijeka, Povijesni i pomorski muzej Hrvatskog primorja, radionica, replika, kopija, faksimil, Georg von Hütterott, barijев сулфат, прускојаја, скенирајући електронски микроскоп, инфракрвена микроспектроскопија

Antički mit o Jupiterovoj ljubavnoj zgodi s lijepom feničkom princicom Europom, kćerkom sidonskog kralja Agenora, motiv je znamenite slike koju je Paolo Veronese (Venecija, 1528. – 1588.) naslikao za kolekciju Jacopa Contarinija oko 1580. godine. Prema Ovidijevim stihovima, Jupiter je uz Merkurovu pomoć potaknuo znatiželju i naklonost mlade princeze, uvezvi obliče pitomog bijelog bikaa.¹ Europa je zadržana ljestvom neobične životinje i ništa ne sluteći započinje igru kriteći je cvijećem. Prikazana je u trenutku kad joj pratiće pomažu da se uspne na leđa cvijećem okičene životinje. „Ljubavna otmica“ koja je uslijedila događa se u simultanim prizorima u pozadini: pohotni Jupiter odnosi djevojku na svojim ledima prema obali i dalje, morskom pučinom prema Kreti.² (sl. 1)

Veroneseova Otmica Europe - replike, varijante i kopije

Veroneseova *Otmica Europe* smatrana je među suvremenim jednim od najboljih slikarovih djela, a istaknuto mjesto zadržala je i tijekom 17. i 18. stoljeća u prosudbama

connoisseura i likovnih kritičara venecijanskog slikarstva. Carlo Ridolfi (1648.) u odlomku o djelima slikara u palata venecijanske aristokracije posebno ističe i detaljno opisuje *Otmicu Europe* nastalu „a contemplazione del signor Jacopo Contarini“. Novo poglavje njezine povijesti počinje 1713. godine kad je Bertuccio Contarini, posljednji potomak obitelji, darovao sliku Mletačkoj Republici. Od tada je smještena u dvorani *Anticollegia* u Duždevoj palači, izuzev kratkog razdoblja na prijelazu 18. u 19. stoljeće, kad je za francuske okupacije Venecije odnesena u Pariz.⁴

Veroneseova radionica izradila je više replika i varijanti iste teme, a o iznimnoj popularnosti majstorove invencije svjedoče i brojne kasnije kopije koje ju čine jednom od najcitatnijih slika u europskoj likovnoj tradiciji.⁵ Među djelima pripisanim Paolu Veroneseu i radionici ističu se dva velika platna *Otmice Europe* koja variraju isto kompozicijsko rješenje. Jedno se danas nalazi u pinakoteci Kapitolijskog muzeja u Rimu, a drugo u Galeriji slika starih majstora u Dresdenu.⁶ (sl. 2) Sličnu kompoziciju no zrcalno okrenutu, ima i *Otmica Europe* iz Nacionalne



1. Paolo Veronese, *Otmica Europe*, oko 1590., Venezia, Pallazzo Ducale (Anticollegio)
Paolo Veronese, *The Rape of Europa*, c. 1580, Venice, Doge's Palace (Anticollegio)



2. Paolo Veronese i radionica, *Otmica Europe*, Rim, Galleria Capitoline
Paolo Veronese and workshop, *The Rape of Europa*, Rome, Capitoline Picture Gallery

galerije u Londonu. Suprotna orijentacija prizora kao i znatno manje dimenzije (59,5 x 70 cm) prouzročile su velike razlike u tumačenjima londonske slike tijekom 20. stoljeća: od autora koji je smatraju kopijom iz vremena do mišljenja potkrijepljenih rezultatima novijih istraživanja da se radi o izvornom Veroneseovu *modellu*.⁷

Slika iz Rima kompozicijski je gotovo identična Contarinijevoj *Otmici Europe*. Razlikuje se u promjeni položaja Europina lica koje više nije u profilu, već je prikazano frontalno i podignuta pogleda prema *puttima* koji je zasipaju cvijećem, kao i u impostaciji *putta* koji cvijećem ukrašava bika. Na djelu iz Dresdene koje se u novijim tumačenjima smatra radom radionice, Jupiterova izabranica smještena je u uži kadar šumovitog krajolika s nešto drugaćijim rasporedom pratiila. Europa se uzdignutom rukom i pogledom obraća *puttima* koji lebde iznad njih, obasipajući ih cvijećem. Drezenska slika kupljena je 1743. godine u Veneciji za dvorsku pinakoteku poljskog kralja i saskog izbornog kneza Augusta III., a okolnosti njezine kupovine vrlo dobro ilustriraju kolika je bila

općinjenost naraštaja umjetnika i ljubitelja umjetnosti Veroneseovim interpretacijama te mitološke teme.⁸ Među inim slikarima 18. stoljeća koji su nadahnuti crpili iz Veroneseovih invencija i njegove *maniere*,⁹ izdvaja se vjerna kopija „dresdenske“ varijante *Otmice Europe* čiji je autor Giambattista Tiepolo.¹⁰ Kopiju blistava kolorita i preciozne, aristokratske elegancije za svoju je zbirku iste, 1743. godine, naručio njezin tadašnji vlasnik Francesco Algarotti, učeni *connoisseur*, kolezionar i trgovac umjetnicima.¹¹ U pismu Augustu III. Algarotti citira Tiepolo koji je, dovršivši kopiju, upravo "dresdensku" *Otmicu Europe* proglašio najboljom, želeći je od Algarottija otkupiti za dvjesto zlatnih dukata kako bi mu bila „uvijek u studiju za poduku i trajan uzor“.¹² Štoviše, Tiepolova kopija je uz Veroneseov „original“ poslana na uvid Augustu III. kako bi izravno potvrdila riječi iz pisma i oduševljenje najprestižnijeg venecijanskog slikara *settecenta* vrsnoćom velikog platna.¹³

Ne sumnjujući u Tiepolovo iskreno divljenje prema djelu slavnog prethodnika, u toj se, pomalo preistaknutoj, diplomatskoj gesti može prepoznati domišljato nastojanje da se imperatoru i dvorskim savjetnicima uklone moguće dvojbe u vezi s autentičnošću i vrijednošću slike prigodom kupnje. Stanovita mjera opreza čini se opravdanom s obzirom na to da se u kasnijoj korespondenciji Francesca Algarottija i Giambattiste Tiepolo, inače dobrih prijatelja, nalazi i pismo u kojem venecijanski trgovac nagovara slikara da doradi jedno nepoznato platno u njegovu vlasništvu kako bi izgledalo kao Veroneseov *modello*.¹⁴ Nije poznat motiv niti ishod te poduzetničke „dosjetke“, no ona dodatno potvrđuje iznimski status venecijanskog majstora *cinquecenta* među naručiteljima i slikarima *settecenta*.

Širenje Veroneseovih likovnih ideja i kompozicijskih predložaka dodatno su potaknuli grafički listovi 17. i 18. stoljeća, poput onih iz radionice Valentina Lefevra (1642.-1682.), Francesca Pedra (1740.-1806.) ili Francesca Rainaldija (1770.-1805.) na kojima su otisnute kopije *Otmice Europe* iz Duždeva palače i iz Rima. (sl. 3, 4) Vjerne kopije ili pak slobodnije interpretacije nadahnute likovnim značajkama Veroneseovih varijanti popularnog mitološkog prizora nalaze se danas u inventarima brojnih muzeja i galerija, a zbirke i čuvaonice nedostupne javnosti skrivaju vjerojatno i djela čije tumačenje i vrednovanje tek predstoji.

Djela štafeljnog slikarstva u kojima autori slijede kompozicije i oponašaju slikarski rukopis starijih izvornika u pravilu su zagonetna, a njihova valorizacija i restauriranje među najsloženijim su zadaćama u istraživanju i zaštiti umjetničkih predmeta uopće. Smjono otvarajući prostor toj temi koja je proteklog stoljeća, zahvaljujući krivotvorinama Han Van Meegerena, Toma Keatinga i drugih, ustrajno odbijala biti potisnuta, austrijski su stručnjaci prikupili i prezentirali javnosti niz zanimljivih primjera u novom Muzeju krivotvorina u Beču, otvorenom 2005.



3. Francesco Rainaldi, *Otmica Europe*, 18. st., Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of William Gray from the collection of Francis Calley Gray, G3178., Imaging Department © President and Fellows of Harvard College
Francesco Rainaldi, *The Rape of Europa*, 18th c., Harvard Art Museums / Fogg Museum, Gift of William Gray from the collection of Francis Calley Gray, G3178., Imaging Department © President and Fellows of Harvard College

godine.¹⁵ Nedugo zatim uslijedila je izložba u Sieni: *Falsi d'autore* s radovima Icilija Federica Jonija,¹⁶ a 2010. godine, pomalo britanski suzdržano, Nacionalna galerija u Londonu organizirala je izložbu *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries* na umjetninama iz vlastite kolekcije, među kojima se nalazi i spomenuta *Otmica Europe* reatribuirana Paolu Veroneseu.¹⁷

Ti zanimljivi projekti, u ozračju diskretne samokritike, upućuju na manjkavosti u *connoiserskom* pristupu i suvremenoj „umjetničkoj forenzici“ ako se njihova tumačenja ne upotpunjuju. Vrsne kopije, nastale kao nadahnute ode velikim „klasicima“ ili kao puke krivotvorine u protuzakanitim, materijalno motiviranim dosjetkama, pravi su problem koji često izmiče tumačenju i nadilazi okvire samo jedne struke. Kopije su „greške u sustavu“ koje se izdvajaju zagonetnim nelogičnostima, poput „autentičnog“ slikarskog rukopisa izvedenog u materijalima nepoznatim u tom povjesnom razdoblju. Moguće ih je



4. Francesco del Pedro, Giovanni Antonio Zanotti, *Otmica Europe*, kraj 18. st., Museo Correr
Francesco del Pedro, Giovanni Antonio Zanotti, *The Rape of Europa*, end of 18th c., Correr Museum



5. Nepoznati slikar prema Paolu Veroneseu, *Otmica Europe*, zatečeno stanje, Rijeka, Povjesni i pomorski muzej Hrvatskog primorja (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)

Unknown painter after Paolo Veronese, The Rape of Europa, before conservation treatment, Maritime and History Museum, Rijeka (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

ispravno valorizirati, istražiti i restaurirati samo u programima koji prema konkretnom predmetu i problemu ujedinjuju specifična znanja u razumno postavljenom zajedničkom cilju.

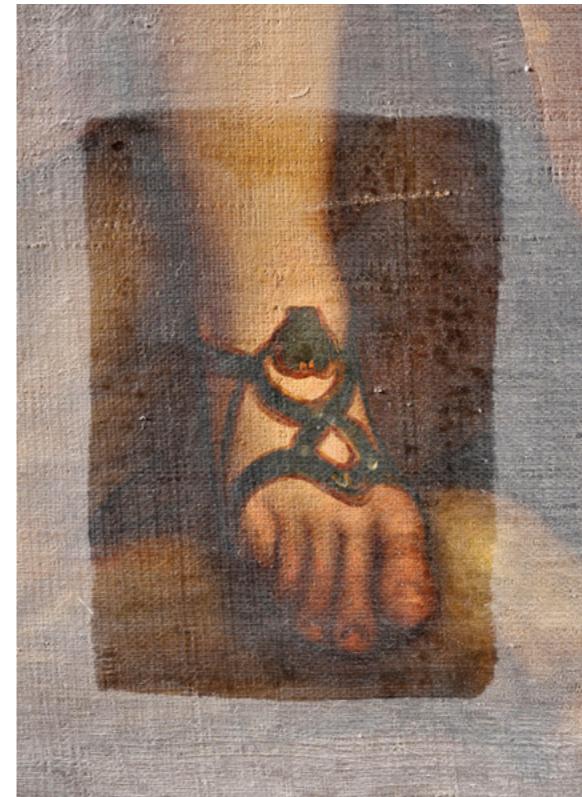
Kopija Otmice Europe iz Duždeva palače u Povijesnom i pomorskom muzeju Hrvatskog primorja u Rijeci

Nizu replika i kopija Veronesevih *Otmica Europe* pridružuje se i dosad neobjavljena slika iz Povijesnog i pomorskog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci. (sl. 5) Riječ je o kopiji varijante iz Duždeva palače u Veneciji za koju se prema očuvanoj dokumentaciji opravdano pretpostavlja da potjeće iz zbirke baruna Georga Hütterotta s otoka Sv. Andrije nedaleko od Rovinja.¹⁸ Prema inventarnom zapisu, slika oko 1951. godine postaje dio fundusa riječkog Povijesnog muzeja.¹⁹ U dopisu iz lipnja 1948. godine, Branko Bačić, tadašnji ravnatelj Arheološkog muzeja Istre u Puli izvješćuje da su umjetnički predmeti preneseni s „Crvenog otoka pored Rovinja“ u Fažanu, odakle će biti otpremljeni u Povijesni muzej u Rijeci. Među njima se spominju „empirski sat, barokni oltar, dijelovi ormara“ i sedam slika.²⁰ U popisu se nažalost ne navodi o kojim se slikama radi te je li među njima bila i *Otmica Europe*.

Predmeti s posjeda obitelji Hütterotta u tom su razdoblju transportirani u Rijeku u više navrata, ali dokumenti koji bi potvrdili točan datum prijevoza *Otmice Europe* u riječki muzej zasad nisu pronađeni.

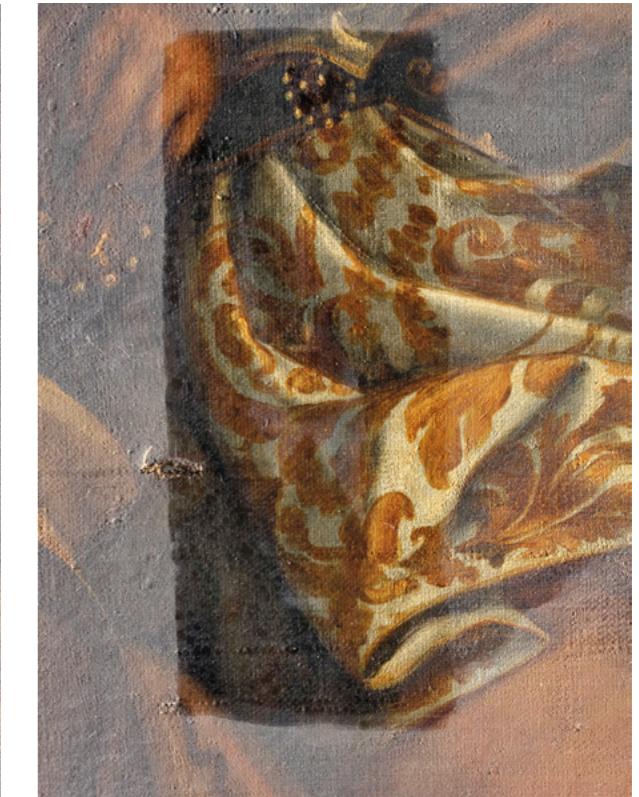
Slika vjerno slijedi znamenito Veronesovo djelo, izuzev pojedinosti, poput *putta* u gornjem lijevom kutu koji je na riječkoj kompoziciji izostavljen. Impostacija likova, nabori raskošne draperije, duboki krajolik i raslinje u pozadini, kao i potezi kista te nanošenje završnih tonova i lazura vješto dočaravaju likovnu zamisao originala. U odnosu na kompoziciju iz Duždeva palače, riječko platno prošireno je uz desni rub i doslikano raslinjem te je pretpostavljeno da je riječ o naknadnom proširenju radi prilagodbe veličine slike ukrasnom okviru ili zidu na koji je bila ovješena.²¹ Naknadnim intervencijama pripada i bijela draperija kojom je preslikano razgoličeno poprsje antičke heroine koja u ostalim detaljima i koloritu vjerno slijedi predložak. Čudorednom ukusu nepoznatih vlasnika kopije profinjena putenost Veroneseva prikaza očigledno nije bila prihvatljiva. Podaci o izvornoj provenijenciji slike i naručiteljima ostali su zasad nepoznati. Kopija je u muzejskom inventaru Povijesnog i pomorskog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci bila okvirno datirana u drugu polovicu 19. stoljeća, no njezina tehnologija, kao i slikarska tehnika, upućuju na ranije razdoblje.

Promjene vlasnika i nepovoljni uvjeti u spremištima ostavili su vidljive tragove na slici. Bila je potamnjela i prljava, nestabilnog slikanog sloja na oslabljenom platnu s brojnim mehaničkim oštećenjima. Poduzeti su stoga cijeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi koji su zahvaljujući suradnji riječkog muzeja i Grada Rovinja uspješ-



6. Detalji tijekom uklanjanja površinske nečistoće (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)

Details, in the course of removing surface impurities (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)



no dovršeni u Hrvatskom restauratorskom zavodu 2013. godine.²² (sl. 6) Restaurirana slika trenutačno je izložena u prostoru povijesne Gradske vijećnice u Rovinju.²³ (sl. 7)

Restauratorskim radovima prethodila su povijesno-umjetnička i fizikalno-kemijska istraživanja kojima su se uz uobičajena ispitivanja stanja materijala i proba topnosti starih lakova i preslika, nastojala dopuniti saznanja o povijesti i dataciji slike.²⁴ Analize kemijskog sastava upotrijebljenih materijala pomogle su u postavljanju užeg vremenskog okvira nastanka kopije, kao i u pouzdanim određenju naknadnih intervencija na slici.

Fizikalno-kemijska istraživanja

Prvi korak u laboratorijskom istraživanju sastojao se od pregleda mikropresjeka uzorka svjetlosnim mikroskopom. (sl. 9) Osim uvida u strukturu, boju i debljinu slikanih slojeva, imprimature i preparacije, analiza svjetlosnim mikroskopom omogućila je prvi jasan uvid u razliku materijala korištenih u izvornom i naknadno dodanom dijelu platna. Ta se razlika sastojala od sitnih čestica crne boje, usitnjenog karboniziranog biljnog materijala, koje su imprimaturu originalnog dijela platna činile za nijansu tamnijom od one u dodanom dijelu. (tabla 1, sl. 10) SEM/EDS mikroanalizom kemijskog sastava s pomoću skenirajućeg elektronskog mikroskopa²⁵ istražen je sastav slojeva uzoraka 2 i 4 identifikacijom kemijskih elemenata u pojedinom sloju. Spomenuta je analitička metoda po-

sebno korisna u ispitivanju sastava pigmenata koji sadrže metale, odnosno elemente visokog atomskog broja, a to su u ovom dijelu bili olovno bjelilo, barijev sulfat, prusko plava i crveni oker. Što se preparacije i imprimature tiče, tom je metodom utvrđeno da se prva temelji na kalcijevu sulfatu bishidratu (tal. gesso), dok druga sadrži, osim olovnog bjelila, i manje količine olovnog sulfata te barijev sulfat, u originalnom kao i u dodanom dijelu platna. (sl. 11) Infracrvenom mikrospektroskopijom istražen je sastav veziva te je potvrđen sastav nekoliko pigmenata, kao i sastav imprimature.²⁶

Pikovi istezanja veze C-H između 2800 i 3000 cm⁻¹ te pik istezanja veze C=O na oko 1740 cm⁻¹ u infracrvenim spektromima u gotovo svim slikanim slojevima ukazuju na vezivo lipidne, odnosno uljne prirode. Infracrvenom mikrospektroskopijom potvrđena je uporaba barijeva sulfata u imprimaturi koja je, kao i prusko plava, „producena“ olovnim bjelilom te vjerojatno manjom količinom gipsa. Pikovi fero cijanida [Fe(C≡N)6]³⁻ u plavim slojevima dokazuju uporabu prusko plave, u kombinaciji s olovnim bjelilom, na oba komada platna. (sl. 13)

Infracrvena spektroskopija dala je uvid i u sastav završnog laka, ukazujući na mješavinu koju vjerojatno čine ulje shellac te kalcijev karbonat kao punilo. IR spektri preparacije utvrdili su da se ona uvelike sastoje od kalcijeva sulfata, odnosno gipsa, ali u njima je bilo moguće prepoznati i pikove istezanja veze C=O između 1600 i 1660



7. Otmica Europe, slika nakon dovršenih konzervatorsko-restauratorskih radova, Rijeka, Povjesni i pomorski muzej Hrvatskog primorja (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin)

The Rape of Europa, after conservation, Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, Rijeka (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin)

cm¹te one savijanja veze C-N-H između 1500 i 1570 cm¹, ukazujući tako i na prisutnost proteina i amina, odnosno ljeplila životinjskog podrijetla. Analizama je tako utvrđen sastav preparacije, imprimature od barijeva sulfata i olovнog bjelila te pigmenata, odnosno prusko plave, olovнog bjelila, crvenog okera, zemljjanog pigmenta tamnosmeđe boje, kao i osnovni obris sastava zavrшnog laka i veziva.

„Novi“ pigmenti 18. stoljeća: prusko plava i barijev sulfat

Iako se otkriće prusko plave smatra slučajnim događajem početka 18. stoljeća, a njegova pojавa na slikarskim pale-tama novitetom od dvadesetak godina poslije, čini se da se put tog sintetskog pigmenta iz laboratorija u Berlinu do prvog kista u Parizu ipak dogodio nešto ranije.²⁷ Kao gotovo svaki sintetski proizvod, nabava prusko plave, za razliku od drugih istobojnih materijala tada u uporabi, nije ovisila o klimatskim uvjetima, o interkontinentalnoj trgovini ili o nekom nalazištu, što je omogućilo brzo širenje tog materijala i uporabu u raznim likovnim tehnikama.²⁸ Upravo zbog tako široke primjene, ali i poznatog nam trenutka otkrića, identifikacija tog pigmenta vrlo se često koristi u datiranju djela po načelu *terminus ante quem*,

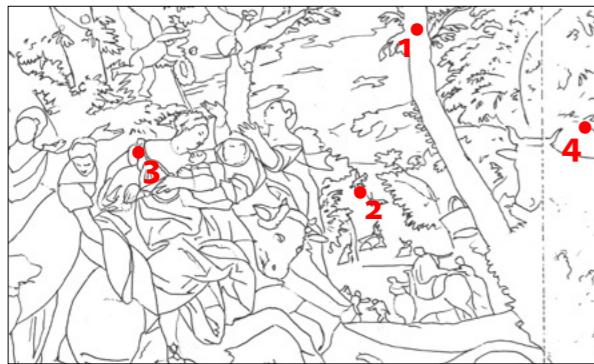
kao što je slučaj s kadmijevom crvenom ili otrovnom, pariškom zelenom.

Manje toksičan, ali itekako mogućeg sintetskog porije-kla je i barijev sulfat. Kao i za mnoge druge pigmente, i barijevu sulfatu je u vremenu i prostoru dodijeljeno više naziva: *barytes* ako se radilo o izvornom mineralu, *blanc fixe*²⁹ ako je riječ o sintetskom proizvodu ili pak *baritina*³⁰ ili *bianco fisso*; to su nazivi koji zapravo ne označavaju njegovo porijeklo, nego varijaciju u odnosu na govorno područje. Iako je barijev sulfat bio poznat i prije, njegova primjena u slikarstvu datira iz 1782. godine, i to kao mogući surogat toksičnom olovnom bjelilu. Povijest sintetskog barijeva sulfata počinje potkraj 18. stoljeća, a ulogu pigmenta koji dostojno mijenja olovno bjelilo preuzima dvadesetak godina poslije.³¹ No pojavom novog materijala, olovno bjelilo ne napušta potpuno slikarsku scenu, već se, kao što je to slučaj u *Otmici Europe*, ti pigmenti miješaju, a u tome spoju barijev sulfat služi olovnom bjelilu kao punilo, i to zbog njegove slabije moći prekrivanja. O širokoj i etabliranoj uporabi takve adulteracije olovнog bjelila govori podatak da su mješavine u poznatim omjerima imale i svoje definirane, samosvojne nazive: *Bianco di Venezia* za jednake omjere barijeva sulfata i olovнog karbonata,



8. Detalj nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin)

Detail of the painting after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin)



9. Otmica Europe, pozicije mikrouzoraka (dokumentacija HRZ-a, crtež P. Lerotic)
The Rape of Europa with marked positions of the microsamples (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by P. Lerotic)

Bianco di Amburgo sastavljen od dva dijela barijeva sulfata prema jednom dijelu olovnog bjelila te *Bianco Olandese* u kojem prevladava barijev sulfat u omjeru 1 : 3.³² Iako se rijetko koristio kao samostalni pigment, barijev sulfat ipak se nije smatrao samo običnim punilom. Naime, u kombinaciji s barijevim sulfatom, zeleni i plavi pigmenti postajali su optički izražajniji, a njegova prisutnost davala je smjesi konzistenciju prikladniju za nanošenje kistom. Poslije se koristio i u kombinaciji s cinkovim sulfidom u bijelom pigmentu, poznat pod nazivom *Litopone*. No iako upotreba barijeva sulfata traje kratko, njegova su obilježja s restauratorskog stajališta zapravo idealna. Vrlo je stabilan, kemijski inertan pigment, kompatibilan sa svim ostalim pigmentima i, za razliku od olovnog bjelila, nije otrovan, zahvaljujući uglavnom svojoj izuzetno slaboj topivosti. Kao i kod prusko plave, no za razliku od njezine dulje i sretnije povijesti, barijev sulfat danas sudjeluje u dataciji djela, i to upravo onih koja su nastala u tom prijelaznom razdoblju koje počinje potkraj 18. stoljeća kad razvoj kemijske industrije donosi promjene, nove materijale i nove mogućnosti.

Osim sintetske prirode i razdoblja uporabe, čini se da barijev sulfat i prusko plava dijele i druga, tehnička obilježja u slikarskoj primjeni. Prusko plava u kombinaciji s bijelim pigmentom, naime, vrlo je česta pojava, i to uglavnom zbog izuzetne živosti tona i moći prekrivanja, ali i zbog niske cijene i dostupnosti.³³ Iako je veća vjerojatnost da u djelima 18. ili 19. stoljeća prusko plavu zateknemo u mješavini s olovnim bjelilom,³⁴ nije neuobičajeno da je pronađemo u mješavini s barijevim sulfatom, u takozvanom *Bleu Charron*,³⁵ a poslije i s titanovim ili cinkovim dioksidom.

Osim u ekstenziji ili u življim tonovima pigmenta, razloge takvih smjesa valja potražiti i u samoj prirodi prusko plave, pigmenta čija trajnost uvelike ovisi o proizvodnom procesu koji nije nimalo jednostavan. Sastoje se od nekoliko koraka, a na završni proizvod mogu negativno utjecati razni čimbenici: u fazi precipitacije to

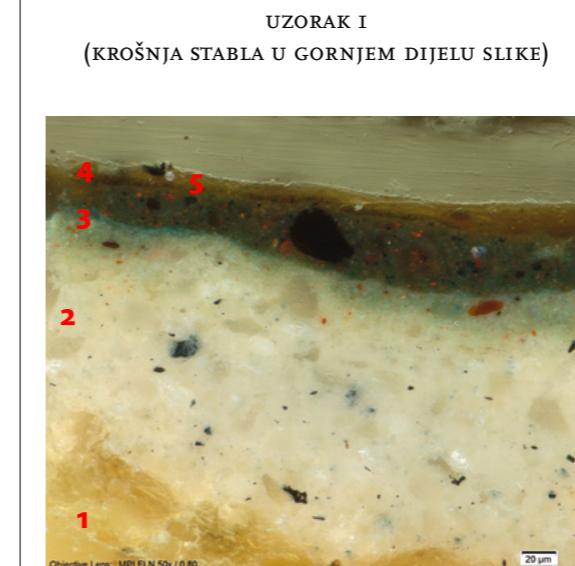
mogu biti temperatura, razrjeđenje ili brzina miješanja, zatim loša kvaliteta lužine ili pak kontaminacija nekom soli, koja može nastati tijekom procesa kao nusprodukt.³⁶ Iz navedenih razloga, ali i zbog tada još nepotpuno razjašnjene kemijske prirode prusko plave boje koju su slikari nabavljali početkom 18. stoljeća bila je zapravo mješavina, i to *Soluble Prussian Blue*, *Insoluble Prussian Blue* i *Turnbull's Blue* (sve mahom pigmenti plave boje koji se razlikuju prema sitnim varijacijama u sastavu, ovisno o sintetskom procesu; među njima je druga, *Insoluble*, najstabilnija, odnosno najvrjednija varijanta prusko plave).³⁷ Ipak, dodatak velikih količina bijelog pigmenta prusko plavu može učiniti manje izdržljivom, dok je s druge strane dokazano da mješavine u kojima prevladava plava komponenta pokazuju odličnu trajnost.³⁸ To saznanje ide u prilog vještinama i poznavanju materijala onih majstora koji su ih uglavnom na taj način i primjenjivali, a osim miješanja s bijelim pigmentom, poput olovnog bjelila, česta je i uporaba punila, poput barijeva sulfata, kojima je bilo moguće dodatno utjecati na blijedjenje, ali i konzistentnost pigmenta.³⁹ Za razliku od onog što se može očekivati, umjetnici su u spomenutom razdoblju promjena i noviteta, oprezno, pa čak i s dozom sumnje, uvodili nove pigmente, a neki od njih svoja su najveća djela stvarali isključivo tradicionalnim, dobro poznatim materijalima, izbjegavajući tako moguće neželjene nuspojave novih materijala.⁴⁰

U svojoj ulozi noviteta i pomalo zasjenjena zagonetnošću, prusko plava ima još jednu vrlo zanimljivu značajku, kojom plašt ili nebo koje boje čini živim, a koju, iz restauratorske perspektive, ne bismo očekivali. Ako se čuva u zatvorenom prostoru, prusko plava blijedi (to se događa zbog nedostatka kisika jer se u pigmentu pokreće proces redukcije koji se očituje u slabljenju tona). Taj je proces reverzibilan ako se naknadno osigura kisik. Ipak, ne radi se o vrlo čestoj pojavi, a i uloga veziva u tom pogledu nije sasvim istražena,⁴¹ no takva ga značajka čini pomalo posebnim pigmentom, čija svojstva i kemijske karakteristike svakako vrijedi dalje proučavati.

Kopije: umjetnička djela i/ili svjedočanstva vremena

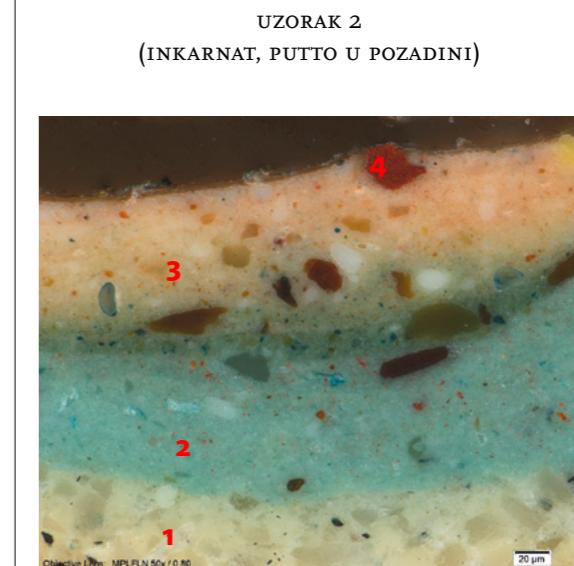
Usporedimo li slikarske značajke riječke kopije i podatke o korištenim pigmentima dobivene laboratorijskim analizama, možemo vrijeme njezina nastanka datirati između posljednjih godina 18. i sredine 19. stoljeća. Dostupne informacije o Veroneseovoj slici iz dvorane *Anticollegia* u Duždevoj palači iz istog razdoblja, rasvjetile su neke detalje još uvijek necjelovitog mozaika odnosa znatenog izvornika i kopija nastalih u tom razdoblju.

Podatke o restuiranju Veroneseve slike nalazimo u bilješkama o radovima u *Sala del Anticollegio* 1781. godine Pietra Edwardsa (1744. - 1821.), restauratora i čelnika uglednog mletačkog *Collegia di Pittura*.⁴² U to je vrijeme Edwards voditelj programa obnove „javnih slika“ (*pitture*



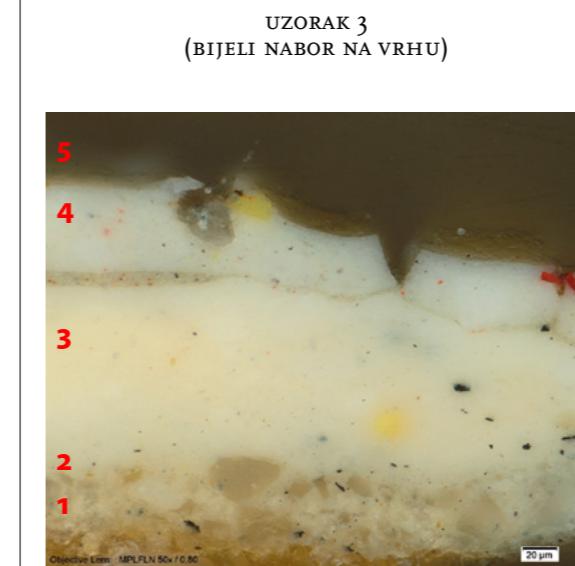
**UZORAK 1
(KROŠNJA STABLA U GORNJEM DIJELU SLIKE)**

1. Preparacija: gips, tutkalo, manja količina krede
2. Imprimatura: barijev sulfat, olovo bjelilo, crne čestice karboniziranog materijala
3. Plavi pigment: prusko plava
4. Smeđi pigment: zemljani pigmenti (vjerojatno Siena) i olovo bjelilo
5. Završni lak: mješavina ulja i šelaka s dodatkom kalcijevog karbonata



**UZORAK 2
(INKARNAT, PUTTO U POZADINI)**

1. Imprimatura: barijev sulfat, olovo bjelilo, crne čestice karboniziranog materijala
2. Plavi pigment: prusko plava i olovo bjelilo
3. Inkarnat: olovo bjelilo i crveni oker
4. Čestica crvenog okera



**UZORAK 3
(BIJELI NABOR NA VRHU)**

1. Preparacija: gips, tutkalo ljepilo, manja količina krede
2. Imprimatura: barijev sulfat, olovo bjelilo, crne čestice karboniziranog materijala
3. Bijeli pigment: olovo bjelilo
4. Bijeli pigment: olovo bjelilo
5. Završni lak: mješavina ulja i šelaka s dodatkom kalcijevog karbonata



**UZORAK 4
(TAMNA POZADINA NA DODANOM DIJELU PLATNA)**

1. Preparacija: gips, tutkalo, manja količina krede
2. Imprimatura: barijev sulfat i olovo bjelilo
3. Plavi pigment: olovo bjelilo, prusko plava i čestice crvenog okera

Tabla 1.



10. Detalj poleđine na spoju centralnog dijela slike i dodatka s vidljivom razlikom u tonu preparacije na savijenim trakama platna. Tamnija (siva) preparacija pripada središnjem dijelu platna (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)
Detail of the back side at the joint of the central portion of the painting and the added part, with visible difference in the tone of the preparation on the flipped strips of the canvas. The darker (grey) preparation belongs to the central portion of the canvas (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)

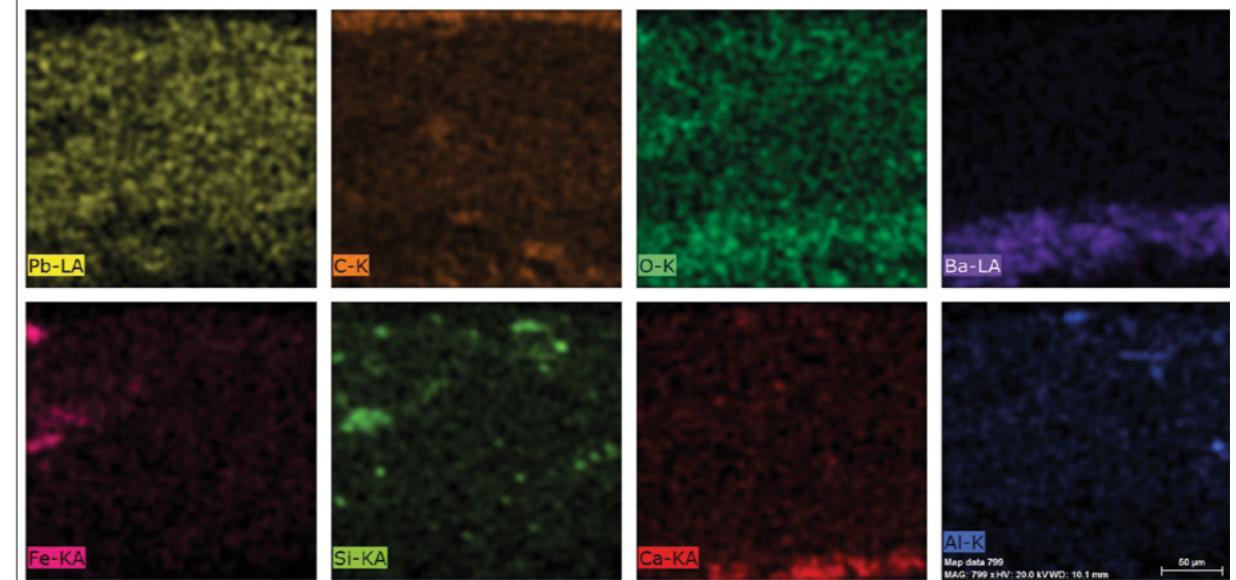
publiche) u Veneciji i u svojim izvješćima opisuje detalje čišćenja Veroneseove *Otmice Europe* pa posebno ističe delikatnost uklanjanja potamnjelog laka i patine.⁴³ Njegova predavanja, kao i samo restauriranje, ponovno su oživjeli divljenje publike. Nedugo zatim, u svibnju 1797. godine, nakon pada Venecije, kad je Veliko vijeće milanskim sporazumom izglasalo vlastito ukinuće, počinje organizirana grabež umjetničkog, posebice slikarskog blaga, a među prvim djelima koja su već nakon nekoliko mjeseci odnesena u Pariz bila je upravo Veroneseova *Otmica Europe*. Francuska je uprava preuzeila dio mletačkih državnih institucija pa je tako za nadzor pakiranja i transporta zaplijenjenih slika opet bio zadužen upravo Pietro Edwards.⁴⁴ Zahvaljujući njegovim popisima i detaljnjoj evidenci, Venecija je nakon završetka francuske okupacije, temeljem dokumenata Bečkog kongresa iz 1815. godine, tražila i uspjela osigurati povrat većine odnesenih umjetnina.

Vijesti o *Otmici Europe* iz Duždeva palače nakon povratka u Veneciju donosi vodič za putovanje po Italiji, izdan 1839. godine u Francuskoj⁴⁵ u kojem se sa žaljenjem ističe da je slika „(...) lakiranjem i restauriranjem u Parizu, na posve neprimjeren način za radeve slavnog majstora kojima je potrebno samo blago čišćenje, izgubila prozračnost i bogatstvo“. Nije poznato jesu li restauratorski radovi koje spominje autor vodiča doista provedeni niti

kakvo je bilo stanje slike nakon povratka iz Francuske, ali prema vjernoj kopiji Veroneseova djela načinjenoj 1835., samo nekoliko godina prije izdavanja vodiča, čini se da je stanje originala bilo posve dobro te da je oštra kritika izgleda slike i provedenih radova bila pomalo pretjerana. Signirana kopija iz 1835. godine djelo je slikara i restauratora Placida Fabrisa (1802. - 1859.), koji je bio poznat i po kopijama venecijanskih majstora poput Bellinija i Tiziana, a od 1830-ih intenzivnije se bavio restauriranjem.⁴⁶

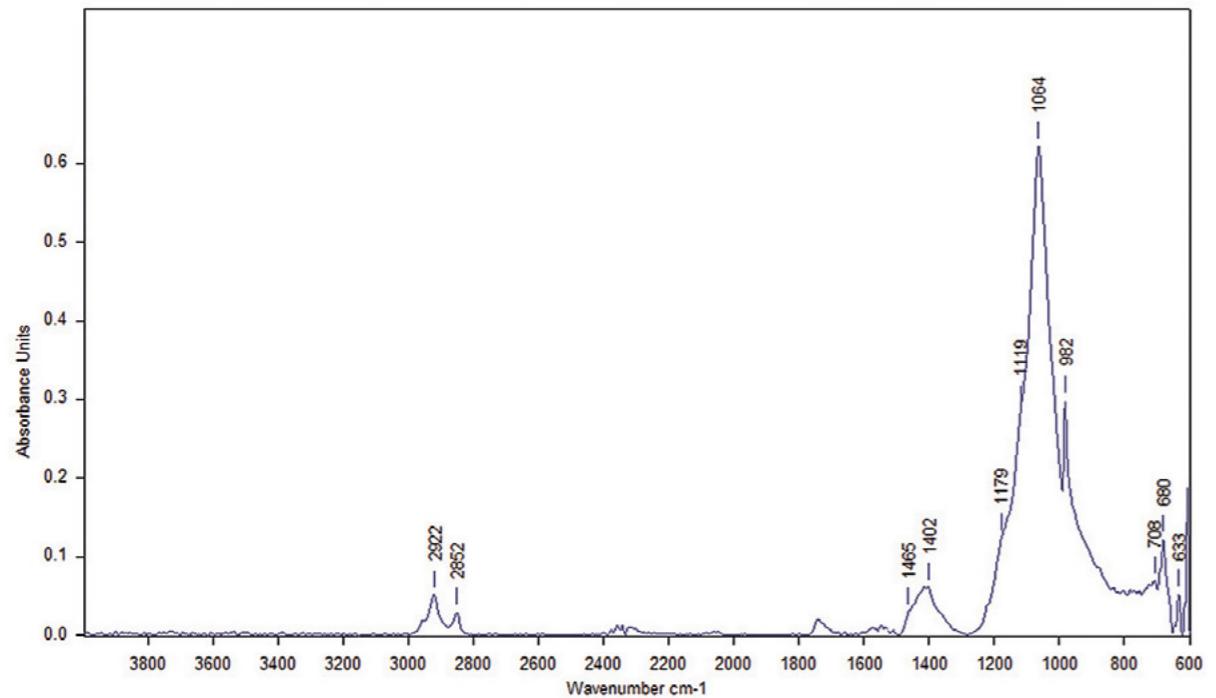
Identifikacija pigmenata, a posebno imprimature, te drugi dragocjeni podaci o sastavu i karakteristikama slikanog sloja i preparaciji, dobiveni laboratorijskim analizama, pomogli su da se *Otmica Europe* iz Hütterottove zbirke preciznije smjesti u povijesni kontekst. Možda nikada sa sigurnošću nećemo doznati ime njezina autora, ali zasigurno se radi o vrsnom kopistu i ozbiljnoj narudžbi koja nadilazi okvire uobičajene akademske vježbe. Tvorca te slike vjerojatno valja tražiti među venecijanskim restauratorima i slikarima prve polovice 19. stoljeća, poput spomenutog Placida Fabrisa, koji su imali mogućnost izbliza upoznati materijale i slikarsku tehniku slavnog majstora 16. stoljeća. Dodatna istraživanja povijesti slike i promjene vlasnika u drugoj polovici 19. stoljeća, počevši od arhiva obitelji Hütterott, pružit će možda tražene odgovore.

Kopije poput *Otmice Europe* iz Rijeke zasigurno će i sve više biti predmet istraživanja kao važna svjedočanstva

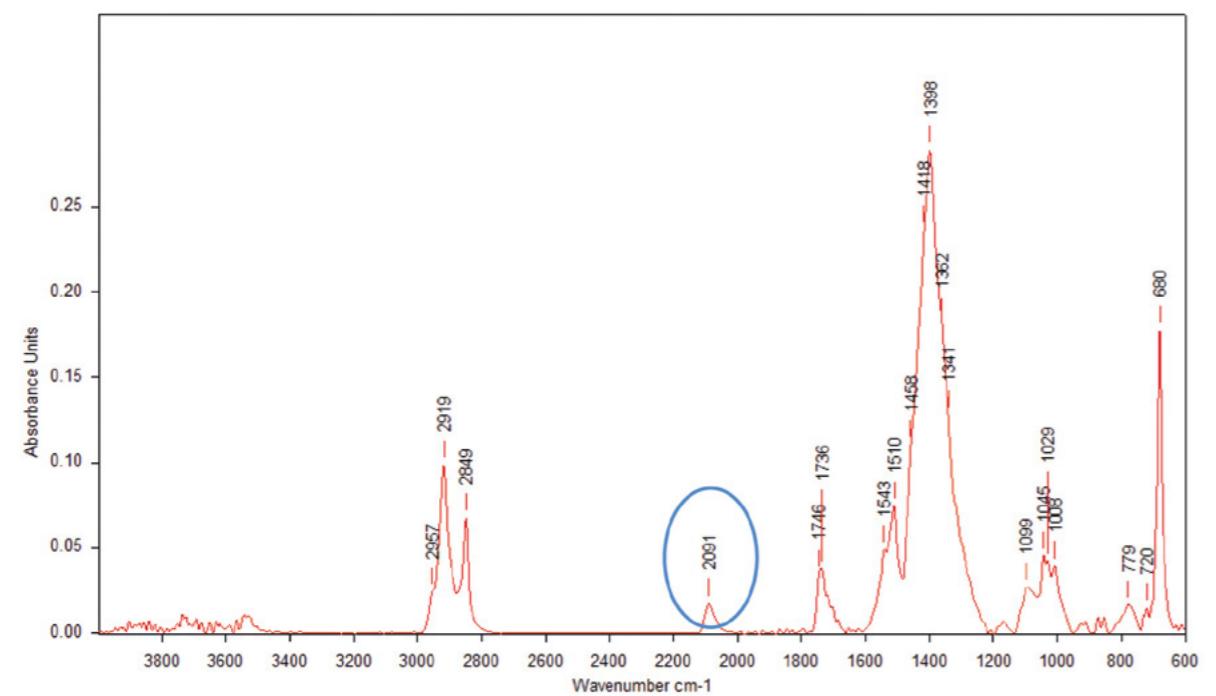


11. SEM/EDS elementarna mapa uzorka br. 2 i manje slike koje prikazuju zastupljenost pojedinih elemenata (snimila T. Zubin Ferri)
SEM/EDS element map of the surface of sample no. 2 and maps (concentration) of various elements (made by T. Zubin Ferri)

likovne kulture i vrednovanja određenog motiva, slikara ili razdoblja. Mogućnosti suvremenih tehnika pohranjivanja i reprodukcije vizualnih podataka, pa tako i reprodukcije slikarskih umjetničkih predmeta, odavno su otvorile mnoga pitanja o odnosu originala, "multioriginala" ili kopije. Upravo primjer još jedne Veroneseove slike - *Svadbe u Kani* - koja je zaplijenjena kad i *Otmica Europe* te odnesena iz Venecije u Louvre, gdje se i danas nalazi, svjedoči o postupnoj dominaciji digitalnih medija i sužavanju životnog prostora tradicionalnim slikarskim kopijama. Naime, u refektoriju samostana na otoku San Giorgio Maggiore u Veneciji smještena je 2007. godine digitalna reprodukcija otuđene Veroneseove slike na njezinu nekadašnjem, izvornom mjestu. Nakon više od dvije stotine godina odsutnosti, nakon što je izrezana na dijelove da bi izašla iz samostana, zamotana i zamalo spaljena, jer je ometala protokol Napoleonova vjenčanja 1810. godine, te razderana nakon pada sa zida u Louvre 1992. godine,⁴⁷ slika je u zajedničkom projektu muzeja Louvre i Zaklade Giorgio Cini na kraju skenirana, a vjerna reprodukcija u punoj veličini otisnuta i postavljena u refektorij samostana.⁴⁸ Ne umanjujući značenje tog projekta u kojem je na domišljat način razriješeno stoljetno, delikatno političko pitanje, kao ni njegovu vrijednost iz vizure zaštite spomenika, gdje je svaki pohranjen podatak o umjetničkim predmetima dragocjen, ipak se nameće pomalo sumorno pitanje koje podsjeća na Wildeov literarni predložak o slici Dorianu Grayu: što ćemo nakon sljedeće dvije stotine godina utjecati



12. BARIJEV SULFAT: FT-IR spektar barijeva sulfata snimljen FT-IR mikroskopom na mikropresjeku Uzorka 1
BARIUM SULFATE: FT-IR spectrum of barium sulfate, image taken with FT-IR microscope on the microsection of Sample 1



13. OLOVNO BJELILO I PRUSKO PLAVA: FT-IR spektar olovnog bjelila i prusko plave snimljen FT-IR mikroskopom na mikropresjeku Uzorka 4. Pik na 2091 cm⁻¹ označava istezanje iona [Fe (C≡N)₆]⁻
LEAD WHITE AND PRUSSIAN BLUE: FT-IR spectrum of Lead white and Prussian blue, spectrum taken with FT-IR microscope on the microsection of Sample 4. The peak at 2091 cm⁻¹ indicates the stretching of the ion [Fe (C≡N)₆]⁻

ja mikroklimatskih uvjeta i raznovrsnih ljudskih aktivnosti vrednovati i smatrati vjernijim originalu? Hoće li to biti još više ostarjelo, oštećeno i izbljedjelo Veroneseovo platno iz 1580. godine u Louvre ili savršen digitalni zapis iz 2007. godine, pohranjen na disku?

Kopije, unikatna djela slikara iz predinformatičke ere, sve češće se zamjenjuju digitalnim, a kopije i faksimili izvedeni ljudskom rukom, uz poznavanje materijala i tehnike izvornika postaju također vrijedni predmeti kulturne baštine. Dominacija novih vizualnih medija, kao

i suvremena slikarska praksa koja ne postavlja granice u odabiru materijala niti pravila u postupcima njihove uporabe, učinili su da laboratorijska istraživanja poput

analiza provedenih na slici *Otmica Europe* iz Rijeke, uz arhivsku građu, ostanu jedini pouzdan izvor zaboravljenih umjetničkih vještina i tehnika. ■

Bilješke

- 1** Antički mit o Jupiterovoj otmici Europe prepričan je u stihovima II. pjevanja (833.-875.) Ovidijevih *Metamorfoza*. Usp. PUBLIUS OVIDIUS NASO/ PUBLIJE OVIDIJE NASON, Metamorfoze, prijevod Tomo Maretić, Zagreb, 1907., 57-58.
- 2** Usp. i VIŠNJA BRALIĆ 2009., (bilj. 2), 111-112.
- 3** Slika se danas nalazi u National Gallery of Scotland; ulje na platnu, 74 x 66 cm; inv. br. NG 2721.
- 4** PAOLO PASTERS, Il Ratto d'Europa, u: *I colori della seduzione. Giambattista Tiepolo e Paolo Veronese*, katalog izložbe (Udine, Castello, Salone del Parlamento, 17. studenog 2012. - 1. travnja 2013.), Udine, 2012., 185-200.
- 5** Usp. KEITH CRISTIANSEN 1997., (bilj. 12), 131-132.
- 6** Usp. PAOLO PASTERS, 2012., (bilj. 8), 187, kat. 34.
- 7** CARLO RIDOLFI, Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti dello stato. Edizione seconda corretta ed arricchita d'annotazioni, sv. II, Padova, 1837., 59-60.
- 8** GUIDO PIOVENE, REMIGIO MARINI, *L'opera completa del Veronese*, Milano, 1968., 118, kat. 185; ELIZABETH JANE DARROW, Pietro Edwards and the Restoration of the Public Pictures of Venice 1778-1819: Necessity Introduced These Arts, doktorska disertacija, University of Washington, 2000., 168-170, 375.
- 9** Za replike majstora i radionice, radioničke i kasnije kopije usp. GUIDO PIOVENE, REMIGIO MARINI, 1968., (bilj. 3), 118, kat. 185.
- 10** Za zbirku umjetničkih predmeta baruna Georga Hütterotta u Rovinju i njihovu sudbinu poslije Drugog svjetskog rata usp. BRANKO FUČIĆ, Izvještaj s popisom slika i umjetničkih predmeta u dvorcu na otoku Sv. Andrije nedaleko od Rovinja, rukopis, arhiv Zavičajnog muzeja grada Rovinja, 1945.; ARGEO CURTO, u: *Slikarski izvori i tokovi u Zbirci starih majstora. Slike od 16. do 18. stoljeća* (ur. V. Bralić), Zavičajni muzej grada Rovinja, Rovinj 2005., 3-4; DANIJELA DOBLANOVIĆ, TAJANA UJČIĆ, KATARINA MARIĆ et. alt., Obitelj Hütterott. Ostavština I. dio, Rovinj – Pazin, 2008.
- 11** Inv. br. NG97; platno kaširano na hrastovu dasku. U Galeriji se nalazi od 1831. godine i u 19. stoljeću smatrana je autentičnim Veroneseovim djelom. Usp. CHRISTOPHER BAKER, TOM HENRY, *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, London, 1995., 707. NICHOLAS PENNY, *The Sixteenth Century Italian Paintings, Volume II, Venice 1540-1600*, National Gallery Catalogues, London, 2008., 430-441. Reatribuciju i novo tumačenje slike poduzeo je Nicholas Penny nakon provedenih restauratorskih radova 1999. godine. Na osnovi kemijskih i dendrokronoloških analiza te arhivskih istraživanja argumentirano tumači londonsku sliku kao najstariji Veroneseov *modello* (oko 1570.) kompozicije koju će majstor i njegova radionica varirati više puta.
- 12** Uvedena je u Kulturno-povijesni odjel Povjesnog i pomorskog muzeja pod inventarnim brojem 2120. Podatke na inventarnoj kartici unijela je kustosica Ljerka Stečić.
- 13** Arhiv Povjesnog i pomorskog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci. Zahvaljujemo ravnateljici Margiti Cvjetinović-Starac na podacima iz arhiva Muzeja kao i na suradnji u traganju za podrijetlom slike.

- 21** Dimenzije platna riječke kopije su 174 x 280 cm.
- 22** Na slici je trebalo fiksirati nestabilni slikani sloj i preparaciju uz nosilac, a platno s poledine očistiti i ojačati unošenjem odgovarajućeg veziva. Dva detalja koji izdvajaju te radove iz okvira standardne restauratorske prakse je pokušaj odabira manje invazivnih rješenja za probleme naknadnog proširenja slike s desne strane te opisanog preslika. Zbog slabe topivosti njegovo bi uklanjanje izazvalo eroziju i oštećenja originalne boje koju bismo željeli prezentirati pa je donesena odluka da se preslik ne uklanja. Naknadno dodano i doslikano platno s desne strane nije uklonjeno, već je savijeno preko ruba adaptiranog podokvira. Na taj je način prezentirana kopija u prvotnim dimenzijama, a na poledini su ipak sačuvani svi elementi koji svjedoče o kasnjim intervencijama i povjesnim adaptacijama kopije. Površina slike je u cijelosti očišćena od slojeva nečistoće i starog laka, izuzev mjestimice teško topivih čestica i kapi potamnjelog laka koji su poslije retuširani. Oštećenja niti uz rubove i nedostajući dijelovi platna sanirani su umetanjem platnenih intarzija čije je tkanje slično originalnom. Rubovi su ojačani trakama novog lanenog platna kako bi slika mogla biti napeta na podokvir. Manjkajući dijelovi preparacije rekonstruirani su krednim kitom, retuš oštećenja izveden je kombiniranim tehnikom gvaša i boja u smolnom mediju te je na površinu slike nanesen završni, zaštitni lak. Radovi su izvedeni na Odjelu za štafelajno slikarstvo HRZ-a u Zagrebu, voditelj Pavao Lerotić.
- 23** Konzervatorsko-restauratorske radove finansirali su Grad Rovinj i Zaklada „Dr. ing. Dino Škrapić, MBA“ iz Rovinja.
- 24** Povjesno-umjetnička istraživanja provela je Višnja Bralić iz Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu. Prirodoznanstvena istraživanja i mikrokemijske analize provela je Tea Zubin Ferri u Centru za istraživanje metala Istarske županije - METRIS u Puli, 2013. godine.
- 25** Skenirajućim elektronskim mikroskopom (SEM), za razliku od svjetlosnog, površinu promatramo elektronima, što omogućava analizu pri znatno većem povećanju. Tim je instrumentom moguće provesti i mikroanalizu kemijskog sastava; naime, spomenuta metoda (*energy dispersive X-ray analysis*) koristi se interakcijom uzorka i nekog izvora gama-zraka, a to je ovdje elektronski snop, te je u stanju identificirati prisutne kemijske elemente. Rezultati analize prikazani su kao spektri, a u dio pojedinih elemenata prikazan je u tablici. Osim u točki pri istraživanju mikropresjeka *Otmice Europe*, provedena je i elementarna mapacija površine uzorka, što pruža uvid u distribuciju različitih elemenata na površini uzorka, odnosno u slojevima mikropresjeka.
- 26** Druga analitička tehnika od iznimne koristi koja je primjenjena u laboratorijskim ispitivanjima u ovom radu je infracrvena spektroskopija (odnosno FT-IR) infracrvena spektroskopija i mikrospektroskopija u Fourierovoj trans-
- sformaciji). Ako se s IR spektrometrom spoji prikladan mikroskop, moguća je analiza vrlo sitnih površina, odnosno uzorka, pri čemu je ograničavajući element veličine - granica ogiba infracrvenog zračenja (10-20 µm). Takva instrumentalna postava omogućava preciznu analizu vrlo tankih slojeva ili izravno na mikropresjecima, a njome se mogu identificirati spojevi organske i anorganske prirode, što je čini vrlo vrijednom u identifikaciji malih količina pigmenata i veziva. Rezultati analize, kao i u običnoj FT-IR spektroskopiji, prikazani su kao spektri u kojima je moguće iščitati promjene u vibracijskoj energiji molekula uzorka, uzrokovane interakcijom s IR zračenjem.
- 27** JENS BARTOLL, The early use of prussian blue in paintings, 9th International Conference on Non-Destructive Testing of Art, Jerusalem, 25. - 30. 5. 2008.
- 28** JO KIRBY, DAVID SAUNDERS, Fading and colour change of Prussian blue: methods of manufacture and the influence of extenders, u: *National Gallery Technical Bulletin*, 25, (2004.), 73-74.
- 29** ROBERT L. FELLER, Barium Sulfate – Natural and Synthetic, u: *Artists' Pigments, A handbook of their history and characteristics*, sv. 1, London 2012., 47.
- 30** Enciclopedia Scientifica Tecnica Garzanti, 3. izdanje, Milano, 1977., 68.
- 31** ROBERT L. FELLER, 2012., (bilj. 29), 49.
- 32** ARTHUR H. CHURCH, The chemistry of paints and painting, 4. izd., London, 1915., 148.
- 33** JO KIRBY, DAVID SAUNDERS, 2004., (bilj. 28), 73.
- 34** JO KIRBY, DAVID SAUNDERS, 2004., (bilj. 28), 83.
- 35** ANNE ROBBINS, KATE STONOR, Past, Present, Memories: Analysing Edouard Vuillard's la Terrasse at Vosouy, u: *National Gallery Technical Bulletin*, 33, (2012.), 93.
- 36** JO KIRBY, Fading and colour change of Prussina Blue: Occurrences and early report, u: *National Gallery Technical Bulletin*, 14, (1993.), 67.
- 37** ARTHUR H. CHURCH, 1915., (bilj. 32), 236-238.
- 38** JO KIRBY, DAVID SAUNDERS, 2004., (bilj. 28), 75.
- 39** JO KIRBY, DAVID SAUNDERS, 2004., (bilj. 28), 76.
- 40** JOYCE H. TOWNSEND, The Materials Used by British Oil Painters in the Nineteenth Century, u: *Tate Papers*, svezak 2, London, 2004., 5.
- 41** JO KIRBY, DAVID SAUNDERS, 2004., (bilj. 28), 76, 88.
- 42** ELIZABETH JANE DARROW, 2000., (bilj. 4) 168-170, 375.
- 43** ALESSANDRO CONTI, Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Milano, 2005., 184.
- 44** ELIZABETH JANE DARROW 2000., (bilj. 4), 168-170.
- 45** ANTOINE C. P. VALERY, Historical, Literary and Artistic Travels in Italy, Pariz, 1839., 150.
- 46** Kopija koja se čuva u Gallerie dell'Accademia u Veneciji nešto je manjih dimenzija (120 x 151cm) nego slika iz zbirke baruna Hütterotta. Placido Fabris rođen je u Bellunu, školovan u Veneciji, gdje je, uz boravak u Trstu i Milatu, proveo većinu života. Usp. Placido Fabris Pittore

1802 - 1859, katalog izložbe (Pieve d'Alpago, 2004.), (ur.) Paolo Conte i Emanuela Rollandini, Milano, 2004., 146-147.

47 MARLISE SIMONS, Veronese Masterpiece Damaged at Louvre, u: *The New York Times*, 11. 7. 1992.

48 ELISABETTA POVOLEDO, A Painting Comes Home (or at Least Facsimile), u: *The New York Times*, 29. 9. 2007. www.nytimes.com/2007/09/29/arts/design/29paint.html

Summary

Pavao Lerotić, Tea Zubin Ferri

MULTIDISCIPLINARY RESEARCH AND VALORIZATION OF COPIES AS EXEMPLIFIED BY THE RAPE OF EUROPA FROM RIJEKA

The paper brings forth results of a multidisciplinary research carried out in the course of conservation work on a copy of the painting by Paolo Veronese, *The Rape of Europa* from the Doge's Palace in Venice. The as yet unpublished copy is nowadays kept at the Maritime and History Museum of the Croatian Littoral in Rijeka. Museum inventory books, however, reveal that it originated from the collection of Baron Georg Hütterott, which used to be housed on the islet of St. Andrew, just off Rovinj. Laboratory investigations of the painting were carried out as part of the conservation procedure, aimed at examining the chemical composition of the materials used, identifying the pigments and determining the sequence of paint coats in the painted layer of the original, as well as the relation of a subsequently added and painted piece of canvas to the rest of the composition. The information obtained was most valuable in establishing the time-frame from when the painting had originated to when its format was enlarged. We were able to identify: gypsum and traces of chalk in the preparation, lead white, barium white, Prussian blue and red ochre as well as dark earth pigments in the painted layers. A description is given of the laboratory, analytical methods: microanalysis of the chemical compounds using a scanning electron microscope, SEM/EDS and FT-IR micro-spectroscopy. By correlating the visual characteristics of the copy from Rijeka with the information on the pigments used, obtained by laboratory analyses, it was possible to date the painting

from the end of the 19th to the first decades of the 19th century, to the time when Veronese's original was returned from Paris, reviving the public's interest in this renowned piece of the Venetian *cinquecento* art. The enlarging of the right-hand portion of the composition, albeit later in date and inferior in execution, followed soon after the painting had originated. The added portion was now folded and preserved, using a specially constructed stretcher frame, but only the original copy of the composition was presented, matching the Veronese's original. The multidisciplinary character of the team, made up of analytical chemists, art historians and conservators, provided us with more reliable answers as to the technology and dating of the painting, the relation of the copy to the original and other 18th- and 19th-century copies, as well as the most favourable choice of conservation procedures and materials. The copy from Rijeka was put in the context of European artistic practice of repeating and citing notable paintings, and questions were raised as to the relation between the original, the copy and the facsimile, which is an ongoing issue to this day.

KEYWORDS: Paolo Veronese, *The Rape of Europa*, Rijeka, Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, workshop, replica, copy, facsimile, Georg von Hütterott, barium sulfate, Prussian blue, scanning electron microscope, infrared micro-spectroscopy

Arheološka baština

Podvodno arheološko istraživanje lokaliteta Desilo – Hutovo Blato

Vesna Zmaić,
Igor Miholječ

Vesna Zmaić, Igor Miholječ
Odjel za podvodnu arheologiju
Zagreb, Cvijete Zuzorić 43
vzmaic@h-r-z.hr
imiholječ@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 9. 9. 2013.
UDK 902.034(497.15 Hutovo Blato)

SAŽETAK: Podvodna arheološka istraživanja lokaliteta Desilo – Hutovo blato u blizini Čapljine provedena su 2007. i 2008. godine. Sedamdesetih godina prošlog stoljeća na dnu jezera pronađena je veća količina ulomaka amfora. S obzirom na to da u BiH nema stručnog kadra koji se bavi podvodnom arheologijom, djelatnici Odjela za podvodnu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda preuzeeli su podvodni dio istraživanja. Istraživanjima izvedenim u tri kampanje željelo se odgovoriti na pitanje kako je tako velika količina amfora tipa Lamboglia 2 završila na dnu jezera Desilo te je li na tome mjestu postojala trgovačka postaja, koja je u antičko doba bila povezana plovidbenom trgovačkom rutom rijekom Neretvom. Istraživanja su dala određene smjernice u prilog postojanja gospodarskog kompleksa na navedenom prostoru, gdje je osim proizvodnje vina možda postojala i proizvodnja amfora. Pronađeni nalazi također su dali podatke o nastanjenosti toga prostora i u prapovijesti, a najraniji nalazi sežu u rano brončano doba.

KLJUČNE RIJEČI: *Desilo – Hutovo blato, podvodno arheološko istraživanje, amfore, čepovi amfora, sjekira sa zaliscima, Cetinska kultura*

Ovaj rad posvećujemo kolegi dr. sc. Mariju Jurišiću

Na jugu Hercegovine, u tipično kraškom ambijentu, smještena je jedinstvena submediteranska močvara Hutovo Blato.. Skup više povezanih jezera: Deransko, Jelim, Drijen, Orah, Škrka i Svitavsko prostire se na oko 8000 ha neretvanske doline, a teritorijalno pripada općinama Čapljina i Stolac. Sjeverozapadno se nalazi Čapljina, a južno hrvatska granica i Metković. Kroz njega protjeće rijeka Krupa, pritok Neretve, koja s podzemnim vodama rubnog krškog područja uvjetuje vodni režim, a time i životne uvjete u tom močvarnom ekološkom sustavu. Zbog geografskog položaja Hutovo blato ima izražene mediteranske klimatske odlike: blage zime i duga, topla ljeta. Reljef, klima i vegetacija te izobilje vode stvaraju cijele godine povoljne uvjete za stanište velikog broja životinjskih i biljnih vrsta. Zbog toga je Hutovo blato 1995. proglašeno Parkom prirode.

Svitavsko jezero je umjetna akumulacija nastala gradnjom hidroelektrane „Čapljina“, a u drugoj polovici 20. stoljeća Svitavsko jezero je melioracijom odvojeno od izvora Desilo, pa su danas spojeni samo manjim kanalom. Zimi i u proljeće izvor Desilo je aktivan, tj. u jezeru izvire

voda koja se kroz kraške stijene spušta s Popova polja i okolnih brda. Maksimalna dubina jezera zimi i u rano proljeće je 8-10 m, a u ljetnim mjesecima 6 m. Tada izvori staju, a izvor Desilo postaje voda stajačica koja se zbog neprohodnosti kanala pretvara u močvaru. S tri strane: sjeverne, zapadne i južne, oko izvora Desila uzdižu se brda, štiteći mjesto izvora od nepovoljnih klimatskih uvjeta. Zbog dobro zaklonjenog položaja te nepresušnog izvora vode, ljudi su od prapovijesti prepoznivali to mjesto kao idealno za život. Na starim austro-ugarskim kartama vidljivo je kako je tadašnje Hutovo blato bilo sjevernije te je zauzimalo mnogo manju površinu nego danas, a izvor Desilo bio je potpuno odvojen od Hutova blata (sl. 1). Karta je vrlo vjerojatno izrađena u ljetnim mjesecima i pokazuje sliku presušenog Hutova blata s kraja 19. stoljeća. U različitim razdobljima povijesti kompletno je područje Hutova blata bilo vjerojatno potopljeno, a izvor Desilo bio je spojen s Neretvom, dok je preko Hutova blata tekao trgovački plovni put. Tome u prilog ide velik broj amfora pronađen na dnu jezera Desilo. Nasuprot tome, u prapovijesti je na mjestu izvora Desila tekao samo potok, na



1. Ortofoto Svitavskog jezera s izvorom Desilo i austro-ugarska karta istog područja iz 1897. godine
An orthophoto of the Svitava Lake with the Desilo Spring and an Austro-Hungarian map of the same area from 1897

što upućuje prapovijesna arhitektura pronađena na dnu jezera; zato plovni put tada nije postojao.

Arheološki lokalitet Desilo – Hutovo blato poznat je stručnoj i široj javnosti od 1971. godine. Lokalno stanovništvo znalo je za „čupove“ u jezeru od kada je naselilo taj prostor. Nije im pridavano neko posebno značenje,

sve do početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća kad počinje vađenje amfora iz izvora. Zbog nestručnog vađenja nijedna nije izvađena u cijelosti. Dvanaest ulomaka predano je u Turistički savez u Čapljini i tada su arheolozi prvi put saznali za taj lokalitet. Uslijedio je stručni uvidaj 1972. godine, a daljnja istraživanja nisu rađena sve do 2007., kad djelatnici Fakulteta filozofsko-humanističkih znanosti Sveučilišta u Mostaru i Odjela za podvodnu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda počinju podvodna arheološka istraživanja izvora. Napravljene su dvije arheološke sonde u kojima su ispod sloja s ulomcima amfora pronađeni drveni elementi, za koje se prepostavilo da su ostaci plovila iz antičkog vremena. Budućim analizama pokazalo se da drveni elementi nisu u vezi s antičkim materijalom, nego pripadaju kasnijem razdoblju. U jesen iste godine nastavljena su istraživanja u suradnji s Nevladinim centrom za istraživanje i edukaciju (NCIE), kad je ispod antičkog ustanovljen i

prapovijesni horizont, koji obuhvaća razdoblje srednjeg i kasnog brončanog do mlađeg željeznog doba. Još dulji kontinuitet života na tom području ustanavljen je u sljedećoj kampanji istraživanja, 2008., kad je otkriven prapovijesni sloj s nalazima koji pripadaju ranobrončanodobnoj Cetinskoj kulturi.

U istraživanjima su sudjelovali Fakultet filozofsko-humanističkih znanosti Sveučilišta u Mostaru (prva faza, 2007.), Nevladin centar za edukaciju i istraživanje iz Mostara (druga faza, 2007., i treća faza, 2008.) te Hrvatski restauratorski zavod iz Zagreba. Na projektu su također sudjelovali Centar za balkanološka istraživanja ANUBiH i Ronilački klub Neretva iz Mostara, a projekt je potpomogla tvrtka Solvej iz Mostara.¹ Financijska sredstva potrebna

U istraživanjima su sudjelovali: S. Vasilj (Sveučilište u Mostaru), M. Jurišić, I. Miholjević i V. Zmaić (Odjel za podvodnu arheologiju, HRZ), M. Forić (Centar za balkanološka ispitivanja ANUBIH), A. Bezak, D. Milošević, R. Mosković, P. Dugonjić, S. Čule (vanjski suradnici HRZ-a), Z. Marić (NCEI), E. Humo, G. Mitrić, Z. Vlaho, A. Sarajlić, V. Ugljen, D. Ugljen, S. Bajgorić, A. Batlak, N. Ljepava, S. Husković, S. Dragić (ronioniči RK Neretva), M. Krešić (vlasnik zemlje na kojoj se provodilo istraživanje).

za realizaciju dosadašnjih istraživanja osiguralo je Ministarstvo kulture i sporta Federacije Bosne i Hercegovine.

Podvodna arheološka istraživanja 1972. godine

Antički lokalitet Desilo – Hutovo blato otkriven je 1971. nakon što je općini Čapljina i Turističkom savezu prijavljeno kako je iz izvora Desilo izvađena skupina ulomaka antičkih amfora. Nakon stručnog uviđaja Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode u Mostaru, ustanovljeno je da mještani iz sela Bajovaca, potaknuti legendama o potopljenom gradu u vrelu Desilu, već niz godina samostalno istražuju lokalitet i pri niskom vodostaju vade amfore iz vode. Zbog nestručnog vađenja nijedna amfora nije bila izvađena u cijelosti. Posljednjim takvim pokušajem izvađeno je dvanaest amfora s očuvanim drškama i grlom, ali bez dna. U svrhu sprječavanja daljnjih devastacija, pronalazači lokaliteta dobili su novčanu naknadu, a zakonom je zabranjeno vađenje bilo kakvih predmeta iz vode (ATANACKOVIĆ, 1981: 113). Prvo stručno podvodno istraživanje lokaliteta Desilo provedeno je u studenome 1972. u suradnji s podvodnim arheolozima i konzervatorima iz Muzeja grada Šibenika.² Pretražena je površina od 2500 m² muljevita dna. Pritom je ustanovljeno da su skupine amfora ukopane u pijesak na dubini od 8 do 10 metara. U blizini su pronađeni ostaci drvenog čamca izrađenog od izdubljenog hrastova debla. Skupine amfora bile su koncentrirane na dvije pješčane uzvisine koje su prema iskazu lokalnog stanovništva nastale kao posljedica učestalog miniranja radi ulova ribe. S obzirom na to da se u istraživanju nisu našli ostaci brodske konstrukcije, ostalo je otvoreno pitanje je li riječ o potopljenom brodu

s teretom amfora ili o ostacima gospodarskog skladišta antičke vile rustike (ATANACKOVIĆ, 1981: 112). Izvađeno je četrnaest ulomaka amfora i dva poklopca. Na obodu jedne amfore utisnut je pečat, dosta oštećen i slabo čitljiv. Na početku nedostaju dva slova, a u produžetku se nazire: /(..ONO)/ ili /(..ONC)/. Istovremeno se pristupilo čišćenju i vađenju čamca. Nakon čišćenja od pijeska, bio je zračnim padobranom dignut na površinu i dopremljen do obale. Njegova dužina iznosila je 430 cm, najveća širina do 70 cm, a bočne strane bile su visine do 40 cm. Po svoj prilici čamac je bio izdubljen iz hrasta sladuna (*Quercus conferta* Kit) ili medunca (*Quercus pubescens*) koji su jedini na navedenom području mogli doseći širinu od 1,5 m, potrebnu da se iz jednoga debla u komadu izdubi čamac tih dimenzija. Godine 1973. analizirano je drvo uzorka čamca, metodom radioaktivnog ugljika ^{14}C na Institutu Ruđer Bošković u Zagrebu, prema kojoj je relativna starost čamca iznosila 430 ± 60 godina, dakle pokazalo se da nije bio u vezi s antičkim materijalom pronađenim u

² Podvodna istraživanja vodio je Z. Brusić, tada kustos Muzeja grada Šibenika, te konzervatori D. Martinović i D. Lozić.



2. Desilo - Hutovo blato, 1. faza istraživanja: ulomci amfora na dnu jezera (snimio I. Miholjeć)
Desilo-Hutovo Blato, the 1st phase of research: amphorae fragments at the bottom of the lake (photo by I. Miholjeć)



3. Desilo – Hutovo Blato, 1. faza istraživanja: željezno koplo (snimio M. Jurišić)
Desilo-Hutovo Blato, the 1st phase of research: an iron spear (photo by M. Jurišić)

ciju, nego su bez određenog reda ležala na dnu u mulju i pijesku. Odmah nakon nalaza rebara, daljnji iskop je prekinut dok se drvena rebra nisu zaštitala od pomicanja. Fiksirana su žicom, kako bi bila dokumentirana u istom položaju u kojem su nadena. Unutar toga sloja pronađena su 133 poklopca amfora pločasto-kružnog oblika s malim ručicama i više od 90 ulomaka amfora tipa Lamboglia 2, no nijedna u cijelosti.

U toj fazi istraživanja unutar sektora A, ispod sloja mulja i pijeska s antičkim materijalom, pojavio se novi sloj pijeska pomiješanog s krunjnjim i sitnim šljunkom i prapovijesnim materijalom (SJ II). Unutar toga sloja pronađeno je željezno listoliko koplo (sl. 3) te ulomci oboda i dna dviju keramičkih posuda bez obilježja i dekorativnih elemenata koji bi mogli odrediti pripadnost pojedinoj kulturnoj grupi. Od koštanog materijala pronađena je jedna poluobradena životinjska kost. Nije neobična pojava sloja s prapovijesnim materijalom u ovom dijelu lokaliteta. U neposrednoj blizini, jugozapadno od izvora Desila, nalazi se uzvisina s ostacima prapovijesnog naselja, a ispod nje grobni humak s kosturnim ukopima. Usporedno s podvodnim radovima provodila su se i arheološka istraživanja grobnog humka, u organizaciji Fakulteta filozofsko-humanističkih znanosti Sveučilišta u Mostaru (VASILJ, FORIĆ, 2008: 45).

Druga faza podvodnih arheoloških istraživanja 2007. godine

U studenome 2007. provedena je druga faza podvodnih arheoloških istraživanja lokaliteta Desilo. Voditelj podvodnih istraživanja bio je Igor Miholjek, a istraživanja su nastavljena u suradnji s Nevladinim centrom za istraživanje i edukaciju (NCIE). Istraživan je prostor najveće koncentracije antičkih nalaza u sektoru A. Dokumentacijsko mrežište nadovezalo se na fiksne točke kvadranta A, čime se sektor proširio na kvadrante B, D, E, G i K, unutar kojih se izvodilo istraživanje. Brojevima su označeni svi drveni elementi pretpostavljenog antičkog plovila, ukupno dvadeset njih, a potom su fotografski i nacrtno

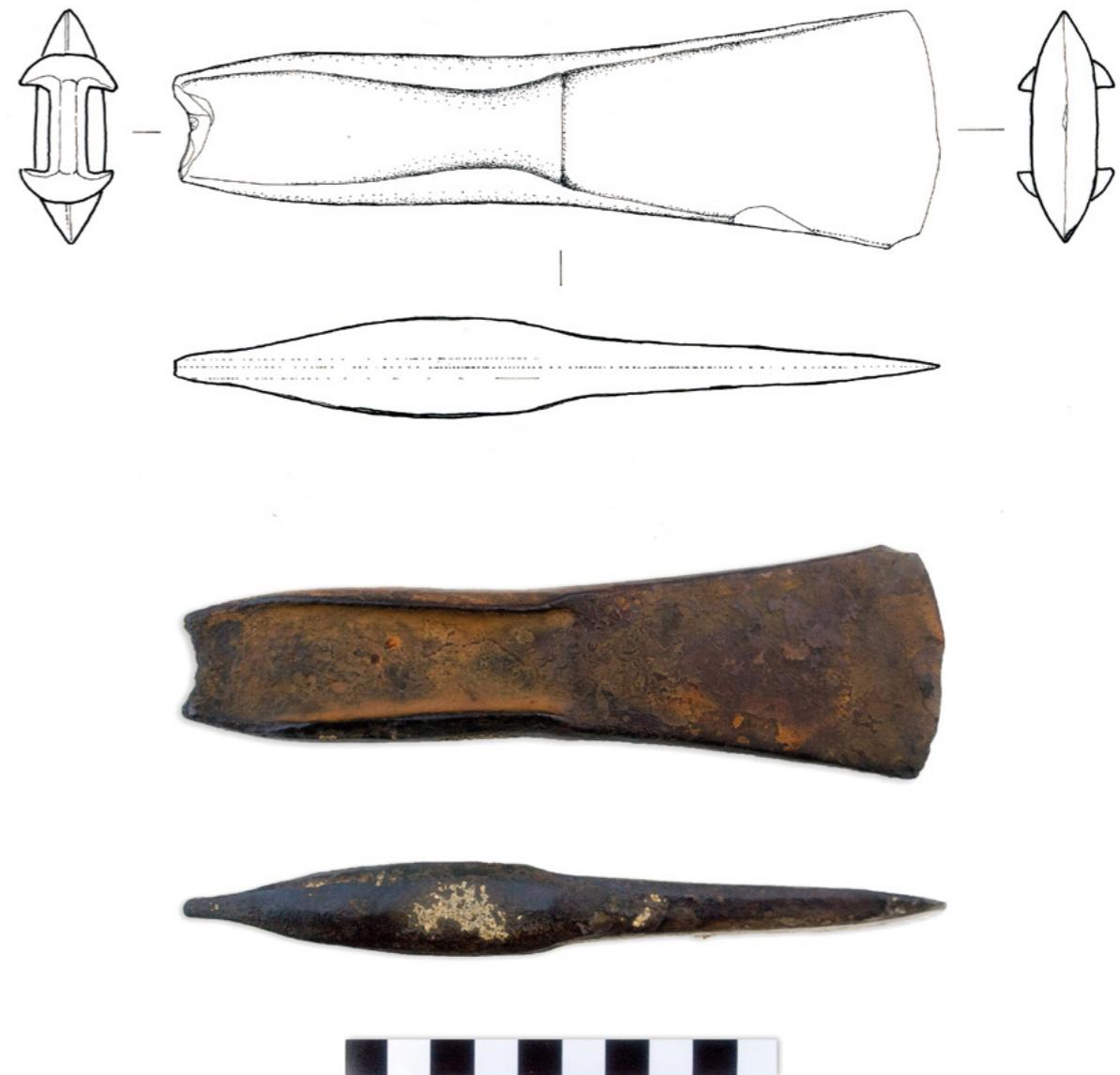
dokumentirani. Od antičkog materijala pronađen je velik broj novih ulomaka amfora tipa Lamboglia 2, među kojima i tri oboda s pečatima proizvođača. Sva tri pečata različitog su tipa: na prvoj nedostaje gornji dio, zbog čega je teško čitljiv, na drugome nedostaje prvo slovo, no predstavlja natpis /PHIL:F/³, na trećem su prva tri slova vidljiva /(O I O .)/, dok zadnje slovo kružnog oblika nije cijelovito. (T.1: 260, 261, 387). U tom sloju pronađeno je 75 cijelih poklopaca amfora koje su prema materijalu, obliku, načinu izrade i oznakama nastavak onih pronađenih u prvoj fazi istraživanja. Iskop antičkog sloja izveden je do dubine od -90 cm (od nulte točke, odnosno donjeg ruba mrežišta), kad se počeo pojavljivati kompaktniji sloj od pijeska i sitnog šljunka pomiješanog s garom i prapovijesnim nalazima (SJ III). Unutar toga sloja pronađeni su ulomci prapovijesne keramike i prapovijesna brončana sjekira sa zaliscima, karakteristična za kasno brončano doba (sl. 4).

Prilikom podvodnog pregleda okolnog terena uočen je nasip od nabijene žute ilovače s pilonima u nizu, koji se protezao po širini istočnog dijela izvora, spajajući sjevernu i južnu obalu. Jedan od tih pilona bio je izvađen iz strukture nasipa kako bi se na temelju analize drveta mogao datirati. Ta struktura označena je kao sektor C, a u ovoj fazi nije se istraživala. Geodetski su snimljeni sektor A i B, pozicija sektora C i pet označenih pozicija s manjim koncentracijama amfora.

Treća faza podvodnih arheoloških istraživanja 2008. godine

U mjesecu ožujku 2008. provedena je treća faza istraživanja lokaliteta Desilo. Podvodna istraživanja vodili su djelatnici Odjela za podvodnu arheologiju u suradnji s NCIE-om uz brojne vanjske suradnike. Zbog obilnih kriša, izvori Desila bili su aktivni, što je pridonjelo dobroj

³ Taj je pečat opisan u poglavju Analiza pokretnih nalaza s lokaliteta Desilo – Hutovo blato.



4. Desilo – Hutovo blato, 2. faza istraživanja: brončana sjekira sa zaliscima (snimio I. Miholjek, crtež V. Zmaić)
Desilo-Hutovo Blato, the 2nd phase of research: a bronze winged axe (photo by I. Miholjek, drawing by V. Zmaić)

vidljivosti pod vodom, izradi kvalitetnije fotografске i video dokumentacije, te lakšem arheološkom iskopu. Dubina jezera zahvaljujući višem vodostaju bila je veća za 2 m nego u prošlim istraživanjima. Novi kvadranti koji su se u toj fazi otvarali u sektoru A nastavak su fiksnih točaka kvadratnog mrežišta iz prethodne faze i širili su se u smjeru sjevera, istoka i zapada (sl. 5). Time je dobiveno dokumentacijsko kvadratno mrežište dimenzija 8 x 6 m, koje je obuhvatilo ukupno dvanaest kvadrantata, označenih slovima od A do L (sl. 6). Zbog kosine dna dokumentacijsko mrežište postavljeno je na tri etaže. Prije početka rada fotografirano je zatečeno stanje unutar sektora nakon skidanja zaštitnog sloja, a tijekom rada fotografirana je svaka novonastala situacija unutar kvadrantata. Brojevima označeni drveni elementi uklonjeni su iz sektora kako ne bi smetali pri dalnjem iskopu. Nakon rezultata analize

uzoraka drveta,⁴ pokazalo se kako drvo pronađeno ispod koncentracije ulomaka amfora u sektoru A ne pripada ni antičkom ni starijem razdoblju. U ovoj fazi istraživanja

⁴ Rezultati analize C 14 provedene u laboratoriju za mjerjenje niske aktivnosti Instituta Ruđer Bošković u Zagrebu i laboratorija Leibniz Labor für Altressbestimmung und Isotopenforschung Christian – Albrechts – Universität, Kiel izvedeni 2008., pokazali su da su na-

vodni elementi plovila stari 365 ± 50 (drv br. 19.), 440 ± 50 (drv br. 4.) i 160 ± 50 (drv br. 4.) godina, što bi prema prvim dvama rezultatima odgovaralo analizi plovila pronađenog 1972. S obzirom na već navedene iskaze lokalnog stanovništva o čestom miniranju izvora radi ulova ribe i učestalih devastacija lokaliteta, nije neobično što je došlo do inverzne stratigrafije, odnosno što je antički sloj pronađen iznad novovjekovnog.



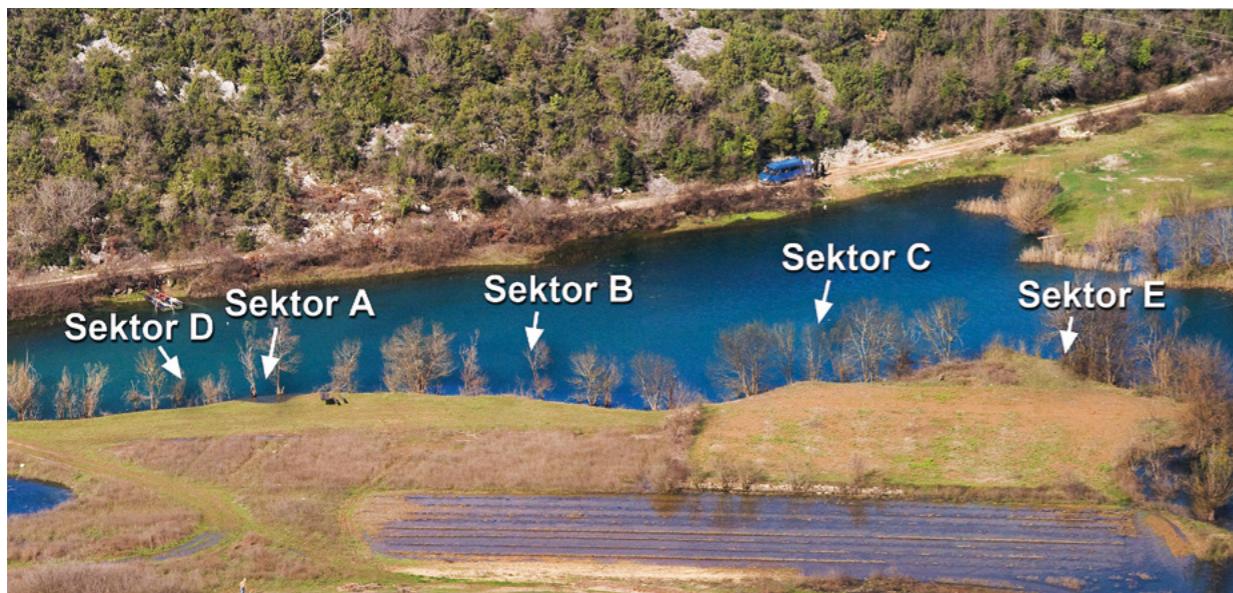
5. Desilo – Hutovo blato, 3. faza istraživanja: sektor A - kvadratno mrežište postavljeno na dnu jezera (snimio I. Miholječ)

Desilo-Hutovo Blato, the 3rd phase of research: sector A – a rectangular grid placed at the bottom of the lake (photo by I. Miholječ)



6. Desilo – Hutovo blato, 3. faza istraživanja: sektor A - kvadratno mrežište podijeljeno na kvadrante (snimio I. Miholječ)

Desilo-Hutovo Blato, the 3rd phase of research: sector A – a rectangular grid divided into quadrants (photo by I. Miholječ)



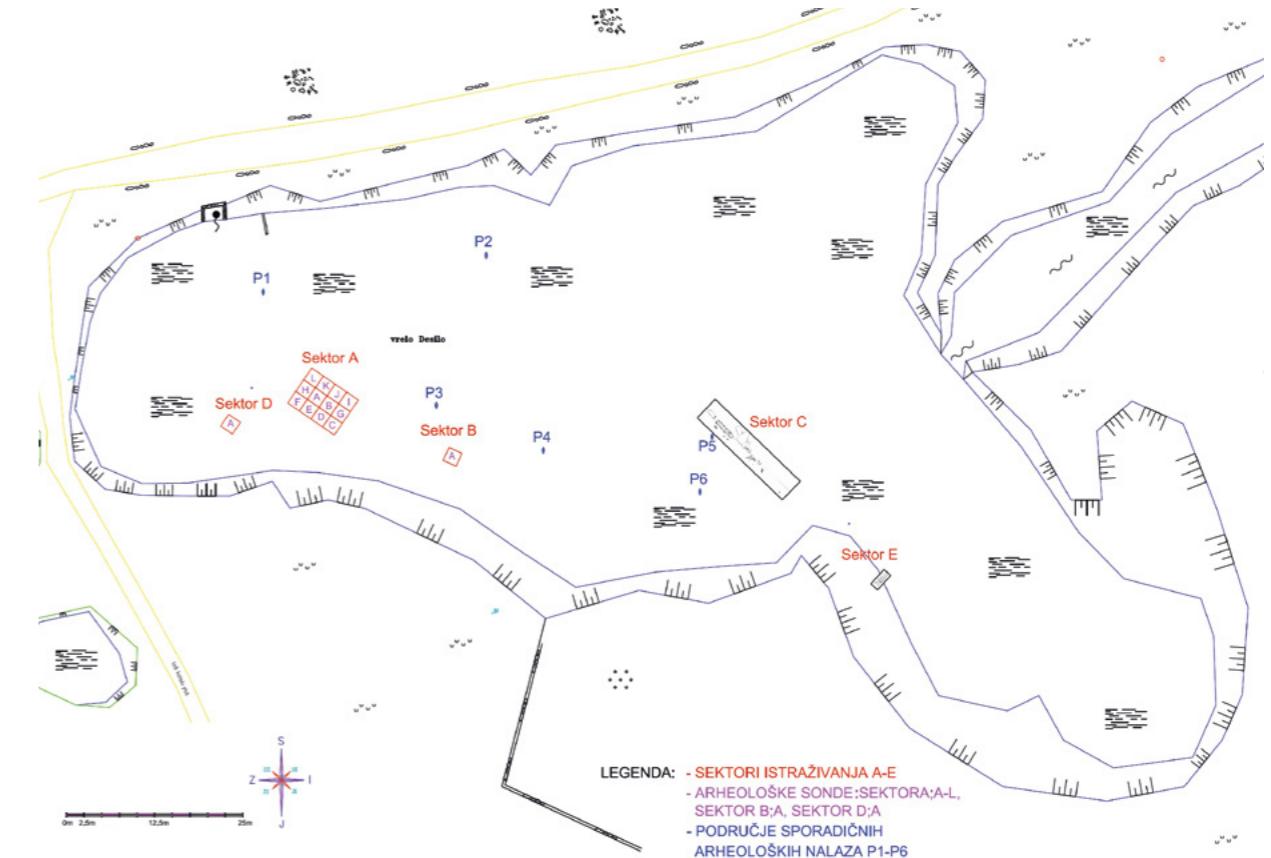
7. Desilo – Hutovo blato: izvor Desilo s označenim sektorima
Desilo-Hutovo Blato: the Desilo Spring with the sectors marked

u sektoru A na području od 16 m² (kvadranti A, B, J i K) pronađeno je 370 predmeta, većinom ulomaka i čepova amfora, dok 34 predmeta pripadaju prapovijesnom sloju. Unutar sloja s antičkim materijalom pronađen je velik broj novih ulomaka amfora i 93 poklopac pločasto-kružnog oblika s pupčastim ručicama kružnog ili četvrtastog presjeka. Na području kvadrata A, B, J i K na dubini između 110 i 120 cm od nulte točke, odnosno donjem rubu mrežišta, primjećena je pojava novog kulturnog sloja – SJ IV sa sitnjim šljunkom pomiješanim s pijeskom i ilovačom koja je mjestimično sadržavala gar. Na jednom mjestu jasno se vidjela kružna promjena tla s više gara i pepela. Unutar toga sloja počeli su se pojavljivati ulomci prapovijesne keramike i drugi prapovijesni materijal. Prapovijesnim predmetima pripada igla s dijelom spirale brončane fibule, brončana udica, nekoliko mikrolita i

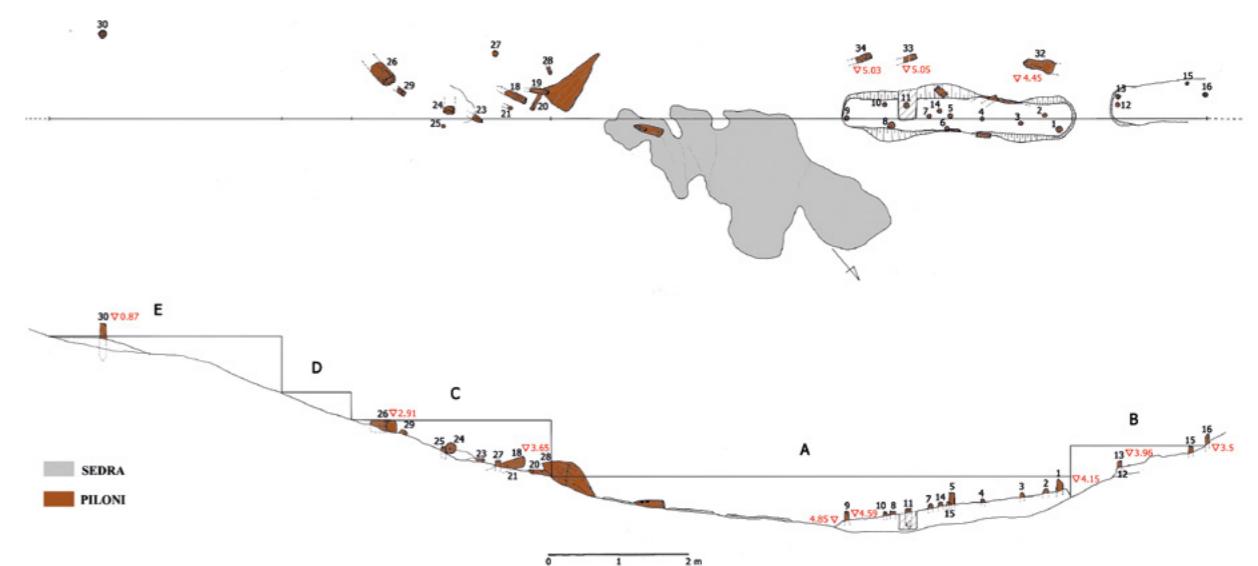
jedna obradena kost s umjetno izdubljenom rupom u sredini. Ulomci keramike iz prapovijesnog sloja prema kakvoći izrade mogu se klasificirati kao gruba i fina keramika, koja se prema oblicima i ukrasu mogla pripisati Cetinskoj kulturnoj grupi, čime je ustanovljen novi, ranobrončanodobni horizont na lokalitetu (T. 3).

Započeta su istraživanja i dokumentacija sektora C, D i E ustanovljenih prilikom pregleda lokaliteta u drugoj fazi istraživanja (plan 1; sl. 7).

U sektoru C nađen je prapovijesni zemljani nasip od nabijene žute ilovače s drvenim pilonima i prepletom od granja. Ti ostaci upućuju na moguću umjetnu branu ili neku vrstu palisade, napravljenu dok izvor Desilo još nije bio jezero. Nasip se nalazi na južnom dijelu današnjeg izvora i prati prirodnu konfiguraciju dna od površine do dubine od 5 m, a dokumentiran je u dužini od 25 m u



Plan 1. Desilo – Hutovo blato: plan izvora Desilo s označenim sektorima i područjima mjestimičnih nalaza
Desilo-Hutovo Blato: map of the Desilo Spring with the marked sectors and areas of sporadic finds



Plan 2. Desilo – Hutovo blato: sektor C, tlocrt i profil gradene strukture (crtež V. Zmaić)
Desilo-Hutovo Blato: sector C, ground plan and side view of the built structure (drawing by V. Zmaić)

smjeru sjeverozapad-jugoistok (plan 2; sl. 8). Zbog tla koje se uzdiže s jedne i druge strane prema obali, nacrtna dokumentacija provedena je u pet razina, koje su se stepenasto dizale prema obali u jednoj osi, od koje se

nasip s pilonima mjerio metodom trilateracije. Za sada je dokumentirano 30 pilona u dužini od 25 m (plan 2). Geodetska izmjera pokazala je razlike u apsolutnoj dubini pilona od oko 4 m. Prilikom druge faze istraživanja bio je



8. Desilo – Hutovo blato: sektor C (snimio I. Miholjeck)
Desilo-Hutovo Blato: sector C (photo by I. Miholjeck)



9. Desilo – Hutovo blato: sektor E (snimio I. Miholjeck)
Desilo-Hutovo Blato: sector E (photo by I. Miholjeck)

izvađen pilon br. 11 za potrebe analize C 14 provedene u Institutu Ruđer Bošković u Zagrebu i laboratorija *Leibniz Labor für Altressbestimmung und Isotopenforschung Christian-Albrechts – Universität* u Kielu. Analiza je pokazala starost od - 4150 BP, dakle pripada trećem tisućljeću prije Krista. Ostaci nasipa s pilonima koji se danas nalaze na dubini od oko 5 m upućuju na postojanje naselja i u podnožju prapovijesne gradine, a sedrena ploča na najdubljem dijelu zida upućuje na višetisućljetno protjecanje vode tekućice dok na tome mjestu nije postojalo jezero. Analiza starosti drvenog pilona iz sektora C i datacija prapovijesne keramike iz sektora A podudaraju se i treba ih gledati u jednom kontekstu. Nakon nacrte, fotografске i video dokumentacije, geodetski je izmjerjen zemljani nasip s pilonima, čime su dobivene apsolutne dubine i položaj objekta. Prilikom rekognosciranja dna pronađena je u blizini jednog izvora manja koncentracija ulomaka trbuha i grla amfora, stoga je ondje postavljen kvadrant dimenzija 2 x 2 m i označen kao sektor D.

Sektorom E označeno je područje uz jugoistočni rub izvora, gdje je prilikom prve faze istraživanja 2007. pronađen čamac izdubljen iz jednog debla drveta. Čamac je ležao na kosom terenu slobodan u dužini od 3 m, dok je drugi njegov dio bio ukopan u obalu, zbog čega nije potpuno dokumentiran (sl. 9). Izvedena je nacrtna i fotografска dokumentacija dostupnog dijela čamca, te

je geodetski snimljen i ucrtan u plan podvodnog dijela lokaliteta. Dok se ne obave potrebne analize drveta, njegova datacija nije moguća.

Analiza pokretnih nalaza s lokaliteta Desilo – Hutovo blato

Pokretni nalazi s lokaliteta Desilo mogu se podijeliti na nalaze iz površinskog sloja prikupljene prilikom pregleda lokaliteta i na arheološke nalaze pronađene prilikom iskopa unutar sektora A i B. Arheološki nalazi bit će prikazani u kontekstu stratigrafskih slojeva, počevši od gornjih, mlađih, prema donjim slojevima s kronološki najstarijim arheološkim materijalom. Stratigrafski najmlađi kulturni sloj sadrži antički materijal - SJ I, sloj ispod njega sadrži nalaze mlađeg željeznog doba - SJ II, slijedi sloj s materijalom iz kasnog brončanog doba - SJ III, a zadnji istraženi sloj sadrži keramiku s obilježjima Cetinske kulture, dakle pripada horizontu s nalazima ranog brončanog doba - SJ IV.

U površinskom sloju prilikom prve faze istraživanja 2007. u izvoru Desilo između brojnih ulomaka amfora pronađena je i jedna željezna potkova okruglo-ovalnog oblika. Na donjoj površini potkove vanjski rub je zadebljan cijelom dužinom u nokatnom dijelu sve do krajeva krakova, gdje zadebljanje nestaje. Na svakoj strani krakova nalaze se po tri kvadratne rupice za čavliće. U dvije rupice

nalazili su se čavlići kvadratnog presjeka i nepravilne glavice. Prema analogijama s lokalitetom Strupnić – Livno, potkova bi se mogla datirati u kasnoantičko razdoblje, odnosno u vrijeme od 4. do 6. stoljeća. (BUSULADŽIĆ, 2006: 265; T. IV)

Iz sloja s antičkim materijalom (SJ I) izvađeno je više od tri stotine ulomaka amfora, od grla s ručkama do trbuha ili donjeg dijela s nožicom. Nijedna amfora nije izvađena u cijelosti. Pronađeni ulomci amfora pripadaju tipu Lamboglia 2, koje se datiraju od kraja 2. st. pr. Kr. do početka 1. stoljeća. Visina amfora varira između 90 i 100 cm, a najveća širina tijela u promjeru je od 35 do 40 cm. Odlikuju se istaknutim trbuhom najširim na donjoj trećini tijela, naglašenim pregibom ramena, dugom nožicom, visokim cilindričnim vratom te dugim i okomitim ručkama ovalnog presjeka. Više primjera oboda s lokaliteta istaknuto je okomitim zadebljanjem ili zakošenim donjim dijelom prema van. Na pojedinim primjercima javlja se zadebljali obod zakošen gornjim dijelom prema van, sličan budućoj razvojnoj formi amfora Dressel 6A (T.1: privatna zbirka 1). Glna je u presjeku blijedocrvenkaste boje, dok je na površini u žuto-smeđim tonovima, uglavnom dobro pročišćena s primjesom pijeska ili kvarca. Amfore toga tipa upotrebljavale su se za prijevoz vina (*vinariae*) i najrasprostranjeniji su tip na istočnoj obali Jadrana. Proizvodna središta dokumentirana su na zapadnoj ja-

dranskoj obali Italije, no njihova dominacija u prometu istočnim Jadranom u 1. st. pr. Kr. ukazuje na moguću lokalnu proizvodnju i na području Dalmacije (CAMBI, 1991: 55). Tome u prilog ide pečat na obodu ulomka jedne amfore (T.1: 146), pronađenog u prvoj fazi istraživanja u Sektoru A. Na pečatu se tek nazire natpis, tako da se može odgometnuti prvo i drugo slovo te zadnje slovo kružnog oblika, dok treće i četvrto slovo nedostaju. Na temelju usporedbe s pečatom na amforama s podvodnog arheološkog lokaliteta Stanići – Čelina, može se naslutiti o kojem tipu pečata je riječ. Prilikom istraživanja antičkog brodoloma Stanići - Čelina istočno od Omiša 1975., pronađeno je više amfora tipa Lamboglia 2 s utisnutim pečatima na obodu. Najčešći pečat bio je KANI, a na dva primjera pečat KANI bio je združen s pečatom ABING (CAMBI, 1991: 56). Pečat s izvora Desilo po svemu sudeći predstavlja natpis ABING, ako se uzme u obzir da prvi znak predstavlja slovo A (s oštećenim donjim dijelom), drugi B (s oštećenom gornjom i donjom linijom), zatim dva znaka nedostaju, dok bi zadnji, kružni predstavlja slovo G. Na lokalitetu Stanići – Čelina također je pronađen pečat KANI združen s PHIL:F. Identičan pečat PHIL:F (nedostaje prvo slovo P) nalazi se na jednom ulomku oboda amfore (T.1: 260) pronađenom u drugoj fazi istraživanja izvora Desilo. Pečat toga tipa pronađen je i na jednom ulomku amfore iz Narone, dakle u neposrednoj blizini

obaju navedenih lokaliteta, naročito izvora Desilo, koje je od Narone (Vid kod Metkovića) udaljeno desetak kilometara. Obod amfore (**T.1: 146**) s pečatom ABING s Desila identičan je obodu amfore iz Stanića – Čeline, što upućuje na mogućnost nastanka tih amfora u istoj radionici. Amfore s pečatima (KANI + ABING; KANI + PHIL:F) iz Stanića – Čeline, Narone i bliskih hercegovačkih nalazišta, navele su N. Cambija na zaključak o lokalnoj izradi amfora tipa Lamboglia 2 i u antičkoj Dalmaciji (CAMBI, 1989: 135). On također ističe da je KANUS vrlo rijedak kognomen, pogotovo ako je pisan s K, a može se dovesti u vezu s natpisom iz Tasovčića kod Čapljine, podignutom u čast Oktavijanove pobjede nad Sekstom Pompejem. Taj su natpis dala isklesati braća C. i M. Papius Kanus⁵ (CAMBI, 1989: 321; PAŠKVALIN, 2003: 353), doseljenici Italici koji su dobili zemlju u blizini Narone, gdje su vrlo vjerojatno proizvodili vino i njime trgovali. Ako su došli iz južne ili srednje Italije, upravo su oni mogli prenijeti formu amfore Lamboglia 2 na suprotnu obalu Jadrana sredinom 1. st. pr. Kr. (CAMBI, 1991: 59). Navedeni pečati i izuzetno velika količina ulomaka amfora unutar izvora Desilo te na području oko njega, sugeriraju mogućnost proizvodnje i distribucije amfora tipa Lamboglia 2 upravo na tom mjestu. Tome u prilog ide postojanje tekuće vode koja je bila osnova radioničarskih i proizvodnih pogona na antičkim imanjima, bilo da je riječ o proizvodnji amfora, bilo o proizvodnji vina i ulja. Ostaci rimske keramike pronađeni u blizini te ulomci rimske opeke koja se prilikom obrade zemlje može primijetiti duž južne obale izvora, otvaraju mogućnost postojanja naselja ili vile rustike.

Prilikom treće faze istraživanja na uvid su nam dane dvije cjelovite amfore koje sa sigurnošću potječe iz izvora Desilo, a danas se čuvaju u privatnim zbirkama: jedna u Čapljinu, a druga u Mostaru (**T. 1: privatna zbirka 1; privatna zbirka 2**). Amfore su nacrtane i fotografirane, a na temelju njih dobili smo cjelovitu sliku amfora kakve smo do sada vidjeli samo u ulomcima. Amfora iz privatne zbirke 1 očuvana je gotovo u cijelosti. Nedostaje joj nožica, zbog čega nije moguće sa sigurnošću odrediti visinu, no kreće se oko 100 cm. Najveća širina tijela u promjeru iznosi 38 cm na najistaknutijem dijelu trbuha na donjoj trećini tijela. Pregib ramena naglašen je plitkim rebrom. Visoki cilindrični vrat završava zadebljanim otvorom zašivenim gornjim dijelom prema van, sličan formi otvora amfora Dressel 6A. Duge, okomite, blago zakošene ručke srcolikog su presjeka. Na obodu amfore nalazi se cjeloviti pečat: /(AN(TF)IOG)/. Amfora iz privatne zbirke 2 oču-

vana je u cijelosti. Visina iznosi 98 cm, a najveća širina tijela u promjeru iznosi 35 cm na donjoj trećini tijela, koja nije toliko istaknuta kao u prvom slučaju. Pregib ramena istaknut je plitkim rebrom, a visoki cilindrični vrat završava naglašenim okomitim obodom, kod otvora blago zakošenim prema van. Duge okomite ručke također su srcolikog presjeka. I taj primjerak amfore na obodu ima utisnut pečat: /(III VIR)/, sa slovom R okrenutim na suprotnu stranu, dok je u slovu V ligatura sastavljena od V i I (CALLENDER, 1965: 265; No. 1792).

Tijekom sve tri faze podvodnih istraživanja prvog sloja, izvađen je 301 poklopac amfora, pločasto-kružnog oblika s pupčastim ručicama kružnog ili četvrtastog presjeka. Većina ima ispučene geometrijske znakove, grčka ili latinska slova i cjelovite natpise (**T. 2**). Manji broj poklopaca bio je izrezan od stijenke trbuha amfora. Poklopaci amfora najčešće su bili izrađeni u jednodijelnim ili dvodijelnim kalupima, što se može vidjeti prema tragu spajanja dvaju kalupa u vidu ispučene linije po sredini gornje strane (LETE, 2005:10). Promjer poklopaca u rasponu je od 8,2 do 10 cm, a debljine je od 0,7 do 1 cm. Na njima su najčešći znakovi u reljefu, slova grčkog alfabetu Z, Ω, A, E, O, H, L, X, Y, Ψ i Δ i znak u obliku mjeseca ili križa. Na nekoliko poklopaca ispučen je slijed znakova, no slova u reljefu su oštećena, pa su većinom nečitka, primjerice U Λ V K C., no postoje primjeri s jasnim natpisom, poput jednog s natpisom H I L A (**T. 2: 94**).

U drugom stratigrafskom sloju s prapovijesnim materijalom (SJ II) u prvoj fazi istraživanja pronađeno je željezno listoliko kopljje izduženog oblika s izrazito istaknutim rebrom po sredini i tuljcem za nasad u kojem je bio nasaden ostatak drvene motke⁶ (**sl. 3**). Dužina dvobridnog izduženog bodila kopljja i tuljca za nasad motke iznosi 39 cm, bodilo je dugačko 27 cm s najvećom širinom do 4 cm. Tuljac za nasad je dužine 12 cm, a najveća njegova širina na otvoru iznosi 2 cm. Listovi kopljja spajaju se s tuljcem čineći polukrug uz blago savijanje. To oružje pripada osnovnom naoružanju ratnika toga doba i najbrojniji je prilog prapovijesnih nekropola ili ostava ratničke opreme, stoga za takva kopljja postoji dovoljno analogija na brojnim prapovijesnim nalazištima. Gotovo identična kopljja, vrlo dobro sačuvana, nalazimo u većem broju unutar Glasinačke kulturne grupe u horizontu VA faze koja se može datirati u razdoblje 6. do polovice 4. st. pr. Kr., na Romaji u tumulu I, grob 19 (ČOVIĆ, 1987A: 630; T. LXIII: 11) i na Glasincu u tumulu B, grobovi 14, 15 i 16, koji pripada VB fazi s materijalom karakterističnim za mlađe željezno doba (ČOVIĆ, 1957: 77-78; T. X). Više sličnih primjeraka kopljja pronađeno je unutar groba četvorice ilirskih ratnika u Kačnju koji se prema ostalim prilozima u grobu datira u 5. st. pr. Kr. (MARIĆ, 1959: 90, 91; Sl. 2:

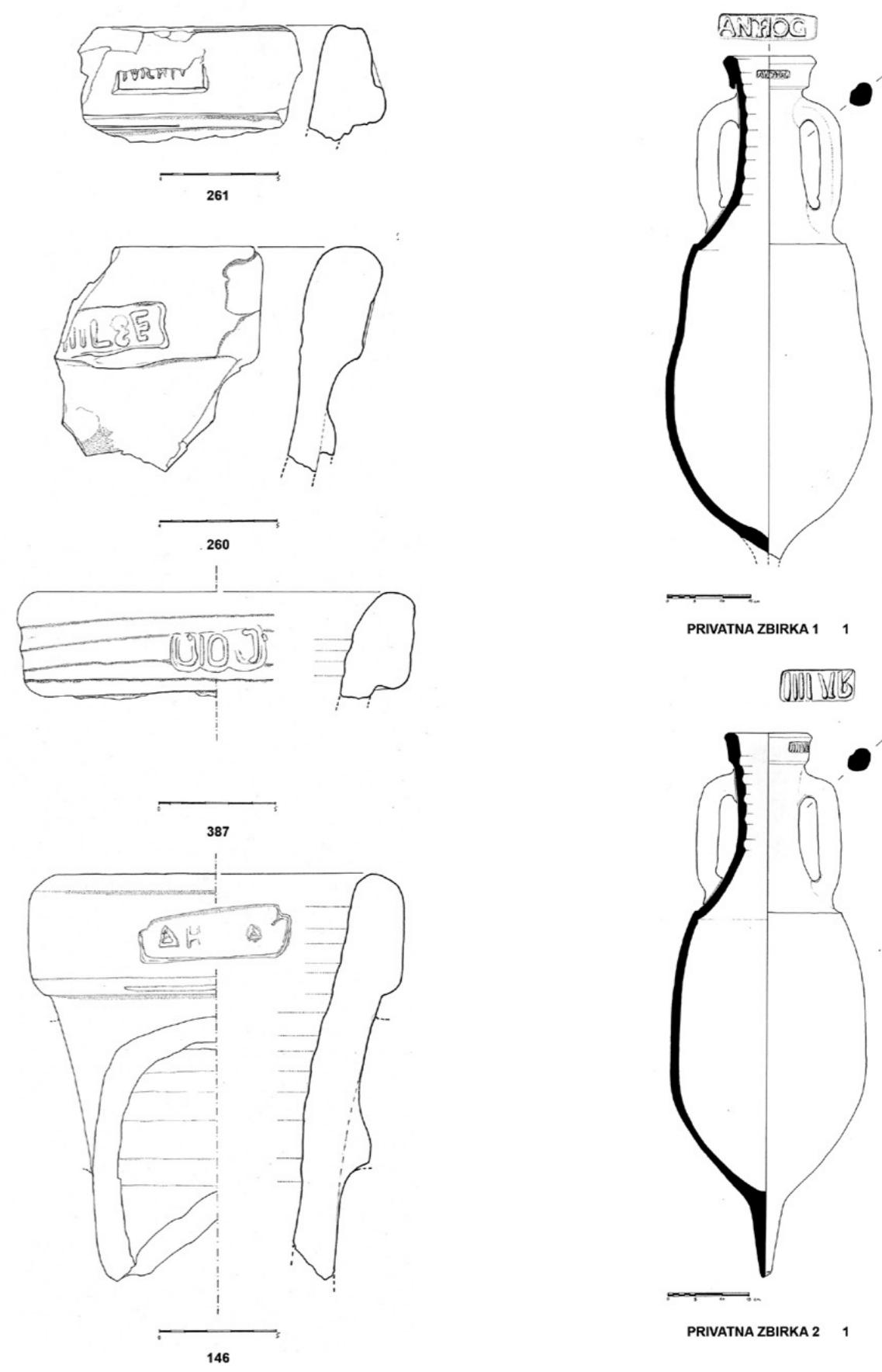


Tabla 1. Antički materijal: pečati na amforama i amfore iz privatnih zbirki (crtež V. Zmaić i S. Čule)
Antique material: seals on the amphorae and amphore from the private collections (drawing by V. Zmaić and S. Čule)

⁵ Natpis glasi:

IMP(eratori)CAES(ari) DIVI F(ilio)

SICILIA RECEPTA C(aius) PAPIVS CELS/VS

M(arcus) PAPIVS KANVS FRATRES

⁶ Daljnje analize drveta pokazuju da je o kojoj vrsti drveta je riječ.

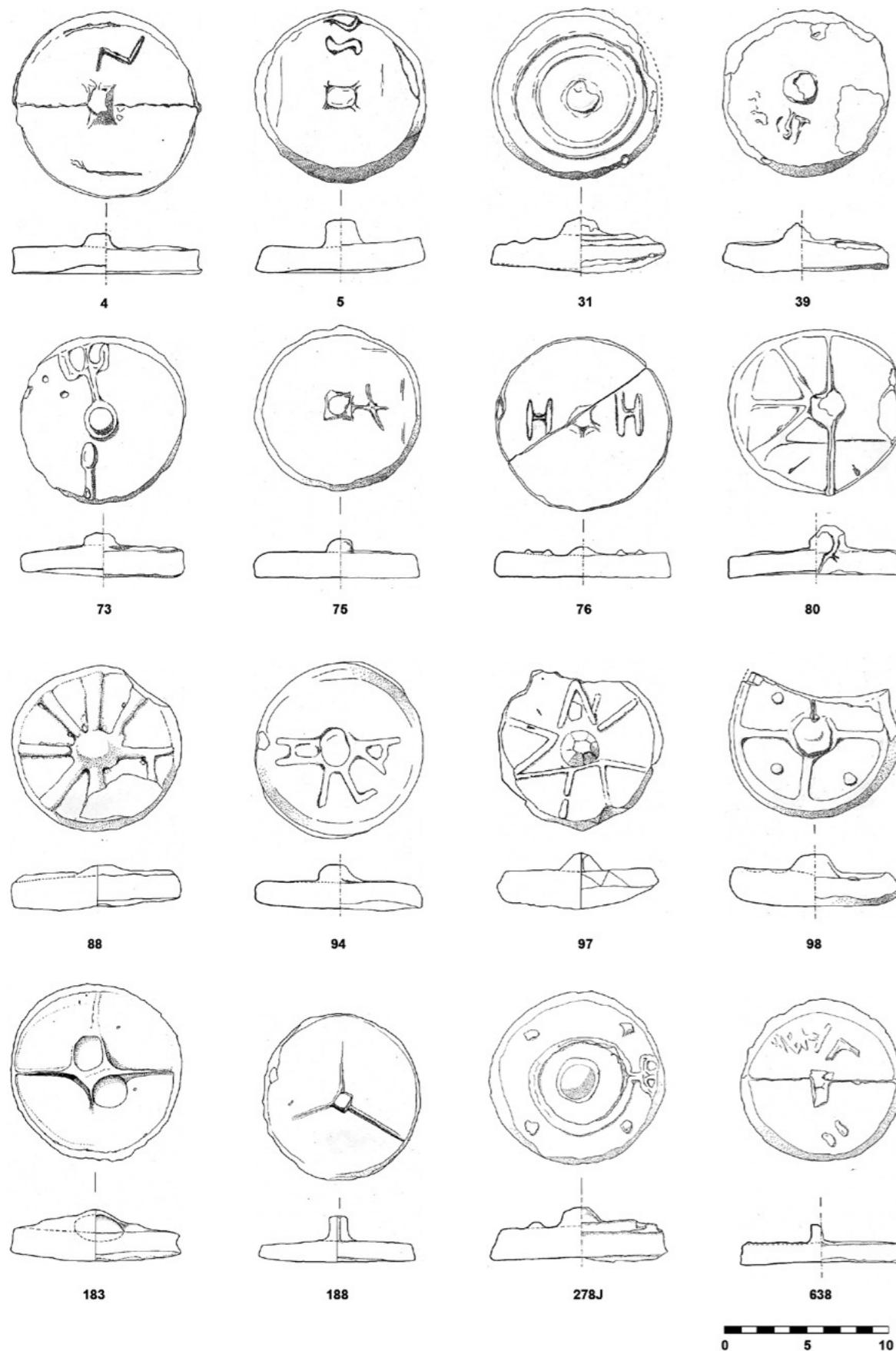


Tabla 2. Antički materijal: čepovi amfora (crtež V. Zmaić, S. Čule)
Antique material: amphorae stoppers (drawing by V. Zmaić, S. Čule)

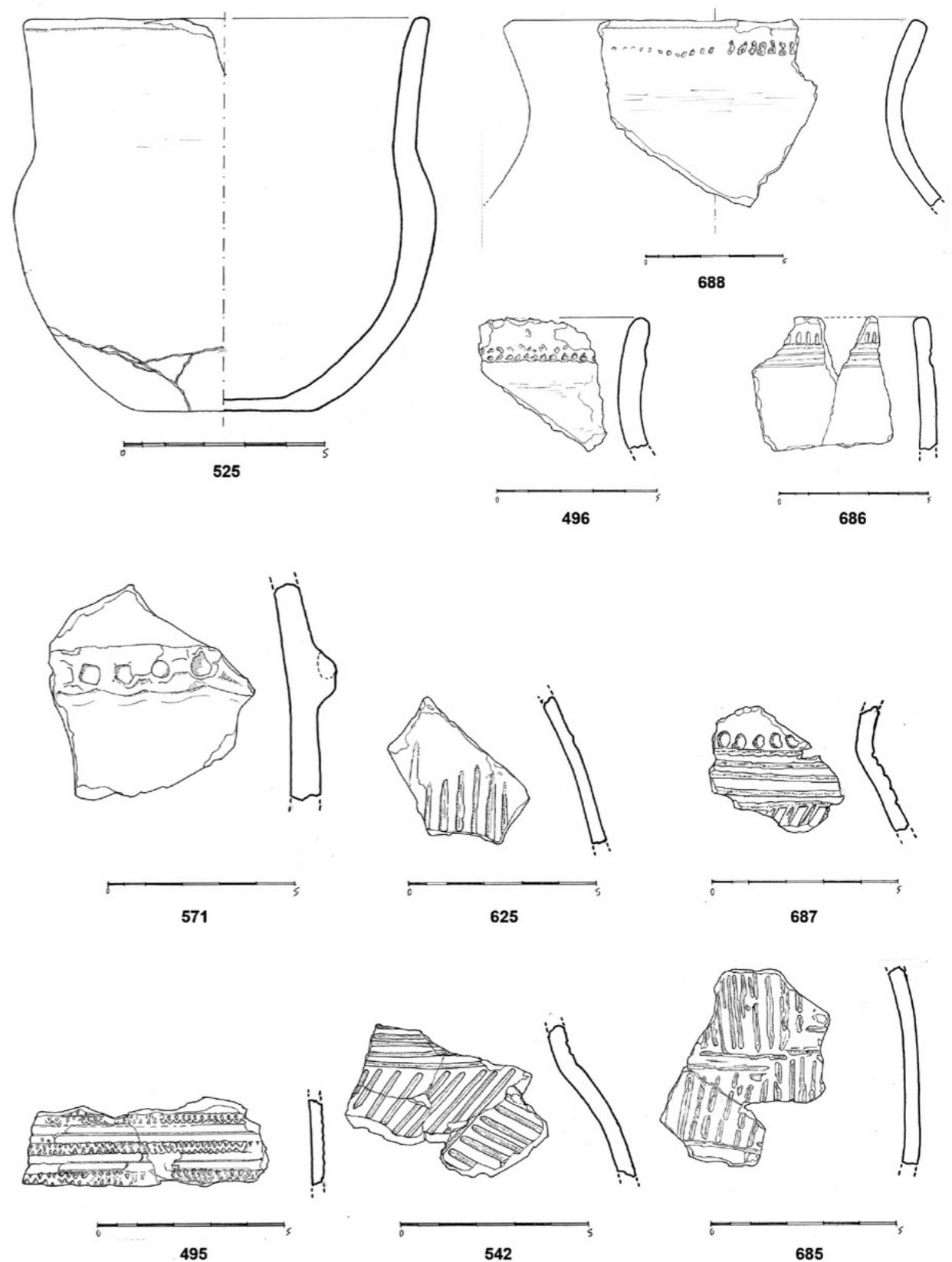


Tabla 3. Prapovijesna keramika (crtež S. Čule)
Prehistoric ceramics (drawing by S. Čule)

a, b, c). Nekoliko vrlo sličnih primjerača pronađeno je u mlađe željeznodobnoj i rimskej nekropoli Kamenjači u Brezi kod Sarajeva (PAŠKVALIN, 2008: 127; T.18: 1, 2, 3). Slična kopljja pronađena su unutar grobnih cijelina grupe Donja Dolina - Sanski Most u horizontu 2b, primjerice u Donjoj Dolini - St. Jakarića, grob 15 (ČOVIĆ, 1987: 241; T. XXV: 11). Prema nekim analogijama iz zatvorenih cijelina, primjerice u ostavi ratničke opreme u Grepćima u Livanjskom polju (MARJAN, 1995: 53) ili u muškom grobu 210 nekropole Vukovar-Lijeva Bara, slična kopljja datiraju se prema popratnom materijalu u ranije razdoblje, u posljednju četvrtinu 8. stoljeća pr. Kr., dakle u vrijeme završetka Ha B₃ i u rani Ha C₁ stupanj srednjoeuropske kronologije (VINSKI-GASPARINI, 1973: 164; T. 125). Budući rezultati analize drvenog držala koji iz tuljca za nasad viri desetak centimetara, moći će sa sigurnošću odrediti kojem prapovijesnom horizontu kopljje pripada (**sl. 3**).

U drugoj fazi istraživanja, u stratigrafskom sloju s prapovijesnim materijalom SJ III, pronađena je brončana sjekira sa zalisticima, karakteristična za razdoblje srednjeg i kasnog brončanog doba (**sl. 4**). Dužina sjekire iznosi 17,5 cm, najveća širina nasadnog dijela je 3,5 cm, a oštice 5,5 cm. Zalisci dugi 9 cm nalaze se na sredini jedne i druge strane nasadnog dijela, koji je laganim rebrom odvojen od oštice duge 8,5 cm. Na zatku nasadnog dijela nalazi se konveksna udubina tipična za takve sjekire. Nađena sjekira je najsličnija grupi sjekira uskog i izduljenog tipa sa zalisticima na sredini, tzv. podunavskog tipa (VINSKI – GASPARINI, 1973: 110). Sjekire takvog tipa pojavljuju se još od početka kulture polja sa žarama BrD, od vremena s trajanjem u sljedećem HaA i HaA₁ razdoblju, odnosno od kraja 13. u 12. i 11. st. pr. Kr., a rasprostranjene su na širokom području srednje Europe i balkanskog područja. Stoga se analogije mogu naći unutar jugoistočno alpske regije u ostavi iz Tomišlja (GABROVEC, 1983: 72; T.III: 5, 6), u Istarskoj kulturnoj skupini na lokalitetu Baredine kod Brtonigle, u ostavi gradine Monte Grosso i iz Oprtlja (BATOVIĆ, 1983: 292; sl.19) te unutar Japodske kulturne skupine u špilji Bezdanjači (DRECHSLER-BIŽIĆ, 1983: 382; T.LII: 1). Na području sjeverne Hrvatske, slične sjekire sa zalisticima postavljenim na sredini karakteristične za II. fazu Kulture polja sa žarama (HaA, HaA₁), pronađene su u ostavama Bizovac (VINSKI – GASPARINI, 1973: 84; T. 38: 1), Veliko Nabrđe (VINSKI – GASPARINI, 1973: 85; T. 46: 14) kod Osijeka, Gornja Vrba i Gornji Varoš kod Slavonskog Broda (VINSKI – GASPARINI, 1973: T. 50: 19, T.60: 8, 10), Mačkovac kod Nove Gradiške (VINSKI – GASPARINI, 1973: T. 61:19) te u ostavama Topličica I i Budinčina kod Krapine (VINSKI – GASPARINI, 1973, T. 76: 1, 2, 3; T. 78: 4, 5, 6) i Pustakovec kod Koprivnice (GLOGOVIĆ, 2003: 3; sl. 2). Također su nađene i s materijalom koji pripada kasnijoj HaA₂ fazi u ostavama Siće kod Nove Gradiške (VINSKI – GASPARINI, 1973: T. 95: 1) i Lisine kod Karlovca (VINSKI – GASPARINI, 1973: T. 97: 16).

Zadnji, najdublji istraženi sloj pripada ranom brončanom dobu, što je ustanovljeno na temelju ulomaka keramike koja se prema načinu ukrašavanja može prisati Cetinskoj kulturnoj grupi. To su ulomci posuda s cilindričnim ili ljevkasto proširenim vratom, vrčevi S-profila i konične ili poluloptaste posude s proširenim ili kosim obodom na koji je ponekad dodano prstenasto zadebljanje. U punom profilu pronađena je jedna kuglasta posuda ravnog dna s izrazitim cilindričnim vratom koji se neznatno širi prema obodu (T. 3: 525). Također je nađeno dno grube posude ovalnog oblika s tragom jezičaste ručice te dio trbuha sa sličnom ručicom. Pojavljuje se žlebjlena i *Schnur* keramika, te keramika s ukrasom u stilu „ljubljanske kulture“, u vidu mrežasto šrafiranih vodoravnih traka (T. 3: 495). Više manjih ulomaka ukrašeno je vodoravnim nizom utisaka prsta ili uboda prstenasto zadebljanog oboda, plastičnih traka s ukrasima ili bez njih, obično štipanjem prstima (T. 3: 688, 686, 571). Dio ulomaka ukrašen je žlebjlenjem, najčešće tako da je vrat posude ukrašen vodoravnim, a trbuh okomitim ili kosim žlebjlenjem, ponekad uz vodoravni niz utisaka prstiju (T. 3: 542, 687) ili uboda oštrim predmetom. Nekoliko ulomaka keramike ukrašeno je bijelom inkrustacijom i po kvaliteti se bitno razlikuje od ostale, uglavnom grube keramike. Ukras je izведен tehnikom utiskivanja fino nazubljenim kotačićem širine od oko 0,5 cm i veličine jednog trokutića do 0,2 cm s uporabom bijele inkrustacije (T. 3: 495). Tri vodoravne trake mrežasto šrafiranog ornamenta dijele tanke pruge s urezanom linijom po sredini. Taj ukras mogao bi biti naslijede ili rezultat utjecaja kultura koje koriste dekorativno bijelo inkrustiranje, poput jadranskog (srednjojadranskog) tipa ljubljanske kulture (MAROVIĆ, ČOVIĆ, 1983: 210). Pronađeni ulomci podudaraju se s analognim materijalom s drugih lokaliteta na kojima se javlja horizont s materijalom Cetinske kulture, prije svega njezina prvog i drugog razvojnog stupnja, primjerice u Škarinom Samogradu, iz Ograda (Vid kod Metkovića), iz Rudina (selo Čedna), iz Šepurina i s lokaliteta Gomile više lađa u selu Čitluk i u Ravlića pećini (MARIJANOVIĆ, 1997: 1-8) te u Veloj spili u Veloj Luci na otoku Korčuli (ČEČUK, RADIĆ, 2005: 250-251).

Zaključal

Dosadašnja podvodna arheološka istraživanja izvora Desilo pokazala su kontinuitet naseljavanja od ranog brončanog doba, preko željeznog doba i vremena ilirskog plemena Daorsa, do vremena rimske dominacije i kasnoantičkog razdoblja. Arheološki lokalitet poznat je od sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kad počinje nestručno vađenje amfora iz vode i sustavna devastacija lokaliteta. Uslijedilo je prvo arheološko istraživanje 1972., kad je izvađeno nekoliko grla i čepova amfora. Amfore su tipološki određene kao tip Lamboglia 2 i prema njima je lokalitet datiran u 2. i 1. st. pr. Kr. Fakultet filozofsko-humanističkih znanosti

Sveučilišta u Mostaru i Hrvatski restauratorski zavod 2007. počinju sustavna podvodna arheološka istraživanja lokaliteta. Pregledom dna ustanovljena je devastacija lokaliteta. No na dnu su još uvijek postojale dvije koncentracije ulomaka amfora uočene i 1972. godine. Tada su ispod sloja s ulomcima amfora pronađeni drveni elementi, pretpostavljeni ostaci plovila za prijevoz tereta amfora. Analize drveta odredile su plovilo u kasnija razdoblja. U jesen iste godine provedena je druga faza istraživanja u suradnji s Nevladinim centrom za istraživanje i edukaciju (NCIE). Prilikom te kampanje, ispod antičkog sloja ustanovljen je i prapovjesni sloj s predmetima koji pripadaju starijem i mlađem željeznom razdoblju, poput brončane sjekire sa zaliscima tzv. podunavskog tipa i željezno listolikog koplje. U kampanji 2008. pronađen je najdublji istraženi sloj koji je pripadao ranom brončanom dobu. Datiran je prema keramici koja pripada Cetinskoj kulturnoj grupi, što potvrđuje i analiza drveta pilona izvađenog iz nasipa u sektoru C. Taj prapovjesni horizont pod vodom ne treba sagledavati zasebno, već u kontekstu kopnenog dijela s gradinskim naseljem i nekropolom, koji se nalaze u neposrednoj blizini jezera. U prapovijesti jezero nije postojalo; to nam dokazuje prapovjesna arhitektura pronađena na 6 m dubine u samom izvoru. Riječ je o nasipu od nabijene ilovače i drvenih pilona prepletenih šibljem koji spaja dvije obale izvora. Najveći broj nalaza čine brojni ulomci i poklopci amfora tipa Lamboglia iz 2. i 1. st. pr. Kr. koji se nalaze ispod površinskog sloja humusa oko izvora uz nalaze opeke i tegula. Izvađeno je više od tri stotine ulomaka, od kojih nekoliko oboda nosi pečate. Na temelju usporedbe s analognim pečatima na amforama pronađenim na podvodnom arheološkom lokalitetu Stanići – Čelina, kopnenog nalaza amfore u Vidu kod Metkovića (Narona) i bliskih hercegovačkih nalazišta, nametnula se mogućnost lokalne izrade i distribucije amfora tipa Lamboglia 2. Uz stalne trgovačke veze s Rimskim Carstvom, koje ih je s vremenom pokorilo, na tome su području niknula ruralna gospodarstva italskih doseljenika, zaslužnih za romanizaciju autohtonog stanovništva. Izuzetno velika količina ulomaka amfora, postojanje tekuće vode koja je bila osnova radioničarskih i proizvodnih pogona te ostaci rimskih tegula i opeke, sugeriraju postojanje ruralnog gospodarstva na tome mjestu. Daljnja podvodna i kopnena istraživanja nužna su za potvrđivanje takvih pretpostavki. Navedenim istraživanjima zaključeno je da je do 19. st. Desilo bio samo izvor i potok. Na starim austro-ugarskim kartama jezera su sjevernije, a izvor Desilo uopće nije vodom povezan s Blatom. Termin Hutovo blato koristi se poslije, a današnji izgled može pripisati hidroelektrani „Čapljina“ i melioraciji sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Buduća istraživanja trebala bi dati geološku sliku područja Hutova blata u antici, a geodetska mjerenja pružiti nove podatke o apsolutnim visinama cijelog područja, da bi se vidjele visinske razlike i odnosi izvora s Hutovim blatom i Neretvom. Ti podaci trebali bi odgovoriti na pitanje je li postojalo u antici jezero i je li se trgovalo vodenim ili kopnenim putem. ■

Literatura

- ATANACKOVIĆ, V. (1981): Arheološko nalazište na području Hutova blata, Hercegovina – časopis za kulturno i istorijsko nasljeđe, Mostar

BATOVIĆ, Š. (1983): Kasno brončano doba na istočnom Jadranskom primorju, PJZ IV, Sarajevo, 271 – 373

BUSULADŽIĆ, A. (2005): Potkove pohranjene u antičkoj zbirci Zemaljskoga muzeja Bosne i Hercegovine, *Opusvula Archaeologica*, vol. 29, 247 – 274

CALLENDER, M. H. (1965): Roman Amphorae with Indeks of Stamps, London

CAMBI, N. (1989): *Anfore romane in Dalmazia, Anfore romane e storia economica: un decennio di ricerche*, Atti del colloquio di Siena 1986, Collection de L'école française de Rome, 114, Roma, 311-337

CAMBI, N. (1991): Amfore kasnorepublikanskog doba i njihova produkcija u Dalmaciji. Posebna izdanja Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine 95, knjiga 27, Sarajevo, 55-65

ČEČUK, B. RADIĆ, D. (2005): Vela spila, Višeslojno pretpovijesno nalazište Vela Luka – otok Korčula, Vela Luka

ČOVIĆ, B. (1957): Glasinac. Dio II. Željezno doba, Zemaljski muzej, Sarajevo

ČOVIĆ, B. (1987): Grupa Donja Dolina – Sanski Most, PJZ V, Sarajevo, 232 – 286

ČOVIĆ, B. (1987A): Glasinačka kultura, PJZ V, Sarajevo, 575 – 643

DRECHSLER-BIŽIĆ, R. (1983): Japodska kulturna grupa, PJZ IV, 3 Sarajevo, 74 – 389

- GABROVEC, S. (1983): Jugoistočnoalpska regija, PJZ IV, Sarajevo, 21 – 96
- GLOGOVIĆ, D. (2003): Novo objavljena ostava Pustakovec i ostale prapovijesne ostave iz sjeverozapadne Hrvatske. Pregledni članak – Prapovijesna arheologija, Institut za arheologiju, Zagreb
- JURIŠIĆ, M. (2007): Hutovo blato – Desilo 2007. Podvodno arheološko istraživanje – Izvještaj o radovima, Zagreb
- LETE, N. (2005): Pločasti čepovi amfora, Split
- MARIJANOVIĆ, B. (1997): Cetinska kultura, Rana faza, samostalna kultura ili integralni dio eneolitika, Radovi FF u Zadru 36 (32), Zadar, 1-8
- MARIĆ, Z. (1959): Grobovi ilirskih ratnika iz Kačnja, GZM n. s. Arheologija, XIV, Sarajevo
- MARJAN, B. (1995): Ostava ratničke opreme na Grepcima u Livanjskom polju, Opysc. archaeol. 19, 51-67
- MAROVIĆ I., ČOVIĆ, B. (1983): Cetinska kultura, PJZ IV, Sarajevo, 191 – 231
- MIHOLJEK, I. (2008): Izvješće o III. fazi podvodnih arheoloških istraživanja na lokalitetu Desilo – Hutovo blato, arhiva HRZ-a, Zagreb
- PAŠKVALIN, V. (2003): Arheološki nalazi iz Mogorjela kod Čapljine, Arheološka istraživanja u Naroni i dolini Neretve, Izdanja HAD-a, vol. 22, Zagreb, 253 – 266
- PAŠKVALIN, V. (2008): Kamenjača, Breza kod Sarajeva – mlađeželjeznodobna i rimska nekropola, Godišnjak centra za balkanološka ispitivanja ANUBIH, knjiga XXXVII, 101 – 179
- VASILJ, S. FORIĆ, M. (2008): Istraživanje grobne humke na lokalitetu Desilo u Hutovom blatu, Godišnjak centra za balkanološka ispitivanja ANUBIH, Knjiga XXXVII, 45 – 78
- VASILJ, S. – MIHOLJEK, I. (2008): Izvješće o II. fazi podvodnih arheoloških radova na lokalitetu Desilo u Bajevcima – Hutovo blato, arhiva HRZ-a, Zagreb
- VINSKI – GASPARINI, K. (1973): Kultura polja sa žarama u sjevernoj Hrvatskoj, Zadar

Summary

Vesna Zmaić, Igor Miholjeć

UNDERWATER ARCHAEOLOGICAL RESEARCH OF THE DESILO-HUTOVO BIATO SITE

Underwater archaeological explorations of the Desilo-Hutovo Blato site near Čapljina, BIH were conducted in 2007 and 2008. In the 1970ies, at the bottom of the lake, a large amount of amphorae fragments have been discovered. Due to Bosnia and Herzegovina's lack of professional cadre in the field of underwater archaeology, employees of the Department for Underwater Archaeology of the Croatian Conservation Institute took over the underwater segment of the research. The explorations were carried out in three campaigns in order to answer the question of how could such a large quantity of Lamboglia 2-type amphorae have ended up at the bottom of the Desilo Lake,

and did a trading post exist at this location, that was during Antiquity associated with the trade route along the Neretva River. The research provided certain indications of an economic facility existing in this area where, aside from wine production, amphorae may also have been produced. The finds also supplied information as to the inhabitation of the area even in prehistoric times, with earliest finds from as far back as the Early Bronze Age.

KEYWORDS: Desilo-Hutovo Blato, underwater archaeological research, amphorae, amphorae stoppers, winged axe, Cetina culture

Antički građevinski kompleks na lokalitetu Sipćina u Okešincu

Lea Čataj

Lea Čataj
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za kopnenu arheologiju
Zagreb, Kožarska 5
lcataj@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad
Predan 4. 11. 2013.
UDK 904:728.84](497.5 Okešinec)"652"

SAŽETAK: Antički lokalitet Sipćina u selu Okešincu, poznat je još od 1960-ih godina, kad su provedena i prva arheološka istraživanja. Pronađeni nalazi datirani su u 1. i 2. st., a lokalitet je povezan s boravkom rimske vojske na tim prostorima. Istraživanja su nastavljena 2012. godine, kad su otkrivena dva horizonta naseljavanja. Stariji možemo datirati u 1. i 2. st., a pripisano mu je nekoliko jama i kanala te ostaci drvenog nadzemnog objekta. Mlađem horizontu, datiranom u 3. i 4. st., pripadaju dva objekta. Analiza nalaza pokazala je da se vjerojatno radi o rimskoj ladanjskoj vili. Geofizičkim snimanjima uočeni su tragovi nekoliko građevina i većeg jarka koji ih okružuje.

KLJUČNE RIJEČI: Moslavina, rimska ladanjska vila, podno grijanje, metalurška peć, geofizička snimanja

Tijekom 2012. djelatnici Odjela za kopnenu arheologiju Službe za arheološku baštinu Hrvatskoga restauratorskog zavoda obavili su arheološka istraživanja na antičkom lokalitetu Sipćina.¹ Zbog opsega istraživanja i velike količine pokretnih nalaza, u ovom će se radu obraditi samo nepokretni arheološki nalazi.²

Lokalitet Sipćina u selu Okešinec (sl. 1) nalazi se sjeveroistočno od današnje autoceste A3 Bregana-Lipovac, oko 4 km južno od mjesta Križ u zapadnoj Moslavini. Smješten je zapadno od rijeke Česme, oko koje su nataložene prostrane i slabo propusne naplavne ravnice (ROGLIĆ, 1974: 44-61).

¹ Voditelji istraživanja bili su diplomirani arheolozi Andrej Janeš i Lea Čataj. U radovima su sudjelovali i diplomirani arheolozi Josipa Carićić i Goran Trninić, a povremeno i volonteri, studenti arheologije: Anamarija Kalaj, Mia Čujkević-Plečko, Ilija Cikač i Janko Gašpar. Ovom prilikom svima zahvaljujem.

² Na korisnim savjetima zahvaljujem kolegi A. Janešu.

Antička slika prostora

Prostor Panonije bio je u području rimskog interesa još od 2. st. pr. Kr. Nakon rimske okupacije i konačne romanizacije u 1. st., Moslavina je bila dio provincije Panonije (*Pannonia*), a daljnjim podjelama pripala je Gornjoj Panoniji (*Pannonia Superior*), a potom i Panoniji Saviji (*Pannonia Savia*) (MÓCSY, 1962: 586, 588; BARKÓCZI, 1980; HOTI, 1992).

Najблиža gradska naselja lokalitetu Sipćina bili su na zapadu Andautonija (*Andautonia*), a na jugu Siscija (*Siscia*) (LELEKOVIĆ, RENDIĆ MIOČEVIĆ, 2012: fig. 1). Sustavnim istraživanjima moslavačkog područja posljednjih nekoliko godina otkrivene su antičke *villae rusticae* ili čak manja naselja u Ciglenici kod Osekova i Kutinskoj lipi u Kutini (BOBOVEC, 2007; 2008; 2012). Tragovi rimske civilizacije otkriveni su i u Repušnici, Donjoj Gračenici, Gornjoj Gračenici (Mramor brdo), Hercegovcu i Voloderu, a spominju se i pojedinačni slučajni nalazi iz Brinjana, Strušca i Popovače (BOBOVEC, 1998: 14-15; 2003; 2008;



1. Položaj lokaliteta Sipćina
Location of the Sipćina site

5-7). Zahvaljujući novijim zaštitnim arheološkim istraživanjima, pronađeno je i nekoliko ruralnih naselja (*vici*) blizu Velike Gorice, na lokalitetima Donji Vukojevac (DIZDAR et al., 2011), Okuje (VUJNOVIĆ, BURMAZ, 2010: 245) i Šepkovčica (BUGAR, 2009: 271), uz nekadašnju rimsku cestu Siscija-Emona (LELEKOVIĆ, RENDIĆ MIOČEVIĆ, 2012: 291-292).

U Prigorju je istraživano nekoliko rimske vila: Donja Glavnica-Frtić (SOKOL, 1981: 181-184; 1986a), Moravče-Draščica (SOKOL, 1986b; 1996: 34-36), Moravče-Rošnica (SOKOL, 1986c), Vurnovec-Crikviče (SOKOL, 1986d). Na istom području poznata su naselja iz rimskog doba u Stenjevcu Donjem (GREGL, 1983; 1986) i Komini (*Pyrri*) (GORENC, NEMETH-EHRLICH, 1984; NEMETH-EHRLICH, 1986) te refugij na brijegu Kuzelin (SOKOL, 1981; 2005; 2006). S područja grada Zagreba i njegove šire okolice, kao i šire okolice same Sipćine, poznat je veći broj lokaliteta s arheološkim nalazima iz rimskog razdoblja (TONČINIĆ, 2005; GREGL, JELINČIĆ, 2010; JAKOVLJEVIĆ, 2012). Oni svjedoče o potencijalno mnogo većem broju rimske vila, naselja ili nalazišta drugog tipa, koji dosad nisu bili predmet arheoloških iskopavanja.

Ulaskom u sastav Rimskog Carstva, Panonija se urbanizira te povezuje sustavom cesta, putova i mostova (ŠAŠEL, 1970: 71-72; BOJANOVSKI, 1984: 253). Rimske su ceste vjerojatno izgradene na starim putovima kojima su se koristila panonska pleme za trgovinu (SOPRONY, 1980: 207). Prema Antoninovu itinerariju (*Itinerarium Antonini*), mjesna je cesta išla od Siscije do Varijane (*Varianae*), odnosno od današnjeg Siska na sjever prelazeći Savu, kroz Lonjsko polje prema Kutini. Zbog otkrića rimske vile u selu Osekovi, pretpostavljen je njezin smjer upravo kroz to selo (KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1873: 126-127; GRAČANIN, 2010: 33-35).

Na kartama poput *Itinerarium Antonini*, *Tabula Peutingeriana* ili *Itinerarium Hierosolomytanum* ucrtane su samo

važnije rimske ceste i veća naselja (TKALČEC et al., 2007: 8). U rimsko je vrijeme postojao veći broj sporednih puteva koji su povezivali manja naselja i seoska imanja, koje upoznajemo uglavnom zahvaljujući arheološkim istraživanjima (GREGL, 1980; LOVRENČEVIĆ, 1980; 1981; KNEZOVIĆ, PINTARIĆ, 2006; GRAČANIN, 2010: 33-41).

Lokalitet Sipćina od Osekova je udaljen samo 13 km, od Siska 20 km, a od Kutine 25 km zračne linije. Prema *Tabuli Imperii Romani*, list L-33 (Tergeste, 1961, prema JELINČIĆ, 2009, karta 2), cesta manje važnosti išla je od Kutine (*Varianae*) u smjeru sjeverozapada. Uz taj regionalni antički put, blizu kojega se nalazi Sipćina, veže se i ostava antoninijana Valerijanova vremena nadena u Repušnici (DEMO, 1986: 30).

Prethodna arheološka istraživanja

Na položaju Sipćina izoravanjem su na površinu godinama izlazili dijelovi rimske opeke i keramike, a na arheološke je nalaze još 1961. ukazao Josip Kunkera, arheolog amater. Prema lokalnoj predaji, onđe se nalazila crkva srušena u vrijeme provale Osmanlja (HORVAT, 1984: 166-167).

Probno arheološko istraživanje u jesen 1964. proveo je Muzej Moslavine iz Kutine pod vodstvom kustosice, arheologinje Dragice Ivezović³. Na blago povišenom položaju, u jednoj manjoj sondi, na relativnoj dubini od 60 cm otkriveni su ostaci temelja zida građenog od opeke, popločenje od opeke te velika otpadna jama s materijalom datiranim u 1. i 2. stoljeće. Osim keramičkih nalaza, pronađene su kockice mozaika, brončani prsten, metalni predmet interpretiran kao umbo štita te vrh strelice. Dragica Ivezović zaključila je da se vjerojatno radi o rimskom vojnom logoru, pomoćnoj stanici ili nekom privremenom boravištu rimske vojske (IVEKOVIĆ, 1965; 1968: 365-366; BOBOVEC, 1994).

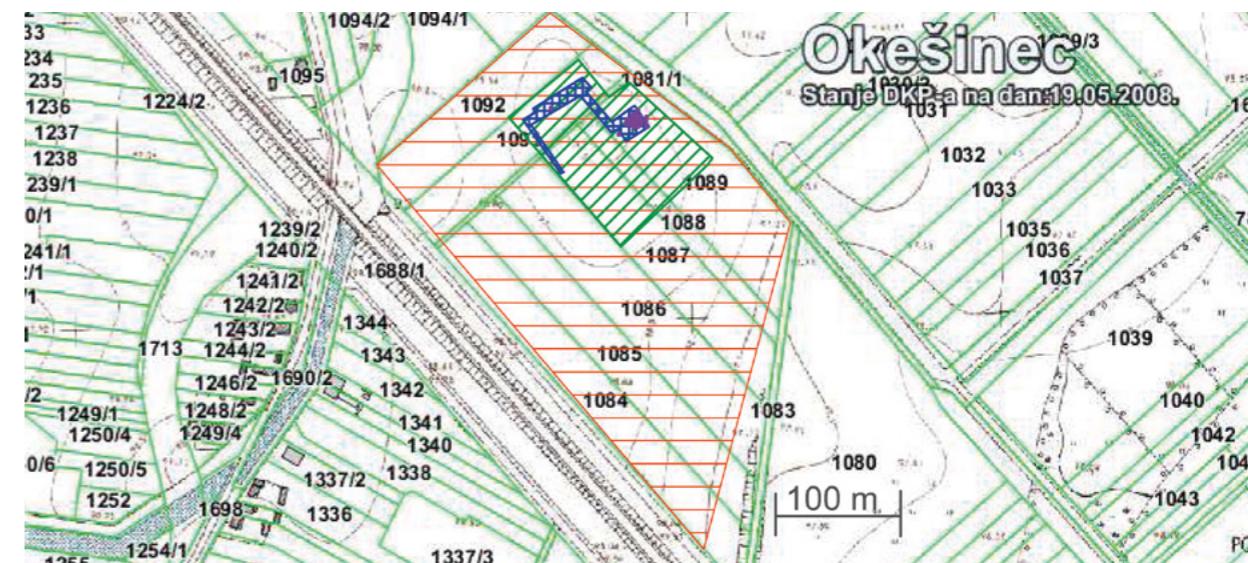
V. Gajski spominje da je na Sipćini 1966. slučajno pronađen Hadrijanov novac (GAJSKI, 2001: 12). Taj je podatak vjerojatno pogrešno prenesen iz članka D. Ivezović (1968: 367) i odnosi se na novac cara Hadrijana pronađen na položaju Krčavina kod Hercegovca u ljeto 1966. godine.

Iako je lokalitet već dugi niz godina poznat arheološkoj struci (REGISTAR, 1997: rb 230), tek je od 2013. pod preventivnom zaštitom. Prije desetak je godina lokalitet pretrpio devastaciju, kad je preko njega postavljen plinovod, presjekavši nalazište u smjeru sjeverozapad-jugoistok.

Arheološka istraživanja 2012. godine

Prije početka arheoloških iskopavanja 2012., na lokalitetu je obavljen površinski pregled terena (sl. 2). Veća koncentracija nalaza ustanovljena je na lagano povišenom

³ Prema riječima vlasnika oranice, koji je u to vrijeme bio dječak, sonda je bila postavljena sjeverno do sjeveristočno od sondi istraženih 2012., uz sam rub oranice.



POVRŠINA OBUHVĀCENA TERENSKIM PREGLEDOM

POVRŠINA OBUHVĀCENA ARHEOLOŠKIM ISKOPAVANJEM, 158 m²

POVRŠINA OBUHVĀCENA PROSPEKCIJSKIM GEORADARSKIM SNIMANJEM, cca 13 000 M²

POVRŠINA OBUHVĀCENA DETALJNIM GEORADARSKIM SNIMANJEM, cca 2 500 M²

2. Površina obuhvaćena arheološkim radovima (terenski pregled, arheološko iskopavanje, geofizička snimanja) 2012. (podloga: geoportal.dgu.hr, izradila L. Čataj)
The area covered by the 2012 archaeological research (field survey, archaeological excavation, geophysical imaging) (based on: geoportal.dgu.hr, made by L. Čataj)

prostoru, a smanjivala se proporcionalno padu terena. Georadarским snimanjem⁴ obuhvaćena je površina od oko 13000 m², a gotovo svi georadarски profili dali su pozitivne rezultate (RAŠKOVIĆ, ŠVARIĆ, 2012).

Arheološki radovi, provedeni u dvije kampanje, trajali su dvadeset šest radnih dana. Istraženo je osam sondi ukupne površine 158 m² (sl. 2). Do sterilnog su sloja žute gline istražene sonde 2, 4 i 8 koje su nakon istraživanja i dokumentiranja prekrivene geotekstilom i zatrpane. Ostale su sonde privremeno zaštićene geotekstilom i zemljom. Prilikom istraživanja uočene su dvije faze gradnje, koje su potvrđene i kasnijim pregledom arheološkog materijala te radiokarbonskim analizama ugljena.

STARIA FAZA GRADNJE

Starojoj fazi gradnje pripisani su ostaci nadzemnog objekta 1, dva kanala, dvije jame od stupova te jedna jama većih dimenzija u sondi 1 (sl. 3-4). Na samom dnu sonde 4, u žuto-smedoj glini uočena je kružna jama sive zapune dubine tridesetak centimetara. Taj je horizont naseljavaju pronađen ispod glinenih slojeva niveličije na kojima su sagrađeni mlađi objekti.

Prilikom čišćenja ukopa koji pripadaju negativima zidova i temelja mlađeg objekta A, uočene su rupe od

stupova kružnog i elipsoidnog oblika promjera 5-20 cm koje su unutar ukopa položene u dva paralelna reda. Zabilježeno je ukupno sto rupa, a može se pretpostaviti njihovo postojanje i u ukopima koji su izlazili izvan sonde te još nisu istraženi, kao i ispod temelja zidova objekta A koji nisu devastirani. Zbog završetka radova na terenu, sve rupe nisu dokumentirane, a neke od zabilježenih rupa nisu ispraznjene.⁵

Rupe su uočene ispod tankog sloja izuzetno finog žutog pijeska, a ukopane su u žutu glinu. Ispunjene su istim pijeskom žute boje,⁶ što ukazuje na istovremeno pražnjenje njihove originalne zapune i zatrpanje slojem pijeska. Radiokarbonska analiza ugljena iz zapune smješta je u razdoblje (16) između 130. i 220. godine.⁷

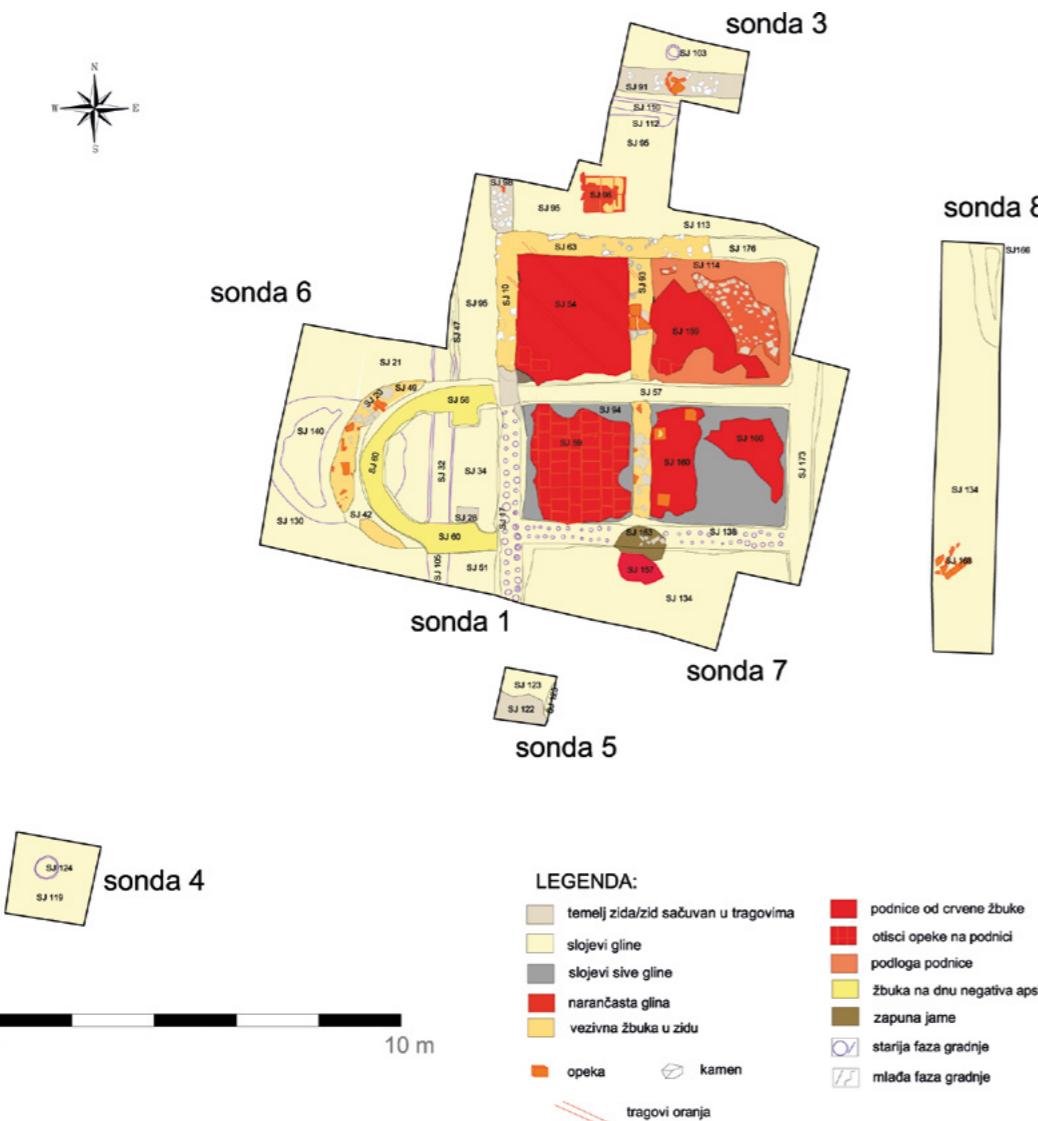
Rupe zatvaraju kvadratni prostor i moguće je da se radi o nadzemnom objektu (objekt 1) većih dimenzija koji je imao po dva reda drvenih stupova, a bio je orijentiran pravilno prema stranama svijeta.

⁵ Dubina istraženih rupa bila je 15 do 30 cm, a nekoliko njih bilo je preusko i preduboko pa nije bilo moguće isprazniti ih potpuno.

⁶ U nekoliko slučajeva radilo se o finom pijesku smeđe boje.

⁷ AMS radiokarbonska analiza obavljena je u Beta Analytic Radiocarbon Dating Laboratory u Miamiju, a uzorak 21 vodio se pod laboratorijskom oznakom Beta-336204. Prema 2 σ kalibraciji, datira se između 80. i 240. godine.

4 Georadar snimanja obavila je tvrtka Geos d. o. o. iz Rovinja.



3. Tlocrtni plan istraženog dijela antičkog kompleksa Sipćina u Okešincu (osim sonde 2) (dokumentacija HRZ-a, izradila L. Čataj)
Ground plan of the researched portion of the ancient Sipćina complex in Okešinec (apart from the probe 2) (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by L. Čataj)

Zapadno od navedenog objekta 1, a ispod podnice prostorije 3 mlađeg objekta A i sloja niveličije, nalazio se kanal pravilnog pravokutnog presjeka. Smjera je sjever-jug, dubine 30 cm sa zapunom bogatom nalazima (primjerice keramika tankih stijenki i imitacija *terrae sigillatae*, ulomci lonaca izvijenog ruba i zaobljenog tijela). Kanal je presječen iskopom za temelj zida apside te se nastavlja prema sjeveru i jugu. Uzorak ugljena iz zapune radiokarbonskom je analizom (15) datiran u razdoblje između 60. i 90. ili 100. i 120. godine.⁸

8 AMS radiokarbonska analiza provedena je u Beta Analytic Radiocarbon Dating Laboratory u Miamiju, a uzorak 15 vodio se pod laboratorijskom oznakom Beta-326698. Prema 26 kalibraciji, datira se između 20. i 130. godine.

Zapadno od kanala i objekta 1 uočena je jama ovalnog oblika (sl. 5), istražena u dužini 3,2 m (SZ – JI) i širini 3 m (SI – JZ), dok joj dubina iznosi oko 50 cm. U gornjem je dijelu zapune siva glinasta zemlja sa sitnim komadima opeke i žbuke te ulomcima keramike i kostiju, ispod koje je sivi glinasti tvrdi sloj s nalazima keramike i kostiju, ali bez građevinskog materijala. Pri samom dnu jame pronađena su tri ulomka prapovijesne keramike, koji se zasad ne mogu pobliže definirati. Jama nije istražena u cijelosti jer u zapadnom dijelu izlazi izvan profila, dok je u istočnom devastirana gradnjom mlađeg objekta (prostorija 3).

Sjeverno od objekta pronađen je drugi kanal smjera istok-zapad, s gotovo sterilnom zapunom svijetlosive boje u čijoj se stijenci nalazila i rupa od stupa. Kanal je okomito postavljen na prethodno opisani, ali u ovim istraživanjima njihov eventualni spoj nije pronađen. Sjeverno od kanala nalazila se još jedna rupa od stupa.



4. Sonde 1, 3, 6 i 7: starije i mlađe faze gradnje, pogled sa zapada (fototeka HRZ-a, snimila L. Čataj)
Probes 1, 3, 6 and 7: the earlier and the later phase of building, the view from the West (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by L. Čataj)

Keramičke nalaze (sl. 6) iz zapune kanala i jama, kao i iz slojeva mlađe faze korištenja lokaliteta, prema analogijama možemo datirati u 1. i 2. st., a neki se oblici javljaju i do polovice 3. stoljeća. U jami i obližnjem kanalu pronađena je najveća količina keramike. Grubu keramiku možemo povezati s domorodačkim tradicijama, poput lonaca izvijenog oboda i ravnog ruba, sive boje, ukrašenih metličastim motivom valovnica (sl. 6: 1) te lonaca izvijenog ruba i zaobljenog tijela. Pronađena je i fina keramika poput keramike tankih stijenki (sl. 6: 4-5), *terrae sigillatae* (sl. 6: 3), imitacije sigilatnog posuda te pečatna keramika (sl. 6: 2) (VIKIĆ-BELANČIĆ, 1969; BRUKNER, 1981; MAKJANIĆ, 1996; OŽANIĆ, 1998; WIEWEGH, 2001; JELINČIĆ, 2003; WIEWEGH, 2003; OŽANIĆ, 2004; JELINČIĆ, 2009). Posebno je zanimljiv ulomak kantarosa (sl. 6: 6) s dvije ručke zaobljenog tijela i stožasto izvedenog vrata, sive boje, uglačane površine, s ukrasom cik-cak snopova paralelnih linija izvedenih tehnikom glaćanja na predjelu vrata (*Politurmuster*). Na Gomolavi (JOVANOVIĆ, JOVANOVIĆ, 1988: 30-37, T.

XXVIII. 8) i u Vinkovcima (DIZDAR, 2001: 66-67, T. 23: 3, T. 25: 5-7 id) takve su posude datirane u 2. - 1. st. pr. Kr., a sličan primjerak iz Vinkovaca u 1. - 2. st. (OŽANIĆ, 2004: 192, T. 81.1).

S obzirom na navedene analogije, ali i radiokarbonske datume, taj raniji horizont naseljavanja lokaliteta datiramo od 1. do 2. stoljeća.

MLAĐA FAZA GRADNJE

Ostaci građevine (objekt A) s pet prostorija i zidovima orijentiranim pravilno prema stranama svijeta uočeni su odmah ispod sloja orana (sl. 3-4). U sjevernom dijelu građevine prostorije su 1 (310 x 270 cm) i 2 (310 x 340 cm), a u južnom prostorije 4 (285 x 270 cm), 5 (285 x 340 cm) (sl. 7) te najzapadnija prostorija 3 (sl. 5) polukružnog oblika (površine 9 m²), koja izlazi izvan četvrtastog osnovnog oblika građevine. Ukupna istražena površina objekta iznosi 70 m².

Nekoliko pronađenih zidova, širine 45-60 cm, sačuvano je u razini podnice. Njihovi su temelji ukopani u slojeve



5. Pogled na prostoriju 3 objekta A, položenu preko starijeg kanala i jame (fototeka HRZ-a, snimila L. Čataj)

View of the room 3 of the building A, laid out on top of the earlier canal and pit (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by L. Čataj)

sive i žute gline, do dubine od oko pola metra. Građeni su uglavnom od nepravilnih komada kamenja povezanih žbukom, a neki od opeke i kamena vezanih žbukom. Sačuvani su tek u visini jednog reda zidanja.

Većina zidova i temelja ostala je sačuvana u negativu: polukružni zapadni zid, krajnji istočni i južni zid, zid koji dijeli prostorije 1 i 2 od prostorija 4 i 5 te dio sjevernog zida. Na mjestima spoja s navedenim ukopima vidljiva su oštećenja zida izazvana devastacijom zbog vađenja kamena.⁹

Prostorija 3 (sl. 5), polukružnog oblika, s unutarnje strane imala lezene na sjevernom i južnom dijelu apside. Sjeverna lezena ostala je sačuvana u negativu, dok je južna¹⁰ ostala djelomično sačuvana. Zidana je od nepravilnih komada kamena vezanih žbukom, bila je organski vezana uza zid i temelj apside, a oštećena je pri uklanjanju navedenog zida i temelja. Zid apside u ramenu se mijenja iz polukružnog u ravni. Uz tjemne apside, sve do njegovih ramena tekao je vjerojatno nizak zid ili popločenje građeno bez temelja, širine 50 cm.

Zbog činjenice da je većina zidova sačuvana u negativu, prilikom istraživanja je uočeno da su temelji zidova bili ukopani u tanji sloj sive gline na vrhu i deblji sloj žute gline ispod njega. Kao što je već navedeno, sivi sloj gline poslužio je za nivelaciju terena, dok su u sloj žute gline (zdravica) ukopani i stariji objekti.

⁹ AMS radiokarbonskom analizom uzorak ugljena (Beta-326699) iz zapune jednog od negativa zida datiran je u razdoblje između 1320. i 1350. te 1390. i 1430. (2 σ), odnosno između 1400. i 1420. godine (1 σ). U tom je razdoblju vjerojatno zatrpan ukop, a možda i izvađen temelj s ostacima zida.

¹⁰ Širine je 53 cm, a od mase zida izlazila je za 40 cm, sačuvana je u visini od 60 cm.

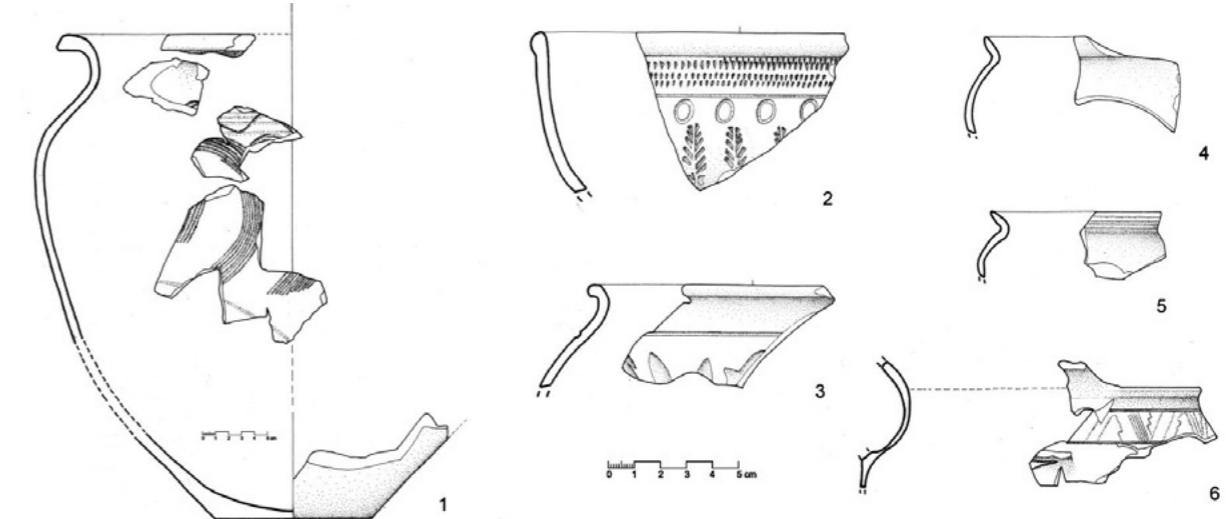
Svi pet prostorija objekta imalo je sačuvane žbukane podnice (*opus signinum*), ali niti jedna nije imala sačuvan završni sloj koji je dolazio povrh nje (sl. 7). Kako su se podnice pojavile već na dubini od 20 do 40 cm ispod površine, njihov je gornji sloj bio uništen oranjem, čiji se tragovi i danas vide na sačuvanim razinama podnica. Oranjem su posebno uništene podnice u prostorijama 1 i 2 u sjevernom dijelu objekta.

Podnice su bile rađene u nekoliko slojeva: na podlogu od manjih komada kamena i opeke dolazio je sloj žbuke s drobljenom opekom, od čega je dobila crveno-smeđu nijansu. Kao završni sloj u prostorijama 1, 2 i 4 bile su postavljene opeke dimenzija 44 x 28 cm, čiji su otisci vidljivi na podlozi od žbuke: jedan red opeka bio je postavljen vertikalno, drugi horizontalno te su se tako izmjenjivali duž cijave prostorije. Prema Vitruvijevim (VII, 1) napomenama, žbukane podnice (*opus signinum*) rade se s podlogom od šljunka (*statumen*) na koji se postavlja sloj šljunka pomiješan s pijeskom i vapnom (*rudus*), a potom i sloj žbuke pomiješane s usitnjom ciglom ili komadićima mramora (*nucleus*) (ADAM, 1994: 232).

U prostoriji 3 podnica je bila veoma slabo očuvana. Gornji sloj žbuke bio je bijele boje, bez vidljivih otisaka opeke. Kao podloga podnici poslužili su komadi opeke, tubula, žbuke i neobrađenih komada kamena.

U prostoriji 5 pronađeni su ostaci podnog grijanja: donji dio „šupljeg poda“ i tri pravokutne plinte (sl. 7). Donja podnica hipokausta (*hypocaustum*) također je građena u nekoliko slojeva: na podlogu od kamena postavljen je sloj crvenaste žbuke. Na nju su u razmacima postavljene kvadratne plinte dimenzija 31 x 31 cm. Na jednom od stupića pronađen je sloj žbuke kružnog oblika, što može ukazivati na kružne opeke od kojih su građeni stupići hipokausta (*pilae*). U zapadnom dijelu prostorije podnica je bila nagorena i tamnije boje, vjerojatno zbog strujanja toplog zraka unutar šupljeg poda. Na obližnjem lokalitetu u Osekovu, u jednoj od prostorija južnog objekta otkriveni su ostaci podnog grijanja na površini od 66 m². Stupovi od opeke dimenzija 30 x 30 cm na žbukanu su podnicu slagani na razmaku od 30 cm (BOBOVEC, 2012: 33). Zbog hladnije klime, u Panoniji se češće izvodilo podno grijanje nego primjerice u Italiji gdje su se obično grijale samo kupaonice (THOMAS, 1980: 304).

Razne oblike podnog grijanja možemo na istočnom Sredozemlju pratiti još od 5. st. pr. Kr., no hipokaust se u pravom smislu riječi pojavljuje u kasnom 2. st. pr. Kr. u Stabijskim termama u Pompejima (KRETZSCHMER, 1953: 38–39; DEGBOMONT, 1984: 22–23; YEGÜL, 1992: 357; FAGAN, 2001: 404–406). Antički izvori navode kako su prije kupališta bila tamna i malena te da je upotreba tubula i hipokausta omogućila gradnju većih i osvijetljениh prostorija, a time i ugodniji boravak u termama. I noviji autori objašnjavaju da je upravo otkriće prozorskog stakla, vatrostalnih materijala i sustava tubulature dovelo



6. Izbor keramičkih nalaza starije faze (dokumentacija HRZ-a, crtež A. Bendeković)

A selection of ceramic finds from the earlier phase (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by A. Bendeković)



7. Pogled sa zapada na prostorije 1, 2, 4 i 5 objekta A (fototeka HRZ-a, snimila L. Čataj)

View from the West to rooms 1, 2, 4 and 5 of the building A (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by L. Čataj)



8. Pogled s juga na konstrukciju od opeka (fototeka HRZ-a, snimio A. Janeš)

View from the South to the brick structure (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Janeš)

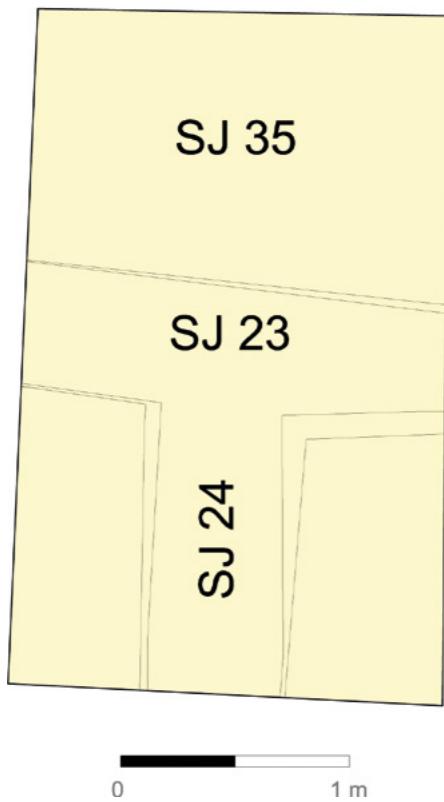
do mnogo veće učinkovitosti podnog grijanja (DEGBOMONT, 1984: 23).

Osnovni princip podnog grijanja je strujanje zagrijanog zraka (koji je dolazio iz ložišta) kroz prazan prostor između donjeg i gornjeg („visećeg“) poda (*suspensura*), koji je na taj način grijao pod prostorije iznad. Kroz sustav šupljih opeka uzidanih u zid strujao je ugrijani zrak i održavao temperaturu u prostoriji (DEGBOMONT, 1984: 22–23; FAGAN, 2001: 404–406). Prema Vitruviju (V, 10), visina stupića trebala bi iznositi dvije stope, odnosno oko 60 cm. U stvarnosti ona najčešće varira između 40 i 75 cm (DEGBOMONT, 1984: 101, fig. 160; ADAM, 1994: 267). Stupići hipokausta najčešće su se gradili od kvadratnih ili kružnih opeka s donjom i gornjom plintom ili bez njih (DEGBOMONT, 1984: 99–106, fig. 159).

Vitruvije (V, 10) navodi da bi na vrhu stupića trebala stajati opeka veličine 2/3 stope (*laterculus besalis*), a preko

njih opeka od dvije stope (*bipedalis*) kao podloga za suspenzuru. Preko opeka obično je išao crvenkasti premaz od žbuke s dodatkom usitnjene cigle i kamena, iznad njega tanki premaz od finije crvenaste žbuke, a njezin završni sloj mogao je biti načinjen i od kamenih ploča ili mozaika (DEGBOMONT, 1984: 114, fig. 160; ADAM, 1994: 266–267, fig. 624).

Sjeverno od građevine nalazio se dvorišni natkriveni prostor ili možda pomoćna prostorija čiji je zapadni dio otkriven tijekom ovih istraživanja (sl. 3). U njemu nisu nađeni tragovi podnica, nego samo slojevi žute gline. U nju je bila ukopana konstrukcija od opeke, građena od sedam vodoravno položenih opeka koje čine pravokutnu strukturu tlocrtnih dimenzija 89 x 108 cm (sl. 8). Na zapadnom, sjevernom i istočnom rubu pronađene su okomito postavljene opeke koje su okruživale pravokutni prostor. Konstrukcija je bila zapunjena glinastom zemljom



9. Tlocrt sonde 2 (dokumentacija HRZ-a, crtež L. Čataj)
Ground plan of the probe 2 (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by L. Čataj)

s komadićima žbuke i usitnjene opeke. Pri dnu zapune koncentracija žbuke se povećala te je postala kompaktnija. U tom sloju kompaktne žbuke pronađeno je nekoliko ulomaka olova povezanih žbukom. Pri samom dnu bilo je nešto ugljena, a radiokarbonska analiza (16) datira korištenje konstrukcije u razdoblje od 90. do 100. godine, 120. do 180. ili od 190. do 210. godine¹¹. S obzirom na te nalaze, moguće je da se radi o priručnoj radionici za metal.

Kanal smjera sjever-jug nalazi se zapadno od objekta i ide do ukopa negativa temelja apside. Zapunjjen je sivom sterilnom zemljom, a ukopan je u žutu glinu. Nije istražen u cijelosti, a za sada se pretpostavlja da je imao drenažnu funkciju.

Pokretni arheološki nalazi te mlađe faze lokaliteta su malobrojni, što nije posve neočekivano s obzirom na to da su objekti i cijeli horizont naseljavanja uništeni kasnijom obradom zemlje. Uglavnom se radi o kronološki neosjetljivim ulomcima grube keramike, koja se zbog svakodnevne uporabe brzo trošila i imala kratak uporabni vijek, ali je dugi zadržavala iste oblike (JELINČIĆ, 2009: 15).

¹¹ AMS radiokarbonska analiza provedena je u Beta Analytic Radio-carbon Dating Laboratory u Miamiju, a uzorak 29 vodio se pod laboratorijskom oznakom Beta-336205. Prema 2 σ kalibraciji, datira se između 80. i 240. godine.

Uzimajući u obzir radiokarbonske datume i stratigrafiju lokaliteta, ovaj horizont naseljavanja možemo datirati od kraja 2. st. ili početka 3. st., vjerojatno do u 4. stoljeće.

PROBNE SONDE 2, 4, 5 I 8

Sonda 4 (2 x 2 m) postavljena je oko 10 m jugozapadno od objekta A (sl. 3), na mjestu gdje je na oranici uočena velika koncentracija kockica mozaika manjih dimenzija. Ispod površinskog sloja oranja, naišlo se na slojeve s mozaičkim kockicama i građevinskim materijalom (opeke i tubuli). Nalazi su, po svemu sudeći, ovdje bili deponirani, a dio je nalaza bio izložen vatri. Možemo ih povezati s mlađom fazom korištenja lokaliteta, dok starijoj fazi pripada već spomenuta jama na dnu sonde.

Sonda 5 (1,5 x 1,5 m) postavljena je 3 m južno od objekta A. Ispod sloja oranice nalazio se sloj urušenja s mnogo opeke, tegula i komada žbuke.

U sondi 8 (1,5 x 10 m) postavljenoj 2 m istočno od objekta A (sl. 3), u krajnjem sjeveroistočnom kutu pronađena je jama sa zapunom smede boje s ulomcima opeka, žbuke (ostaci poda), tegula i keramike.

Sonda 2 (2 x 3 m) udaljena je 60 m zapadno od objekta A (sl. 9). U sloju žute gline, na 50 cm relativne dubine, uočeni su negativi dvaju zidova koji se sijeku pod pravim kutom, čiji su ukopi zapunjeni rastresitom žbukom. I u toj su sondi pronađene kockice mozaika, od kojih je nekoliko bilo spojeno sa slojevima žbuke koji su činili podlogu mozaičkog poda. Pronađeni su i veći komadi oslikane žbuke i dosta keramike. Opisani zidovi te tragovi mozaičkog poda i oslikanih zidova pripisani su objektu B.

GRAĐEVINSKI MATERIJAL

Građevinski je materijal u najvećem broju pronađen u zapunama negativa zidova u sondama objekata A i B.

Od građevinske su keramike najzastupljenije opeke. Prema njihovim otiscima na završnim slojevima podnica u objektu A možemo odrediti dimenzije nekih opeka (oko 44 x 28 cm). Tri pronađene kvadratne opeke (31 x 31 cm) služile su kao baza stupića hipokausta. Pronađena je i veća količina ukrasne podne opeke dimenzija 2,5 - 4 cm koje su služile kao završni sloj podnice, a na većini njih još su tragovi žbuke. Takve su opeke pronađene i u građevinskim kompleksima u Kutinskoj lipi (BOBOVEC, 2007: 156) i Osekovu (BOBOVEC, 2012: 9). Rimske vile u Panoniji nerijetko su imale podove prekrivene opekama (THOMAS, 1980: 304). Ulomci krovnog pokrova (tegula, imbrex) pronađeni su u manjoj količini.

Čest su nalaz u objektima A i B šuplje opeke (*tubuli*) koje svjedoče o podnom grijanju. Tubuli (sl. 10) su obično bili postavljeni na gornju plintu hipokausta kako bi zrak slobodno strujao kroz njih. Sa zidom su bili spojeni žbukom, a ponekad i čavlima. S vanjske su strane opet bili premazani žbukom, a na njih su mogle doći i ukrašene mramorne ploče, štuko ili kakav drugi završni sloj



10. Ulomak šuplje opeke (*tubulus*), dim. 15 x 14 cm (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)

Fragment of a hollow brick (*tubulus*), measuring 15 x 14 cm (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)



11. Ulomak mozaičkog poda, dim. 7 x 4,5 cm (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)

Fragment of the mosaic floor, measuring 7 x 4,5 cm (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)



12. Ulomak oslikane žbuke, dim 12 x 10 cm (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)

Fragment of the painted plaster, measuring 12 x 10 cm (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)



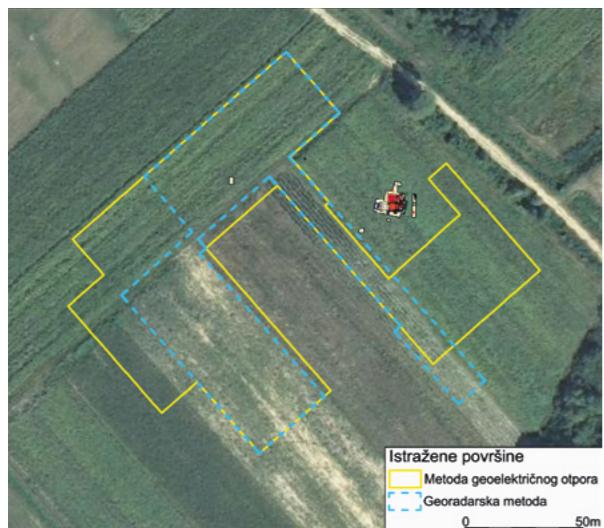
13. Ulomak oslikane žbuke, dim 16 x 13 cm (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska)

Fragment of the painted plaster, measuring 16 x 13 cm (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska)

(DEGBOMONT, 1984: 140-146; BRODRIBB, 1987: 70-78, 105-114). Kako bi se žbuka bolje vezala na njih, često im je površina dodatno obradivana urezima izvedenim oštrim predmetom ili češljjem, što je slučaj i sa šupljim opekama pronađenim na Sipćini. Dimenzije primjeraka sa Sipćine su oko 25 cm dužine, 15 cm širine i 8 cm debljine.

Kockice mozaika (*tesserae*) pronađene su u svim istraženim sondama, najviše u sondi 4, a radene su od bijelog, svijetlosivog i tamnosivog kamena, dimenzija 1-2 cm. U sondi 2 pronađeno je nekoliko kockica povezanih žbukom koje se drže za žbukanu podlogu (sl. 11). Mozaički su se podovi u Panoniji postavljali u luksuznim vilama (THOMAS, 1980: 311-312). U sjeverozapadnoj su Hrvatskoj mnoge od vila bile ukrašene upravo mozaikom, primjerice vile u Drenju (ŠKOVERNE, KOŠČEVIĆ, MAKJANIĆ, 1987: 17-18), Osekovu (BOBOVEC, 2008: 27), Kutinskoj lipi (BOBOVEC, 2012: 17), Benkovcu (GORENC, DAMEVSKI, 1984) i drugdje.

U slojevima je pronađeno i nekoliko komada oslikane žbuke. Jedan ulomak na bijeloj podlozi ima povučenu ravnu liniju pompejski crvene boje (sl. 12). Na jednom komadu slikane žbuke (sl. 13) završni sloj slikanja je na podlozi boje bjelokosti, a kružni i vegetabilni motivi oslikani su zelenom, crvenom, narančastom i crnom bojom. Sloj slikanja leži na podlozi od bijele žbuke ispod kojega je sloj bijele do izrazito svijetloružičaste žbuke s usitnjrenom opekom i šljunkom debljine oko 1,5 cm, a podno njega je sloj crvenkaste žbuke s drobljenom opekom i šljunkom debljine 0,8-1 cm. Na potonjem je sloju vidljivo kako je bio postavljen na zid od šuplje opeke na kojem je vidljiv otisak češljastog motiva. Slikana žbuka i freske nalaze se u gotovo svakoj panonskoj vili, a razlikuju se po kvaliteti izvedbe (BIRÓ, 1974: 40; THOMAS, 1980: 307). Slični ulomci slikane žbuke pronađeni su u vili u Osekovu (BOBOVEC, 2008: 26-27). Prema Vitruviju (VII. 3), zidovi bi se trebali žbukati u nekoliko slojeva kako bi žbuka bila trajnija i ne-



14. Površina istražena geofizičkim istraživanjima 2013. (izradio B. Mušić)

Area investigated by geophysical research in 2013 (made by B. Mušić)



15. Rezultati geofizičkih istraživanja (metoda geoelektričnog otpora) 2013. (izradio B. Mušić)

Results of the 2013 geophysical research (the geo-electric resistance method) (made by B. Mušić)

bi pucala. Najprije se zidovi grublje nabace, a potom se uravnaju žbukom od finog pijeska u tri sloja te zrnatim mramorom također u tri sloja. Završni sloj boje može se stavljati *al fresco*, na još mokru žbuku kako bi bio trajniji. Boja se na zidove mogla nanositi i nakon što se žbuka osušila, a pritom se pigment u vodi morao pomiješati s ljepilom biljnog ili životinjskog porijekla kako bi se boja mogla povezati sa žbukom (ADAM, 1994: 220-222).

Geofizička istraživanja 2013. godine

Tijekom jeseni 2013. na položaju Sipćina obavljena su geofizička istraživanja kombinacijom triju metoda: geoelektričnog otpora, georadarske i magnetne metode¹² (MUŠIĆ, 2013). Rezultati snimanja još se obrađuju, a ovdje su navedeni preliminarni zaključci. Zamjećeni su ostaci zidova, urušenja, podnica te sjeverozapadni ugao pravokutnog ili četvrtastog jarka pravilno položenog prema stranama svijeta, širine oko 2 m (sl. 14-15). Definiran je zapadni rub građevine otkrivene u sondi 2 te djelomično i raspored njezinih prostorija. Sjeverno i zapadno uz zgradu položen je spomenuti jarak, čija nam je funkcija, kao i vrijeme gradnje, za sada nepoznata.

Zaključna razmatranja

Prostor Moslavine rijetko se spominje u antičkim izvorima pa o njezinu povijesti i životu stanovnika saznajemo uglavnom iz povjesnih zbivanja na širem prostoru. Mnogo više podataka pružaju nam za sada malobrojna arheološka istraživanja.

Na temelju rezultata arheoloških istraživanja na samo 24 m², D. Ivecović je 1960-ih godina zaključila da se na Sipćini tijekom 1. i 2. st. nalazio rimski vojni logor, pomoćna stanica ili privremeno boravište rimske vojske. Svoje zaključke temeljila je na nalazima umba štita i vrha strelice, kao i na stajalištu da taj tada močvarni kraj nije bio pogodan za naseljavanje (IVEKOVIĆ, 1965; 1968: 365-366).

Arheološkim je istraživanjima 2012. g. ustanovljeno da je lokalitet korišten dulje vremena, od 1. do 4. stoljeća. Istražena je površina od 158 m², a ustanovljene su dvije faze gradnje. Ranijoj fazi (1. - 2. st.) pripadaju drveni objekt 1, dva kanala, nekoliko manjih te jedna jama većih dimenzija, a mogli bi joj se pripisati i ostaci podnice i zida građenih od opeke te otpadna jama koji su pronađeni u prethodnim istraživanjima. Potkraj 2. ili u 3. st. navedeni se horizont nivela slojem sive gline¹³ te dolazi do promjene u načinu gradnje: u toj kasnijoj fazi ona je izvedena u kamenu, opeci i žbuci, a podovi su prekriveni opekom. Istražen je objekt A s pet prostorija, od kojih je jedna polukružna, a u jednoj su pronađeni tragovi podnog grijanja. Nalazi iz slojeva ukazuju na mozaičke podlove te one prekrivene manjom ukrasnom opekom. Zidani objekt A položen je iznad vjerojatno drvenog objekta 1, koristeći iskope njegovih temelja te kanala zapadno od njega. Navedeni kanal i velika jama zapadnije presječeni su iskopom prilikom gradnje temelja polukružne prostorije. U najzapadnijoj sondi 2 pronađeni su negativi dvaju zidova, ostaci objekta B, čija nam je veličina i namjena, kao i veza s navedenim objektima, za sada nepoznata. S obzirom na to

da je istražen relativno mali dio građevinskog kompleksa, teško je odrediti njegovu namjenu. Za sada smo skloni objekt A pripisati sporednoj građevini, možda kupalištu, unutar većeg ladanjskog kompleksa. O točnoj funkciji toga objekta moći će se ipak više reći kada se barem ustanovi položaj ostalih građevina. U ladanjskim su se kompleksima gradila privatna i javna kupališta. Ako su spojena s glavnom zgradom, radi se o privatnom kupalištu, koje na manjem imanju može biti građeno i samostalno. Javna su kupališta građena odvojeno od glavne zgrade i vjerojatno su služila za potrebe radnika zaposlenih na imanju (BIRÓ, 1974: 36-37).

Rimska vila (*villa romana*) bila je zgrada ili skup odvojenih zgrada, udaljena od drugih naselja, a predstavljala je samostalnu i nezavisnu privrednu jedinicu (MÓCSY, 1974: 169; THOMAS, 1980: 276). Prilikom odabira mesta za gradnju bile važni kriteriji bili su blizina vode, pašnjaka, polja, šuma i cesta. Ovisno o lokaciji, vile su mogle obavljati različite funkcije: one gradske ili prigradske služile su prije svega za odmor, izvan gradova nalazile su se vile s posjedima koje su bile središte poljoprivredne proizvodnje, dok su vile uz ceste katkad postajale prenocišta (*mansiones*) (BIRÓ, 1974: 23; THOMAS, 1980: 284). Postaje uz cestu (*mutatio, mansiones*) uglavnom su bile linearno organizirane jer su se prilagođavale položaju ceste (BIRÓ, 1974: 25).

U rimskim su provincijama vile pokazatelji uspostave mira i uvršćivanja rimske vlasti. Preduvjet za njihovu gradnju i opstanak jest postojanje komunikacija, kao i većih urbanih naselja i vojnih objekata u blizini (ZANINOVIC, 1996: 209-229). U savsko-dravskom međurječju u 1. st. nastaju prvi veći posjedi i kompleksi vila s gospodarskim zgradama koji na te prostore uvode

italski način života, a nastaju neovisno o seoskim kućama prastanovnika provincije (THOMAS, 1964: 336). Na prostoru sjeverozapadne Hrvatske za sada ih je arheološkim istraživanjima potvrđeno tek dvadesetak, mnogo manje nego na jadranskoj obali i otocima, gdje su one bile glavni nositelji poljoprivrede i rimskog načina života izvan gradova (LELEKOVIĆ, RENDIĆ MIOČEVIĆ, 2012: 279, fig. 1). O potencijalno većem broju rimskih vila svjedoče rezultati terenskih pregleda, koji se trebaju potvrditi daljnjim arheološkim istraživanjima (npr. TONČINIĆ, 2005; GREGL, JELINČIĆ, 2010; JAKOVLJEVIĆ, 2012).

Geofizička istraživanja, kojima nije obuhvaćen cijeli položaj Sipćine, pokazala su tragove obitavanja zapadno i južno od sondi istraženih 2012. godine. Zasigurno su najzanimljiviji nalazi širokog jarka, odnosno njegova sjeverozapadnog ugla, te tragovi struktura unutar prostora koji jarak zatvara. S obzirom na zaključke D. Ivecović, pomisao o vojnoj arhitekturi ipak nam golica mašt.

Valja napomenuti da su obrambeni jarki u rimskom razdoblju zabilježeni i u kontekstu vila. Kod mjesta Hambacha u zapadnoj Njemačkoj, vila HA 512 u svojoj je mlađoj fazi, koju karakterizira drvena gradnja, bila okružena jarkom koji je poslije zatrpan (KASZAB-OLSCHEWSKI, 2005). Za sada ne znamo radi li se u slučaju jarka na Sipćini o obrambenom jarku, kao ni u kojem je razdoblju mogao biti u upotrebi. Nije posve jasan ni odnos istraženih objekata prema tom jarku, ali može se napomenuti da se sonde istražene 2012. nalaze unutar prostora koji jarak zatvara, a one istražene 1964. izvan njega. Namjenu građevinskog kompleksa na Sipćini i njegovu ulogu u romanizaciji Panonije rasvjetlit će nam možda tek daljnja arheološka istraživanja. ■

Izvori:

MARCUS VITRUVIUS POLLIO, *De architectura libri decem*. Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 1999.

Literatura:

ADAM, J.-P. (1994): *Roman Building*. London.

BARKÓCZI, L. (1980): History of Pannonia. U: Lengyel, A., Radan, G. T. B. (eds), *The Archaeology of Roman Pannonia*. Budapest, 85-124.

BIRÓ, M. (1974): Roman Villas in Pannonia. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae XXVI/1-2*, 23-57.

BOBOVEC, A. (1994): Rezultati probnog arheološkog iskopavanja na antičkom nalazištu Sipćina u Okešincu, u: B. Rudež (ed), *900 godina Ivanicha*, Ivanić.

BOBOVEC, A. (1998): Arheološka topografija područja grada Kutine. *Zbornik Moslavine* 4, 12-23.

BOBOVEC, A. (2003): Arheološka topografija područja Općina Popovača i Velika Ludina. *Zbornik Moslavine* 5/6, 13-25.

¹² Istraživanja je obavila tvrtka Gearh d. o. o. iz Maribora, pod vodstvom doc. dr. B. Mušića sa suradnicima I. Medarićem i M. Morijem.

¹³ Taj sloj nivela nije zabilježen u prethodnim istraživanjima 1964. godine.

- BOBOVEC, A. (2007): Kutinska lipa, Kutina – arheološko nalazište iz rimskog razdoblja (II.-IV. st. n. e.). *Zbornik Moslavine IX-X/2006-2007*.
- BOBOVEC, A. (2008): *Rimski kompleks Ciglenice u Osekovu. Kutina*.
- BOBOVEC, A. (2012): *Arheološko nalazište Kutinska lipa. Kutina prije Kutine*. Kutina.
- BOJANOVSKI, I. (1984): Prilozi za topografiju rimskih i predrimskih komunikacija i naselja u rimskoj provinciji Dalmaciji, IV – Rimска cesta Siscia – Sirmium (Tab. Peut.) i njena topografija. *Godišnjak Centra za balkanološka istraživanja XXII*, 146-265.
- BRODRIBB, G. (1987): *Roman brick and tile*. Gloucester.
- BRUKNER, O. (1981): *Rimska keramika u jugoslovenskom delu provincije Donje Panonije*. Dissertationes et monographiae XXIV, Beograd.
- BUGAR, A. (2009): Šepkovčica (rb: 114). *Hrvatski arheološki godišnjak 5/2008*, 269-273.
- DEGBOMONT, J.-M. (1984): *Le chauffage par hypocauste dans l'habitat privé de la place St-Lambert à Liège à l'Aula Palatina de Trèves*. Liège.
- DEMO, Ž. (1986): Antički period. Bilješke iz povijesti arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj. Notes from the History of Archaeological Research in Northwestern Croatia. U: D. Balen-Letunić et al. (eds), *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*. Koprivnica, 24-37.
- DIZDAR, M. (2001): *Latenska naselja na vinkovačkom području*. Disertacije i monografije 3. Zagreb.
- DIZDAR, M., TONC, A., LOŽNJAK DIZDAR, D. (2011): Zaštitna istraživanja nalazišta AN 6 Gornji Vukovjevac na trasi autoceste Zagreb-Sisak, dionica Velika Gorica jug – Lekenik. *Annales Instituti Archaeologici* 7, 61-64.
- FAGAN, G.. (2001): The Genesis of the Roman Public Bath: Recent Approaches and Future Directions. *American Journal of Archaeology* 105, 403-426.
- GAJSKI, V. (2001): *Križ u prošlosti. Križ*.
- GORENC, M., NEMETH-EHRLICH, D. (1984): Istraživanja u Kominu 1982. i 1983., *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3. s. XVI-XVII/1983, 299-301.
- GORENC, M., DAMEVSKI, V. (1984): Rimska ladanjska vila u Benkovcu kod Okučana. U: *Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje*, sv. 1. Osijek, 101-115.
- GRAČANIN, H. (2010): Rimske prometnice i komunikacije u kasnoantičkoj južnoj Panoniji. *Scrinia Slavonica* 10, 9-69.
- GREGL, Z. (1980): Dubrava Zagreb – antička cesta. *Arheološki pregled* 21, 80-86.
- GREGL, Z. (1983): Zagreb-Stenevec. *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3. s. XV/1982, 272-273.
- GREGL, Z. (1986): Zagreb – Stenevec, Susedgrad. U: Balen-Letunić, D. et al (eds) 1986, *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*. Koprivnica, 128.
- GREGL, Z., JELINČIĆ, K. (2010): O nekim manje poznatim antičkim lokalitetima u Zagrebu i okolici. *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3. s. XLIII, 153-191.
- HORVAT, A. (1984): O spomenicima kulture moslavačkog Križa i okolice. *Po dragome kraju – Križ i okolica. Kaj IV-V, 163-180.*
- HOTI, M. (1992): Sisak u antičkim izvorima. *Opuscula Archaeologica* 16, 133-163.
- IVEKOVIĆ, D. (1965): Kratak izvještaj o probnom arheološkom iskapanju u Okešincu na području Moslavine. *Vijesti muzeala i konzervatora Hrvatske XIV/2*, 45-47.
- IVEKOVIĆ, D. (1968): Rezultat sondažnih arheoloških istraživanja na području Moslavine. *Zbornik Moslavine* 1, Muzej Moslavine Kutina, 349-377.
- JAKOVLJEVIĆ, G.. (2012): *Registar arheoloških nalaza i nalazišta Bjelovarsko-bilogorske županije*. Bjelovar.
- JELINČIĆ, K. (2003): Rimska keramika iz Ilaka. *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu* 20, 79-88.
- JELINČIĆ, K. (2009): *Rimska keramika lokalne proizvodnje na području hrvatskog dijela rimske provincije Gornje Panonije*. Doktorska disertacija. Zagreb.
- JOVANOVIĆ, B., JOVANOVIĆ, M. (1988): *Gomolava. Naselje mlađeg gvozdenog doba*. Novi Sad – Beograd.
- KASZAB-OLSCHEWSKI, T. (2005): Überlegungen zum planerischen Konzept von Streuhofanlagen im Hinterland der CCAA. *Baláca Közlemények* IX, 177-192.
- KNEZOVIĆ, I., PINTARIĆ, T. (2006): Zaštitni sustavni terenski pregled područja općina Kravarsko i Pokupsko (2003.-2005.). *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva* 38/1, 156-162.
- KRETZSCHMER, F. (1953): Hypokausten. *Saalburg Jahrbuch XII*, 7-41.
- KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, I. (1873): Panonija rimska. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 23, 86-157.
- LELEKOVIĆ, T., RENDIĆ MIOČEVIĆ, A. (2012): Rural settlements. U: B. Migotti (ed), *The Archaeology of Roman Southern Pannonia. The state of research and selected problems in the Croatian part of the Roman province of Pannonia*. BAR International Series 2393. Oxford, 279-311.
- LOVRENČEVIĆ, Z. (1980): Rimske ceste i naselja u bilogorsko-podravskoj regiji. *Arheološki pregled* 21, 233-248.
- LOVRENČEVIĆ, Z. (1981): Rimske ceste i naselja u bilogorsko-podravskoj regiji (II). *Arheološki pregled* 22, 195-206.
- MAKJANIĆ, R. (1996): Sisak – *terra sigillata*, iskopavanja 1990. *Opuscula archaeologica* 20, 91-118.
- MÓCSY, A. (1962): Pannonia. *Real Encyklopädie*, Suppl. IX, coll. 516-776.
- MÓCSY, A. (1974): *Pannonia and Upper Moesia*. London.
- MUŠIĆ, B. (2013): *Izvješće o geofizičkim istraživanjima na lokalitetu Sipćina kod Okešinca*. Maribor.
- NEMETH-EHRLICH, D. (1986): Komin-Pyrr, Zelina. U: Balen-Letunić, D. et al (eds) 1986, *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*. Koprivnica, 118.
- OŽANIĆ, I. (1998): Gradina Osječenica – antičko razdoblje. *Opuscula archaeologica* 22, 27-80.
- OŽANIĆ, I. (2004): Tipologija rimske keramike iz Vinkovaca. Magistrski rad. Zagreb.
- RAŠKOVIĆ, G., ŠVARIĆ, H. (2012): Izvještaj o rezultatima georadarских snimanja na lokalitetu „Sipćine“, Okešinec. Rovinj.
- REGISTAR (1997): *Registar arheoloških nalaza i nalazišta sjeverozapadne Hrvatske*. Bjelovar, rb 230, 90-91.
- ROGLIĆ, J. (1974): Obilježja prirodne osnove, u: A. Cvitanović (ur), *Geografija SR Hrvatske. Središnja Hrvatska*, knjiga 1. Zagreb, 44-61.
- TKALČEC, T., KARAVANIĆ, S., ŠILJEG, B., JELINČIĆ, K. (2007): Novootkrivena arheološka nalazišta uz rječicu Veliku kod mjesta Majur i Ladinec. *Cris IX/1*, 5-25.
- VIKIĆ-BELANČIĆ, B. (1969): Istraživanja u Jalžabetu kao prilog upoznavanju života u zaleđu Dravskog limesa. *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 3, 75-102.
- SOPRONY, S. (1980): Roads. U: Lengyel, A., Radan, G. T. B. (eds), *The Archaeology of Roman Pannonia*. Budapest, 207-219.
- SOKOL, V. (1981): Najnovija arheološka istraživanja u Prigorju. *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva* 6, 169-185.
- SOKOL, V. (1986a): Donja Glavnica-Frtić, Sesvete. U: Balen-Letunić, D. et al (eds) 1986, *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*. Koprivnica, 112.
- SOKOL, V. (1986b): Moravče-Dražčica, Sesvete. U: Balen-Letunić, D. et al (eds) 1986, *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*. Koprivnica, 120-122.
- SOKOL, V. (1986c): Moravče-Rošnica, Sesvete. U: Balen-Letunić, D. et al (eds) 1986, *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*. Koprivnica, 122.
- SOKOL, V. (1986d): Vurnovec-Crkviče, Sesvete. U: Balen-Letunić, D. et al (eds) 1986, *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*. Koprivnica, 126.
- SOKOL, V. (2005): Kuzelin-Glavica Donja (rb: 50). *Hrvatski arheološki godišnjak* 1/2004, 2005, 109-111.
- SOKOL, V. (2006): Kuzelin-Glavica Donja (rb: 73). *Hrvatski arheološki godišnjak* 2/2005, 2006, 150-152.
- ŠAŠEL, J. (1970): Andautonia. *Real Encyklopädie*, Suppl. XII, coll. 71-75.
- ŠKOBERNE, Ž., KOŠČEVIĆ, R., MAKJANIĆ, R. (1987): *Drenje. Rezultati istraživanja 1980-1985/ Research results 1980-1985*. Brdovec.
- THOMAS, E. B. (1964): *Römische Villen in Pannonien*. Budapest.
- THOMAS, E. B. (1980): Villa settlements. U: Lengyel, A., Radan, G. T. B. (eds), *The Archaeology of Roman Pannonia*. Budapest, 275-321.
- TONČINIĆ, D. (2005): Das Stadtgebiet von Zagreb – eine Villenlandschaft in der Antike? *Baláca Közlemények* IX, 269-278.

VUJNOVIĆ, N., BURMAZ, J. (2010): Okuje III, IIIa i IIIc. *Hrvatski arheološki godišnjak* 6/2009, 243-246.

WIEWEGH, Z. (2001): Rimska keramika iz Siska s lokaliteta „Kovnica“. Istraživanja iz godine 1985. *Opuscula archaeologica* 25, 89-149.

WIEWEGH, Z. (2003): *Jugoistočna nekropola Siscije*. Gradski muzej Sisak.

ZANINOVIC, M. (1996): *Od Helena do Hrvata*. Zagreb.

YEGÜL, F. (1992): *Baths and bathing in classical antiquity*, The MIT Press.

Summary

Lea Čataj

AN ANCIENT BUILDING COMPLEX AT THE SIPĆINA SITE IN OKEŠINEC

The ancient site of Sipćina in the village of Okešinec has been known since the 1960ies, when the first archaeological explorations were undertaken. The finds were dated to the 1st and the 2nd c. AD, and the site was associated with the Roman army staying in the area. Research was taken up in 2012, when two habitation horizons were discovered. The earlier one can be dated to the 1st and the 2nd c. AD, with several pits and canals and the remains of an over-ground wooden structure attributed to the period.

The later horizon is dated to the 3rd and the 4th c. AD, with two structures belonging to the period. An analysis of the finds indicated that it was probably a Roman *villa rustica*. Geophysical research revealed traces of several buildings and a large ditch surrounding them.

KEYWORDS: Moslavina, Roman villa rustica, hypocaust, metallurgical stove, geophysical research

Mihail Golubić

Mihail Golubić
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za restauriranje kopnenih
arheoloških nalaza
Zagreb, Kamenita 15
mgolubic@h-r-z.hr

Stručni rad
Predan 2. 11. 2013.
UDK 903.2:739.025.3-4(497.5 Nuštar)

SAŽETAK: U članku su predstavljeni rezultati početne faze konzervatorsko-restauratorskih radova na avarodobnim metalnim, arheološkim nalazima s lokaliteta Nuštar, dvorac Khuen-Belassy koji se datiraju u drugu polovicu 8. stoljeća. Brojem prevladavaju predmeti od bakrene slitine, željeznih je manje, a olovni, srebrni i zlatni su rijetki. Tijekom restauratorskih radova ustanovljeno je i dokumentirano bojenje, pozlaćivanje i namjerno izazivanje patine. Predmeti su vrlo kvalitetne zanatske izrade i visoke estetske vrijednosti. Radovi se provode od 2011. godine u suradnji Hrvatskoga restauratorskog zavoda i Gradskog muzeja Vinkovci, čijem fundusa pripadaju navedeni predmeti, a financira ih Ministarstvo kulture RH. Premda će tek nakon njihova završetka biti moguće cijelovito sagledati i prikazati rezultate istraživanja već i ovi prvi radovi doprinose boljem poznавању tehnologije izrade avarske metalne predmeta.

KLJUČNE RIJEČI: Avari, dvorac Khuen-Belassy, Nuštar, 8. stoljeće, metalni predmeti, arheološki nalazi, konzerviranje, restauriranje

Na lokalitetu Nuštar, dvorac Khuen-Belassy 2011. otkrivena je avarodobna nekropola. Prvotni, slučajni nalaz više grobova prijavljen je djelatnicima Gradskog muzeja Vinkovci, a tada pronađenih dvadeset osam predmeta od bakrene slitine konzervirano je i restaurirano u sklopu Odjela za restauriranje kopnenih arheoloških nalaza Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu. Predmeti se datiraju u drugu polovicu 8. stoljeća. Ministarstvo kulture RH interventnim sredstvima poduprlo je restauratorske radove, prepoznajući vrijednost i važnost pronađenih predmeta. Nakon zaštitnog arheološkog iskopavanja, koje je provedeno pod vodstvom arheologinje Anite Rapan-Papeša iz Gradskog muzeja Vinkovci, dogovorena je daljnja suradnja muzeja i Hrvatskog restauratorskog zavoda na konzerviranju i restauriranju brojnih metalnih nalaza (1314 predmeta). Program financira Ministarstvo kulture RH. Dosad je dovršeno 88 predmeta, 50 je u fazi završnih radova, a

još 50 ih se obrađuje. Planira se restauratorska obrada i ostalih nalaza. Tijekom restauratorskih radova uočeno je i dokumentirano bojenje, namjerno izazivanje patine i pozlata, a provedene su i laboratorijske analize u sklopu prirodoslovnog laboratorija HRZ-a.

Avarske metalne predmete

Brojem prevladavaju predmeti od bakrene slitine (najvjerojatnije bronce), željeznih je manje, a olovni, srebrni i zlatni su rijetki. Najviše je kopči, okova i jezičaca tipičnih za bogato ukrašene avarske pojaseve. Po brojnosti ne zaostaje ni nakit (narukvice, prstenje i naušnice), rađen od bakrene slitine i pozlaćenog srebra. Pojedini predmeti su vrlo složeni, tj. spojeni od više dijelova, a na nekim su elementi od stakla ili staklene paste (sl. 1). Među željezom, po broju prevladavaju noževi (sl. 2). Na nekim predmetima su pozlaćeni ili kositreni dijelovi, a uz neke ima i vidljivih manjih ostataka organskih materijala, od kojih kojih je



1. Naušnica, pozlaćeno srebro i staklo, stanje nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Earring, gilded silver and glass, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

tkanina prepoznatljiva već vizualno, a ostatke koji najvjerojatnije pripadaju drvu i koži (od ručki i korica noževa) treba još preciznije laboratorijski analizirati.

Konzerviranje i restauriranje

Prije početka konzervatorsko-restauratorskih zahvata, fotografirano je zatečeno stanje svakog predmeta i obavljen preliminarni pregled vizualno i uz pomoć binokularnog povećala uz povećanje od pet do deset puta. Utvrđen je stupanj oštećenja, izabrana najbolja metoda za pojedini predmet te određen stupanj detaljnije laboratorijske analize. Zatim su provedene probe uklanjanja korozije i nečistoća. Željezo je važno što prije podvrgnuti postupku uklanjanja štetnih soli (klorida), kako bi se zaustavilo rapidno korodiranje i propadanje nakon vađenja iz zemlje. Zbog toga su najprije svi željezni predmeti pripremljeni za

odsoljavanje u kupki - otopini natrijeva sulfita i natrijeva hidroksida u destiliranoj vodi ($\text{Na}_2\text{SO}_3 + \text{NaOH} + \text{H}_2\text{O}$).¹ S površine su uklonjeni slobodni ostaci tla i svaki predmet je posebno zapakiran u polipropilensku mrežicu s pripadajućom signaturom. U kadi za sulfitni postupak pokrenuto je dugotrajno odsoljavanje.² Tijekom periodičnih izmjena kemikalija, neutraliziranja natrijeva sulfita i ispiranja destiliranom vodom, praćen je tijek procesa. Nakon što je odsoljavanje uspješno dovršeno,³ započeti su radovi na uklanjanju korozivnih naslaga pjeskarenjem, kao i različitim brusevima i četkicama od finih čeličnih žica uz pomoć mikromotora. Površina predmeta je premazana otopinom tanina u etanolu koja pomaže u zaštiti od daljnog korodiranja i ujednačava boju površine, a zatim je premazana zaštitnim slojem *Parawaxa* (mješavinom laka *Paraloid B-72* i mikrokristalinskog voska *Cosmolloid 80H*). Za uklanjanje korozivnih naslaga s predmeta od bakrene slitine intenzivno je korištena ultrazvučna igla. Probama je ustanovljeno da su predmeti dobro sačuvani, vrlo kvalitetni i čvrsti, pa nije postojala opasnost od njihova mogućeg oštećivanja primjenom navedene metode. Osim toga je upotrebljavano binokularno povećalo, razni laboratorijski pribor i mikromotor. Prije lijepljenja ili konsolidiranja, bakrena slitina je tretirana namakanjem u benzotriazolu ($\text{C}_6\text{H}_5\text{N}_3$ 5% u etanolu) koji zaustavlja daljnje korodiranje bakra u slitini, jer su bez obzira na dobro stanje materijala ipak postojele naznake moguće aktivne korozije na pojedinim predmetima. Polomljeni ili strukturalno načeti predmeti od željeza, bakrene slitine ili srebra lijepljeni su ili konsolidirani epoksidnim ljepilom⁴ uz dodatak pigmenta primjerenoj vrsti materijala (srebrni prah, grafit). Površina bronce zaštićena je lakom *Paraloid B-72* i mikrokristalinskim voskom *Cosmolloid 80H*. Bez obzira na to što je bronca u dobrom stanju, zaštitni premaž je nužan iz dva razloga. Benzotriazol je kancerogen pa prilikom rukovanja predmetom bez zaštitnih rukavica može zdravstveno naškoditi onom tko ga dira. Iako u pratećoj restauratorskoj dokumentaciji postoji napomena za taj tretman i upozorenje o rukovanju, vrlo je moguće da se netko neće pridržavati upozorenja. Osim toga, diranje predmeta bez rukavica ili njegova stalna ili privremena pohrana u neadekvatnim uvjetima (ekstremna vlaga), koja je u praksi nepredvidiva, može izazvati koroziju bez obzira na stabiliziranje, pa je nužno preventivno zaštititi površinu predmeta. Lak *Paraloid* ima dobra svojstva što se tiče trajnosti, kvalitete premaza i reverzibilnosti, ali ima

¹ 6,3% (Na_2SO_3) i 2% (NaOH)

² Proces može trajati od oko šest mjeseci do godinu dana, ali i dulje, ovisno o stanju predmeta.

³ Kraj procesa je utvrđen empirijski, prema dosadašnjem, višegodišnjem iskustvu.

⁴ Araldite 2020 i Araldite rapid



2. Nož, željezo, stanje prije i nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

Knife, iron, condition before and after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



3. Dvodijelni pojasni jezičac, bronca, stanje prije i nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

The two-part belt strap-end, bronze, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



4. Okov pojasa obojen modrom bojom, bronca i kositar, stanje prije i nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
A belt fitting painted in blue colour, bronze and tin, condition before and after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



negativnu nuspojavu neprirodnog sjaja površine predmeta. Zato je nakon premazivanja *Paraloidom* površina brončanih predmeta premazana i tankim slojem mikrokristalinskog voska *Cosmolloid 80H*, koji predmetima daje blagi polusjaj, primjerenoj površini u estetskom smislu. Predmeti od olova čišćeni su vrlo pažljivo mehaničkim putem i ispirani su 95%-tним etanolom, a zatim zaštićeni premazom mikrokristalinskog voska *Cosmolloid 80H*.

Prvi rezultati konzervatorskih istraživanja i analiza

Na kompleksnim okovima pojasa, koji se sastoje od četiri pločice i tri karike povezane zakovicama, utvrđeni su tragovi boje (sl. 4). Pronađeno je sedam takvih okova, no nisu svi bili podjednako sačuvani. Na nekima je boja bolje očuvana i štitila je prednju stranu od korozije, dok je na drugima propala. Poluloptaste ukrasne glave zakovica, najvjerojatnije od kositra (materijal je utvrđen vizualno, bez detaljnijih analiza), strukturalno su se raspadale ili potpuno propale, dok je bakrena slitina (najvjerojatnije bronca) na svima bila u odličnom stanju. Nažalost, ti predmeti potječu iz devastiranog groba, tako da kontekst nalaza nije očuvan i mogućnost utvrđivanja uvjeta u zemlji koji su sačuvali boju time je izgubljena. S obzirom na to da su devastirani grobovi (neutvrđen broj), uključujući i onaj iz kojeg potječu metalni elementi pojasa, raskopani građevinskom mehanizacijom, a predmeti prikupljeni bez arheološkog nadzora i bilo kakve dokumentacije, nemoguće je utvrditi približnu poziciju na kojoj su se navedeni bojeni predmeti nalazili u zemlji. Bronca je bojena modrom bojom samo s prednje strane nakon montiranja devet kositrenih ukrasnih glava zakovica. Ispod njihova položaja vide se neobojena kružna mjesta na površini bronce oko kojih su i mala uzdignuća ruba boje. Ponegdje

se boja ulila i ispod zakovice. Analiza uzorka boje XRF spektrometrijom obavljena je u Prirodoslovnom laboratoriju Hrvatskog restauratorskog zavoda,⁵ i ustanovljeno je da je plavi pigment bakreni oksid, koji je zbog modre boje identificiran kao azurit ($\text{CuCO}_3\text{Cu(OH)}_2$). Iako je azurit bakreni oksid, u ovom slučaju nije na predmetu kao posljedica korozije, jer se sloj boje topi u organskim otapalima, 95%-tnom etanolu i acetolu, što znači da je pigment najvjerojatnije nanesen u organskom vezivu. Korozivni sloj malahita⁶ koji je prevladavao na površini predmeta bio je čvrst i netopiv te ga je bilo moguće uklanjati jedino mehaničkim putem do izvorne površine. Osim toga, azurit je izostao iz korozivnog sloja, pa se lako može razlučiti i isključiti moguća zabuna između boje i produkata korozije.

Brončani jezičci, kopče i aplike vrhunske su zanatske izrade, ukrašeni raznim biljnim i životinjskim motivima (sl. 3,5,6). Predmeti su izrađivani lijevanjem ili rjeđe kovanjem (što je vidljivo po tragovima na površini pri vizuelnom pregledu binokularnim povećalom uz povećanje od deset puta), a na pojaseve pričvršćivani zakovicama. Na nekima je bilo moguće utvrditi površinu koja izgleda kao da je namjerno izazvana zelena bakrena patina, a neki su selektivno pozlaćivani, najvjerojatnije postupkom sa živom (sl. 5,6). Osim na predmetima od bakrene slitine (najvjerojatnije bronca) i srebra, trag pozlate je pronađen

⁵ Analizu je proveo Domagoj Mudronja.

⁶ Bakreni oksid, mineral zelene boje, na predmetu je utvrđen iskustveno, vizualno, bez detaljnijih analiza korozivnog sloja, koji je sa državao i druge minerale, ali ne i azurit koji je vrlo lako uočljiv zbog svoje otvorene, svijetle, modre boje.



5. Glavni pojasi jezičac - strana sa stiliziranim biljnim ukrasom, bronca s pozlatom, stanje nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

The main belt strap-end – the side with stylized vegetable ornament, bronze with gilt, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

i na jednoj željeznoj aplici (sl. 7). Pozlata je pregledana digitalnim mikroskopom Dino-Lite Pro s polarizacijskim filtrom, a pri uklanjanju korozije do izvorne površine bakrene legure bilo je vidljivo da je vrlo tanka pozlata u sloju iznad te površine. Pretpostavke o mogućim tehnološkim postupcima, kao što su izazivanje patine na bronci ili metode pozlaćivanja, potrebno je temeljiti istražiti laboratorijskim i komparativnim analizama, prije donošenja daljnjih zaključaka koji bi mogli pridonijeti poznавanju tehnologije materijala tog vremena. Takve bi spoznaje bile od koristi i arheolozima i restauratorima koji rade na tom inače rijetkom arheološkom materijalu.

Zaključak

Konzervatorski i restauratorski radovi koji su dosad obavljeni na avarskim predmetima s lokaliteta dvorac Khuen-Belassy u Nuštru tek su na početku, no već su bili osnova za nekoliko zanimljivih otkrića, kao što su bojenje i pozlate avarodobnih predmeta, i izložbu Gradskog muzeja Vinkovci, autorice Anite Rapan-Papeša. Autor članka predstavio je restauratorske radove predavanjem na kongresu Hrvatskog arheološkog društva u Vukovaru 2013. godine. Radovi se nastavljaju kao trogodišnji program koji financira Ministarstvo kulture RH. S obzirom na velik broj pronađenih predmeta, kao i kompleksnost potrebnih konzervatorskih i restauratorskih radova, skupina od više restauratora radit će više godina dok radovi ne budu potpuno završeni⁷. Zbog toga se ovim radom obaveštavaju zainteresirani arheolozi i restauratori o rezultatima prvih dviju godina radova, što je ujedno i naziva za daljnje objavljivanje rezultata o konzervatorskim i restauratorskim radovima i istraživanju. Konačni i opširni rad o toj temi bit će moguć i planira se objaviti tek nakon završetka radova.



6. Aplika sa zoomorfnim motivom, bronca s pozlatom, stanje nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

An application with a zoomorphic motif, bronze with gilt, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



7. Aplika s ostacima pozlate, željezo, stanje nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)

An application with remains of the gilding, iron, condition after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

Literatura

- CRONYN, J. M. (1990.): *The Elements of Archaeological Conservation*, Routledge, London and New York
- DILLMANN, P., BÉRANGER, G., PICCARDO, P., MATTHIESSEN, H. (2007.): *Corrosion of metallic heritage artefacts*, Woodhead Publishing Ltd. and CRC Press LCC, Cambridge and Boca Raton
- KÜHN, H. (1987.): *The Conservation and restoration of Works of Art and Antiquities*: Volume 1, Butterworth-Heinemann Ltd., Oxford
- RAPAN-PAPEŠA, A. (2012.): *Prvi nalazi s avarskog groblja na položaju Nuštar - katalog izložbe*, Gradski muzej Vinkovci, Vinkovci
- SCOTT, A. D., PODANY, J., CONSIDINE, B. B. (2007.): *Ancient & Historic metals*, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles

Popis kataloških jedinica iz kataloga radova u 2012. godini

Summary

Mihael Golubić

THE CONSERVATION OF AVARIAN METAL FINDS FROM THE SITE OF NUŠTAR, THE KHUEN-BELASSY MANSION

The paper presents the results of the initial phase of conservation work on the Avarian-age metal archaeological finds from the site of Nuštar, Khuen-Belassy Mansion, dated to the second half of the 8th century. The finds are mostly artefacts made from copper-alloy and to a lesser extent iron, whereas those made from lead, silver and gold are rare. In the course of conservation it was established and documented that they had been painted, gilded and intentionally patinated. The artefacts demonstrate a supreme level of workmanship and a high aesthetic value. Conservation has been ongoing since 2011, in the

collaboration of the Croatian Conservation Institute and the Vinkovci Town Museum, and financed by the Ministry of Culture of the Republic of Croatia. Although it is only after the conservation that a comprehensive overview and presentation will be possible, these initial works already contribute to a better understanding of the Avarian technology of metal artefacts production.

KEYWORDS: Avarians, Khuen-Belassy Mansion, Nuštar, 8th century, metal artefacts, archaeological finds, conservation, restoration

Cijelokupan pregled radova Hrvatskog restauratorskog zavoda u 2012. godini sadrži 212 kataloških jedinica koje su poredane prema abecednom redu lokaliteta. U glavi svake kataloške jedinice navedeni su osnovni podaci o objektu, predmetu ili arheološkom nalazištu, o voditeljima i suradnicima na programu te evidencijski broj dosjea pod kojim se dokumentacija o radovima vodi i lokaciju na kojoj je pohranjena.

Kataloške jedinice koje se odnose na pokretnu baštinu obuhvačaju samo dovršene konzervatorsko-restauratorske radove u 2012. godini. Katalog radova na nepokretnoj i arheološkoj baštini, zbog čestog višegodišnjeg trajanja programa, uz završene projekte, uključuje i dovršene faze radova. Pri izradi kataloških jedinica uzete su u obzir specifičnosti radova na različitim vrstama umjetnina, te je tome i prilagođena njihova forma. Priložene fotografije ilustriraju provedene radove ili tek pružaju podatak o izgledu objekta, predmeta ili arheološkog nalazišta.

Katalog radova u digitalnom obliku omogućava pretrage prema više kriterija te bolji i detaljniji pregled priloženih fotografija. Njegova je namjena korisnicima omogućiti brz i sažet uvid u cijelokupan opseg radova Zavoda unutar jedne godine, te pružiti osnovnu informaciju o pojedinom programu temeljem koje je moguće tražiti opsežniju dokumentaciju u arhivu Hrvatskoga restauratorskog zavoda. ■

BABINO POLJE, MIJET

Crkva Sv. Vlaha
Bogorodica zaštitnica
Nepoznati autor, 18. st.
Ulje na platnu, 44 x 31,5 cm

BABINO POLJE, MIJET

Crkva Sv. Vlaha
Slika nepoznatog sveca
Nepoznati autor, 18. st.
Ulje na platnu, 44 x 31,5 cm

BARBAN

Barban kaštel
Srednji vijek

BARLOVIĆ

Stari grad Barilović
Kasni srednji vijek / novi vijek

BATVAČI

Sv. Foška
Antika / srednji vijek

BELAJ

Possert (Shabez)
Kasni srednji vijek

BIJELA

Benediktinski samostan Sv. Margarete
Kasni srednji vijek

BOBOVIŠĆA, BRAĆ

Crkva Sv. Jurja
Oplakivanje sa sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Jurjem
Nepoznati autor, 18. st.
Ulje na platnu, 210 x 137 cm

BUZADOVEC

Buzadovec - Vojvodice, metalni arheološki nalazi
Srednji vijek / novi vijek

BUZET

Crkva Sv. Jurja
Sv. Barbara, sv. Apolonija, sv. Šimun i sv. Longin
Nepoznati autor, 1612.- 1614.
Ulje na platnu, 350 x 170 cm

BUZET

Crkva Sv. Jurja
Strop sa štuko-dekoracijom i oslikanim medaljonima
Matteo Furlanetto, druga polovica 18. st.
Fresco-secco, štukatura, strop 7,30 x 20,40 m, medaljoni:
veći, središnji 6,34 x 4,20 m i dva manja 4 x 4 m

BUZET

Petrapiłosa
Srednji vijek

ČAZMA

Spomen-kosturnica
Mozaik, četiri plohe
Edo Murtić, 1970.
7,22 x 2,02 m (svaka ploha)

DARDA

Srpska pravoslavna crkva Sv. arhanđela Mihajla
Carske dveri, Sabor svih svetih i pripadajući pozlaćeni
rezbareni elementi
Nepoznati autor, druga polovica 18. st.

Ulje na drvu, drvo, rezbareno, pozlaćeno, 248 x 102 cm

DUBROVNIK

Depo Biskupskog ordinarijata (izvorno iz crkava Gospe
od Karmena i Sv. Vlaho)
Četiri evanelista, dvije celine po četiri slike
Radionica Mattije Pretja, sredina 17. st.
Ulje na platnu, 140 x 100 cm (svaka slika)

DUBROVNIK

Dubrovačka biskupija
1. Matrikula Bratovštine sv. Stjepana iz Gornjih Majkova,
više autora, 1560., tinta na papiru, 30 x 22 x 1,5 cm
2. Matrikula Bratovštine Presvetog Trojstva iz Donjih Maj-
kova, više autora, 1560., tinta na papiru, 23 x 18 x 0,8 cm

DUBROVNIK

Dubrovačka biskupija
Matična knjiga rođenih mjesta Osojnik
Više autora, 1699.
Tinta na papiru, 29,4 x 21 x 4 cm

DUBROVNIK

Dubrovačka biskupija
1. Kodeks Diversa broj 10, sig. 1, ser. 1, podser. 1a, više
autora, 1696. - 1697., tinta na papiru, arhivski uvez, 28
x 20,7 x 2,4 cm
2. Kodeks Diversa broj 13, sig. 1, ser. 1, podser. 1a, više
autora, 1706. - 1720., tinta na papiru, arhivski uvez, 30
x 21,6 x 2,5 cm

DUBROVNIK

Dubrovačka biskupija
Juvenalove satire
Nepoznati autor, 12. st.
Koža, tinta na telećem pergamentu, 25 x 15 x 2,2 cm

DUBROVNIK

Dubrovačka biskupija, Biskupsko sjemenište
Rukopisi i inkunabule
Razni autori, 15. - 17. st.
Različite dimenzije

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Etnografski muzej
1. Suknja (kotula), nepoznati autor, kraj 19. st., vunena tka-
nina s tiskanim cvjetnim motivom, keper-vrpca, satenska
ukrasna traka, pamučna tkanina, 74 x 97 cm
2. Ženska košulja, nepoznati autor, kraj 19. st., vunena

tkanina s tiskanim cvjetnim motivom, pamučna tkanina,
satenska ukrasna traka, pamučne trake, drvene grančice,
32 x 77 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Etnografski muzej
Suknja ženske narodne nošnje iz Orebica
Nepoznati autor, 19. st.
Plava, žuta i crvena vunena tkanina, ručno tkanje/šivanje,
101 x 60 x 380 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Knežev dvor
Deizis sa svećima
Radionica Rafailovića, 18. st.
Tempera na drvu, 37 x 27,5 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Knežev dvor
Deizis sa sv. Petkom
Radionica Rafailovića, 18. st.
Tempera na drvu, 7 x 27,5 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Knežev dvor
Portret vlastelina Sorkočevića
Nepoznati autor, druga polovica 17. st.
Ulje na platnu, 254 x 105 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Knežev dvor
Portret žene sa šipkom
Nepoznati slikar, oko 1790.
Ulje na platnu, 70 x 53 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Knežev dvor
1. Veduta Raguse, Matthaeus Merian ml., oko 1660., ba-
kropis na papiru, 14 x 37 cm
2. Dvostruka veduta Raguse i Nagropontea, Matthaeus
Merian ml., oko 1688., bakropis na papiru, 31 x 37,5 cm
3. Dvostruka veduta Raguse tijekom i prije potresa, po
Matthaeusu Merianu ml., oko 1670., bakropis na papiru,
35 x 38 cm

4. Manji prikaz Dubrovnika (Ragus), 16. st., iz latinskoga
vodiča *Universus terrarium orbis* (str. 387-388), tisak na
papiru, 33,4 x 22,8 cm
5. Manji prikaz Dubrovnika (Ragusia città in Dalmatia),
1528., iz talijanskoga vodiča *Ragusia città in Dalmatia* (str.
178-179), drvorez na papiru, 30,5 x 21 cm

6. Manji prikaz Dubrovnika (Raguse), 19. st., iz francu-
skoga vodiča *Premiere patrie* (str. 5-6), tisak na papiru,
23,5 x 18 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Knežev dvor
1. Zavjesa iznad uzglavlja kreveta s baldahinom, talijanska
radionica, bordo-zlatna svilena tkanina (kraj 16./početak
17. st.), bordo svilena tkanina (18. st.), pamučna podstava
i zlatni šutjaš (20. st.), 275 x 167,5 cm

2. Valjkasti jastuk kreveta s baldahinom, talijanska radioni-
ca, bordo svilena tkanina (18. st.), pamučna podstava, dva
drvena tokarena gumba presvučena u originalnu tkaninu,
valjkasti jastuk, 161,5 x 66 cm, ø 21 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Pomorski muzej
1. Egitto, Giuseppe Sinibaldi, 1853., gvaš na papiru, 51 x
73 cm
2. Dubrovačka pulaka, nepoznati autor, 1796., akvarel na
papiru, 38 x 50 cm
3. Tablica sa zastavama svih pomorskih država, Vicenzo
Scotti, 1804., akvarel na papiru, 63 x 81 cm
4. Korice brodske knjige broda *Santo Spirito*, Angelo De
Gioane, 1580., rukopis na pergamentu, 29,3 x 22,5 cm
5. Putnica dubrovačkog pomorca A. Šodrnje, Konzulat
u Livornu, 1805., tisak i rukopis na papiru, 24 x 34 cm
6. Teretnica jedrenjaka *Santo Nicolo Jozepo* kapetana J.
Tarabotta, 1543., rukopis na papiru, 22 x 11 cm

DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Pomorski muzej
Politička karta Dubrovačke Republike
Vicenzo Coronelli, 1697.
Bakrorez, papir, 35 x 47,4 cm

DUBROVNIK

Franjevački samostan Male braće
1. Crtež oltara, Giorgio Massari (?), 18. st., tuš, akvarel na
papiru, 53 x 39,5 cm
2. Crtež oltara, Giorgio Massari, 18. st., tuš, akvarel na
papiru, 53,5 x 37 cm
3. Crtež oltara, Giorgio Massari, 18. st., tuš, akvarel na
papiru, 60 x 45 cm

DUBROVNIK

Katedrala Marijina Uznesenja
1. Dalmatika, nepoznati autor, 17. st., svilene i pamučne
tkanine, trake od pozlaćenih niti, pamučne trake za ve-
zanje, 102 x 118 cm
2. Velum humerale, nepoznati autor, 17. st., svilene i pa-
mučne tkanine, trake od pozlaćenih niti, pamučne trake
za vezanje, 52,5 x 244 cm

DUBROVNIK

Umjetnička galerija Dubrovnik
1. Glava muškarca, Mato Celestin Medović, 1895.-1897.,
ugljen na papiru, 51 x 36 cm
2. Studija ženskog akta, Mato Celestin Medović, 1888.-
1893., crvena kreda na papiru, 26 x 39,8 cm

DUBROVNIK

Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti
i umjetnosti u Dubrovniku
1. Opera Omnia Solvia Composita, Venetiis, Aldvs, Ioannis Ioviani Pontani, 1518., tisak na papiru,
pergamentna korica, 21,5 x 14 x 4 cm
2. Portret Giorgia Ferricha, Antonio Nardello Dip., Lit.
Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm
3. Portret Sebastijana Dolcija, Antonio Nardello Dip., Lit.
Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm

4. Portret Raimonda Cunicha, Antonio Nardello Dip., Lit.
Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm

FAŽANA
Stambena građevina na kč. 129/1,129/2,130/1, 130/2 K.O.
Fažana
Antika / novi vijek

FERIČANCI
Crkva Sv. Duha
Zidne slike
Rikard Rojnik, prva polovica 20. st.

GENERALSKI STOL
Crkvišće
Kasna antika / srednji vijek

GLINA
Brekinjova Kosa, kopneni arheološki nalazi
Prapovijest

GLINA
Dobrovoljno vatrogasno društvo Glina
Crvena zastava
Nepoznati autor, 1908.
Svila, pamuk, srebrna srma, zlatna srma, drvo, svileni konci različitih boja, mesing, 148 x 144 cm

GORA
Crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, metalni arheološki nalazi
Srednji vijek / novi vijek

GRADEC LEKENIČKI
Kapela Sv. Petra
Drvene oplate
Nepoznati autor, oko 1760.
Polikromirano drvo, dimenzije razne

GROHOTE, ŠOLTA
Crkva Sv. Mihovila
Zidne slike
Nepoznati autor, 14. st.
Fresco-secco

HRVATSKI ČUNTIĆ
Utvrdica Čuntić
Novi vijek

HUM KOŠNIČKI
Kapela Sv. Marije Magdalene
Sv. Antun Padovanski
Nepoznati autor, kraj 18./početak 19. st.
Ulje na platnu, 161,5 x 58,5

IVANEC
Stari grad, metalni arheološki nalazi
Srednji vijek / novi vijek

IVANIĆ MIJANSKI
Kapela Sv. Ivana
Zidna slika sv. Kristofora na pročelju
Srednji vijek

JASENOVAC
Župna crkva Sv. Nikole i sv. Marije
Glavni oltar Sv. Nikole
Pavljinska radionica T. Jurjevića i P. Beline (?), 1714.
Drvo rezbareno, pozlaćeno i polikromirano, 900 x 750 cm

JELSA, HVAR
Crkva uznesenja Marijina
Bogorodica s Djetetom, sv. Hijacintom i donatorom
Nepoznati autor, 17. st.
Ulje na platnu, 142 x 101 cm

KAMPOR, RAB
Muzej franjevačkog samostana u Kamporu
Stigmatizacija sv. Franje
Antonio Grapinelli, oko 1765.
Ulje na platnu, 167 x 97 cm

KARLOVAC
Rijeka Kupa, Kobilić Pokupski, nalazi brodoloma
Antika

KLINAC
Klinac, Gradina, prapovijesno naselje
Prapovijest / antika / srednji vijek

KLINAC
Utvrdica Klinac
Novi vijek

KOPRIVNICA
Franjevački samostan, kopneni arheološki nalazi
Novi vijek

KOPRIVNICA
Muzej grada Koprivnice
Osam rubaca "svilnaka"
Nepoznati autori, 19. i 20. st.
Svilene tkanine, ukrašene raznobojnim vezom, strojno i ručno, različite dimenzije

KOPRIVNICA
Muzej grada Koprivnice
Rubac „svilnak“, dio ivanečke narodne nošnje
Nepoznati autor, početak 20. st.
Crna svilena tkanina, tkanje, vez, šivanje, ukrašen resama, 190 x 90 cm

KOPRIVNICA
Pivnica Kraluš
Podravski pejzaž
Zlatko Kauzlaric Atač, 1972.
Kombinirana tehnika na drvenom nosiocu, 247 x 615 cm

KOPRIVNICA
Upravna zgrada Prehrambene industrije Podravka d. d.

Podravski pivari
Josip Turković, 1974.
Ulje na platnu, 160 x 548 cm

KORČULA
Crkva Sv. Mihovila
Gospa Loretska
Giovanni Carboncino, sredina 18. st.
Ulje na platnu, 131 x 94 cm

KORČULA
Dominikanski samostan Sv. Nikole
Oltarna pala sv. Nikole
Nepoznati autor, 17. st.
Ulje na platnu, 230 x 120 cm

KORČULA
Opatska riznica Sv. Marka
1. Sinovi Božji i Sotona pred Jahvom, Maarten van Heemskerck, 1563., bakropis na papiru, 20,5 x 25 cm
2. Zaljubljeni Polifem, nepoznati autor, prema fresci Annibale Carracci iz Palazzo Farnese u Rimu, kraj 17. st., crtež olovkom na papiru, 33 x 31 cm
3. Golgota, Ljubo Babić, 1917., litografija na papiru, 78 x 76 cm (tisk), 83 x 81 cm
4. Inventar katedrale, 1541., rukopis tintom na papiru, oko 29,5 x 21 cm

KORČULA
Pličina Lučnjak, podvodni arheološki nalazi
Antika / novi vijek

KOSTANJE
Crkva Sv. Mihovila
Gospa od Ružarija sa sv. Jeronimom i sv. Rokom
Filippo Naldi, 1761.
Ulje na platnu, 172 cm x 95 cm

KOSTRENA
Gradina Solin
Kasna antika

KRAPINA
Crkva Sv. Katarine i franjevački samostan
Zidne slike, 18. st. / prva polovica 20. st.

KRVAVIĆI
Boškina
Antika

LABIN
Crkva Sv. Marije Magdalene
Zidne slike, oko 50 m²
Nepoznati autor, 14. - 16. st.
Fresco-secco

LASTOVO
Župna crkva Sv. Kuzme i Damjana
1. Renesansna brončana zdjela I (Velika), mletačka radionica, kraj 15./početak 16. stoljeća, bronca, Ø 50 cm, v. 32 cm

2. Renesansna brončana zdjela II (Mala), mletačka radionica, kraj 15./početak 16. stoljeća, bronca, Ø 35 cm, v. 15 cm

LEPOGLAVA
Bivši pavljinski samostan
Zidne slike u samostanskoj ljekarni
Ivan Krstitelj Ranger, sredina 18. st.
Fresco-secco

LIPNIK
Crkva Sv. Ilijе proroka
Zidne slike
Lovro Sirnik, 1914.

LOVRAN
Župna crkva Sv. Jurja
Zidne slike
Radionica Vincenta iz Kastva i Šarenog majstora (?), 15. st.
Fresco-secco

LOVREĆ
Etnografska zbirka Osnovne škole Silvija Strahimira Kranjčevića
Prsluk muške dinarske svečane nošnje
Nepoznati autor, oko 1905.
Vunena tkanina, pamučna podstava, svilene pletene četverobridne vrpce, vez pozlaćenim nitima, traka i pletena vrpca od pozlaćenih niti, 47 x 52,5 cm

LUDBREG
Vrt Somodi, arheološko nalazište Iovia - Ludbreg
Antika

MARČAN (VINICA)
Dvorac Opeka
17. - 19. st.

MEDULIN
Vižula, kompleks maritimne vile na Vižuli
Antika

MEDVIĐA
Crkva Sv. Ivana Krstitelja
Bogorodica sa svecima
Nepoznati autor, 18. st.
Ulje na platnu, 108 x 138 cm

MIKLEUŠKA
Pavlinski samostan Blažene Djevice Marije
Kasni srednji vijek

MILOHNJIĆI
Crkva Sv. Krševana
Kasna antika / srednji vijek

OTOK MLJET
Nacionalni park Mljet, Polače, Pomena, antički brodolomi u uvali Lastovska, kod Glavata, hrid Šij i kasnoantički brodolomi Pod Kulu i Vrh Kobrave
Antika

OTOK MIJET

Maranovići
Pličina Sv. Pavao, brodolom
Novi vijek

OTOK MIJET

Pličina Sv. Pavao, podvodni arheološki nalazi
Novi vijek

OTOK MIJET

Rt Stoba, podvodni arheološki nalazi
Srednji vijek

OTOK MIJET

Rt Vratnički, Saplunara, podvodni arheološki nalazi
Antika

OTOK MIJET

Veli Škoj, rt Stoba, Jakljan
Srednjovjekovni brodolom kod rta Stoba; brodolom na pličini Veli Škoj; brodolom s teretom sarkofaga kod Jakljana
Antika / srednji vijek

MOTOVUN

Crkva Sv. Stjepana
Kazula
Nepoznati autor, 18. st.
Svileni taft i rebrasti taft, laneno platno, pozlaćene, posrebrene i raznobojne svilene niti, svileni konci, pamučna traka za vezanje, 70 x 110 cm

MOTOVUN

Crkva Sv. Stjepana
Kruna oltarnog baldahina
Nepoznati majstor, 19. st.
Drvo, rezbareno, pozlaćeno i oslikano, željezo, karton, platno, 150 x 150 x 90 cm

MOTOVUN

Crkva Sv. Stjepana
Zidne slike
18. - 20. st.
Secco

MOTOVUN

Crkva Sv. Stjepana
1. Navještenje, nepoznati autor, kraj 17./početak 18. st., ulje na platnu, 58 x 83 cm
2. Sv. Ljudevit Tuluški, nepoznati autor, nakon 1657., ulje na platnu, 153 x 117 cm

MURTER

Bisage, Kornati, pokretni arheološki nalazi
Novi vijek

MURTER

Kukuljari, pličina Mijoka
Novi vijek

NOVI VINODOLSKI

Utvrdica Lopar

Kasna antika / rani srednji vijek

NUŠTAR

Dvorac Khuen-Belassi, metalni nalazi s avarskoga groblja
Srednji vijek

OBOROVO

Kapela Sv. Marije Dolorose
Bogorodica od sedam žalosti
Nepoznati autor, 18. st.
Ulje na platnu, 155,5 x 99,5 cm

OKEŠINEC

Sipčina
Antika

OLIB

Crkva Sv. Nikole
Sv. Nikola, Gospa Snježna i sv. Ivan Krstitelj
Antonio Paletti, 1882.
Ulje na platnu, 163,5 x 63,5 cm

OMIŠ

Crkva Sv. Mihovila
Sv. Mihovil
Franjo Čučić (Čiočić), 1579.
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 141 x 48 x 25 cm

OREBIĆ

Viganj, podvodni arheološki nalazi
Antika

OREBIĆ

Zbirka Fisković
1. Karta Raguse, Antonio Petris po Coroneliju, 17. st., tisak u boji na papiru, 51 x 69 cm
2. Karta Dalmacije, P. Pietro Santini, 1789., tisak na papiru, 65,5 x 85,5 cm
3. Maria consumata dalla Caritá, Alessandro Mochetti po Nicolasu Poussinu, 17. st., bakrorez na papiru, 40 x 29,5 cm

OREBIĆ

Župni ured Pomoćnice kršćana (crkva Sv. Jakova)
Uломak antependija s likom sv. Jakova
Nepoznati autor, 18. st.
Oslikana koža, 54 x 54 cm

OSIJEK

Galerija likovnih umjetnosti Osijek
1. Romantični i bregoviti krajolik, Joseph Hoffman, 1855., ulje na platnu, 161 x 213,5 cm
2. Rudolf grof Normann, C. Knupfer, početak 20. st., oleografija na papiru, 80,5 x 57,5 cm
3. Snubljenje, Alajos Gyorgyi Giergl, ulje na platnu, 1856., 102,5 x 71 cm
4. Portretna studija Rimljana, Than Mor, ulje na platnu, oko 1855., 62 x 47,5 cm

OSIJEK

Galerija likovnih umjetnosti Osijek

1. Jutarnja Ispaša, Gustav Gaul, oko 1860., ulje na platnu, 39 x 50 cm

2. Portret Adele Hilleprand Prandau, Carl Rahl, sredina 19. st., ulje na platnu, 63,5 x 50,5 cm

3. Portret Gabrijela Pejačevića, Than Mor, 1869., ulje na platnu, 79 x 63,5 cm

4. Venera pri kupanju, Grimm Rudolf, 19. st., ulje na platnu, 167 x 110,5 cm

5. Portret Julije grofice Normann-Ehrenfels, Joseph Steiner, 19. st., ulje na platnu, 81 x 58 cm

OSIJEK

Galerija likovnih umjetnosti Osijek

1. Studija stabljike čička, Adolf Waldinger, 1874., olovka na papiru, 30 x 37,5 cm

2. Studija bilja, Adolf Waldinger, 19. st., olovka na papiru, 32 x 40 cm

3. Klara grofica Pejačević, rođ. Inkey de Pallin, Slavko Vereš, 1941., pastel na papiru zalijepljen na platno, 60 x 80 cm

4. Pejaž s dvorcem Zalaber u Mađarskoj, nepoznati autor, sredina 19. st., akvarel na papiru, 26,3 x 36,1 / 36,2 x 46,3 cm

5. Lisnati grm, Adolf Waldinger, 19. st., olovka na papiru, 24,5 x 35,7 / 39,5 X 50,7 cm

6. Tezej i Taurus, Lang, 19. st., litografija, papir, 26 x 31 cm

7. Atlantado, A. Thomayer, 19. st., litografija, papir, 26 x 31 cm

8. Pir i Fabricije, Grieser, 19. st., litografija, papir, 26 x 31 cm

9. Dolazak Hrvata u Hrvatsku, Josip Franjo Mücke, 19. st., litografija, papir, 44,5 x 62 cm

10. Osijek - ulica u Tvrđi, Kornelije Tomljenović, 1925., bakrorez, papir, 30,8 x 22,5 cm

11. Rim - Titov slavoluk, Kornelije Tomljenović, 1925., bakropis, papir, 30,6 x 21,9 cm

12. Portret starca s lulom (autoportret), Iso Kršnjavi, 1920., bakropis, papir, 17 x 13 cm

OSIJEK

Kuća Gillming-Hengl
1906. godina

OSIJEK

Kuća Plemić (Franjevačka 5)
18. st.

OSIJEK

Kuća Povischil
1904. godina

OSIJEK

Rijeka Drava, most
Antika

OSIJEK

Zgrada Glavne pošte
1910. godina

OSOR

Župna crkva Sv. Marije

Oplakivanje sa svećima
Nepoznati autor, 17. st.

Ulje na platnu, 270 x 130 cm

PAKLJENA, ŠIPAN

Crkva Gospe od Milosti
Oltarni retabl s prikazima sv. Vinka, sv. Lovre, sv. Jeronima i Navještenja
Nepoznati autori, 16. - 17. st.
Slike na drvu i platnu, polikromija na drvu, 215 x 246 cm

PAVLIN KLOŠTAR

Streza, pavlinski samostan Svih svetih
Kasni srednji vijek

PAZIN

Crkva Sv. Nikole
Zidne slike
15. st.
Fresco-secco

PAZIN

Pazinski kaštel
Prapovijest / srednji vijek

PETROVAC

Zlat
Pavlinski samostan Sv. Petra
Kasni srednji vijek / novi vijek

POKROVNIK

Copića njive, kopneni arheološki nalazi
Prapovijest

POPOVAČA

Stari grad Jelengrad
Kasni srednji vijek / novi vijek

POREČ

Sakristija Eufrazijeve bazilike
Aleksandra Aragonska i sv. Dominik
Nepoznati autor, venecijanski krug, 1783.
Ulje na platnu, 175 x 250 cm

POŽEGA

Crkva Sv. Lovre
Zidne slike
Srednji vijek

PRODOI (SKITAČA)

Crkva Sv. Mateja
Zidne slike, oko 50 m²
Radionica majstora Alberta iz Constanze, 15. st.
Fresco-secco

PULA

Povjesni i pomorski muzej Istre
Austro-ugarska nadvojvodska pomorska zastava
Nepoznati autor, 1894.
Vunena tkanina, tisak, 157 x 169 cm

PULA

Potopljeni brod *Viribus Unitis*
Novi vijek

PULA

Samostan Sv. Franje Asiškog
Kapela Sv. Ivana
Podni mozaik, oko 20 m²
2. - 3. st.
Opus tessellatum

PULA

Rt Seline, podvodni arheološki nalazi
Antika / novi vijek

PULA

Zgrada na Forumu 2
Nepoznati autor, 20. st.

PUPNAT, KORČULA

Crkva Gospe od Snijega
Oltarna pala Bogorodica s Djetetom i svećima
Nepoznati autor, 18. st.
Ulje na platnu, 240 x 115 cm

RAB

Crkva Sv. Justine
Gospa od Karmela sa sv. Justinom i likovima iz bitke kod Lepanta
Baldassare d'Anna, 17. st.
Ulje na platnu, 297 x 147 cm

RAKOVICA

Stari grad Drežnik, pokretni arheološki nalazi
Novi vijek

RIJEKA

Crkva Majke Božje Trsatske na Trsatu
Navještenje i prijenos Nazaretske kućice na Trsat
Cristofor Tasca, 1714.
Ulje na platnu, ulje na drvu, 302 x 704 cm, 363 x 74 cm

RIJEKA

Evidencija podvodnih arheoloških nalazišta, podvodni arheološki nalazi
Antika / novi vijek

RIJEKA

Pomorski i povjesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka
Kopneni arheološki nalazi
Prapovijest / antika / novi vijek

RIJEKA

Pomorski i povjesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka
1. Dolama Vinka Zmajića, Weiner es Grünbaunn /udvari szabök/ Budapesten, 19. st., svileni damast crvene boje, pozamenterijske trake od svile, mqed, 51 x 86 cm
2. Kravata, nepoznati autor, 19. st., svilena tkanina, čipka od zlatne srme, 13 x 103 cm s čipkom, čipka 16 x 5 cm

RIJEKA

Prezid, Claustra Alpia Iularum
Antika

RIJEKA

Srpska pravoslavna crkva Sv. Nikole
1. Bogorodica s Djetetom, nepoznati autor, 15. st., tempera i pozlata na dasci, 60,5 x 45 x 2,3 cm
2. Oplakivanje Krista, nepoznati autor, početak 16. st., tempera, ulje i pozlata na dasci, 64,5 x 84 x 2 cm

ROVINJ

Turnina
Srednji vijek

RTIĆ

Kapela Sv. Franje Ksaverskog
Zidne slike i inventar
Petar Rutar (zidne slike), 18., 19., 20. st.

SAVUDRIJA

Crveni Vrh
Prapovijest

SENJ

Jablanac
Uvala Baška draga, uvala Veliko Lukovišće (Pag), uvala Vlaška mala (Pag), rt Skočikobila, uvala Spasovac, Sv. Juraj, uvala Duboka, Starigrad Senjski
Antika

SENJ

Gospičko-senjska biskupija, Biskupska palača
Bogorodica bezgrešnog Začeća
Nepoznati autor, kraj 18. st.
Ulje na platnu, 112,5 x 74 cm

SINJ

Viteško alkarsko društvo Sinj
Oruže sinjskih alkara
Nepoznati autori, 18./19. st.
Rožina, drvo, mesing, srebro, čelik, koža, kovanje, rezbarije, tauširanje, graviranje, razne dimenzije

SINJ

Viteško alkarsko društvo Sinj
1. Oglavić, nepoznati autor, 16. - 19. st., crvena koža, srebro, zlato, svila, 148 x 80 cm
2. Pusat, nepoznati autor, 16. - 19. st., crvena koža, srebro, zlato, svila, 70 x 56 cm
3. Oglavić, nepoznati autor, 16. - 19. st., crna koža, srebro, zlato, svila, 148 x 92 cm
4. Pusat, nepoznati autor, 16. - 19. st., crna koža, srebro, svila, 148 x 92 cm
5. Sedlo za Edeka, nepoznati autor, 16. st., bukovo drvo, koža, aplikacije od školjke, metalne kopče, metal kao okov, 47 x 74 cm

6. Abaja, nepoznati autor, 18. - 20. st., vunena tkanina, svileni šadraš, pamučna tkanina, pozamenterijske vezice, vuna za rese, 107 x 110 x 106 x 111 cm

7. Abaja, nepoznati autor, 18. - 20. st., vunena tkanina, svileni šadraš, pamučna tkanina, pozamenterijske trake, vuna za rese, 106 x 109 x 106 x 111 cm

8. Abaja, nepoznati autor, 18. - 20. st., vunena i pamučna tkanina, pozamenterijska traka, šadraš od svile, vuna u nitima na resama, 131 x 120 cm

SISAK

Gradski muzej Sisak
Ženski lajbek
Nepoznati autor, 1850.
Vunena tkanina, srebrna srma, lanena tkanina, 19 x 41 cm

SOTIN

Sotin-Vašarište, keramički arheološki nalazi
Prapovijest

SPLIT

Trogir, otok Vis, otok Palagruža, otok Hvar, otok Šolta, otok Čiovo, otok Merara, plićina Mlin, uvala Srebrena, plićina Pupak, otok Host, uvala Duboka, uvala Maslenica
Antika / srednji vijek / novi vijek

SPLIT

Arheološki muzej u Splitu (nekadašnja Zbirka Brajčin iz Komiže)
Ecce Homo
Nepoznati autor, 17. st.
Ulje na platnu, 62,8 x 52,6 cm

SPLIT

Crkva Sv. Jere na Marjanu
Dokumentacija i istraživanje pokretnog inventara

SPLIT

Crkva Gospe od Pojišana
Gospe od Karmela
Sebastiano De Vita, 18. st.
Ulje na platnu, 272 x 137 cm

SPLIT

Dominikanski samostan Sv. Katarine
Pluvijal
Nepoznati autor, prva polovica 18. st.
Svileni rips, svileni taft, svilovez, vez pozlaćenim i posrebenim nitima, 146 x 306 cm

SPLIT

Katedrala Sv. Dujma
Mučenje Sv. Dujma
Pietro Ferrari, 17. st.
Ulje na platnu, 305 x 305 cm

SPLIT

Peristil Dioklecijanove palače
Kraj 3. st., poč. 4. st.

SPLIT

Podni mozaik u Arhiđakonovoj ulici, oko 30 m² 4. st.

SPLIT

Riznica katedrale Sv. Dujma
Crkvena zastava
Nepoznati autor (Venecija) 1700. - 1730.
Svileni brokat, svileni taft, posrebrena pletena čipka, nosač s tokarenim pozlaćenim ukrasima, 134 x 58,5 cm

STARÍ GRAD, HVAR

Gospina kapelica na Šibertiji
Gospa od Šiberte (Bogorodica Glykofilousa)
Nepoznati autor, 19. stoljeće (?)
Tempera na drvu, 37,6 x 31,6 x 2 cm

STARÍ GRAD, HVAR

Pokretni arheološki nalazi
Srednji vijek

SUTIVAN, BRAČ

Sarkofazi
Antika

SUTOMIŠČICA, UGLJAN

Župna crkva Sv. Eufemije
Ophodno raspolo
Domaći majstor, 16. st.
Srebrni lim, kucan, lijevan cizeliran, mqed, drveni nosilac, 64 x 37,5 x 30 cm

SVETI PETAR U ŠUMI

Crkva Sv. Roka
Sv. Rok pomaže kužnim
Leopold Kecheisen, oko 1755.
Ulje na platnu, 212 x 112,5 cm

SVETVINČENAT

Kaštel Morosini-Grimani
Srednji vijek

ŠENKOVEC

Pavljinski samostan Blažene Djevice Marije i Svih svetih
Kasni srednji vijek / novi vijek

ŠIBENIK

Crkva Sv. Barbare
Skulptura sv. Nikole
Bonino iz Milana, prva polovica 15. st.
Polikromirani kamen, 110 x 50 x 35 cm

ŠIBENIK

Crkva Sv. Nikole
17. st.

ŠIBENIK

Katedrala Sv. Jakova
Juraj Matejev Dalmatinac, Nikola Firentinac, 15. i 16. st.
Kamen

ŠIBENIK

Muzej grada Šibenika
1. Zeleni kaput-frak, francuska radionica, oko 1780./90., svileni taft épingle, lan, lanena čipka tipa *Valenciennes*,

raznobojni svileni vez, drveni tokareni gumbi, mrežasta međupodstava, svilena bež podstava, dužina oko 112 cm
 2. Bijeli prsluk sa srebrnim vezom, francuska radionica, kraj 18. st., satenska svila, svileni taft *épingles*, lan, gruba pamučna keper-tkanina, srebrna srma, srebrne titranke, srebrni bujon, crna *chenille* trakica, presvučeni drveni tokareni gumbi, dužina oko 58 cm
 3. Kratki bijeli vezeni prsluk, francuska radionica, kraj 18. ili prvo desetljeće 19. st., svileni taft *épingles*, lan, svileni vez, *chenille* trakica, drveni tokareni gumbi presvučeni osnovnom tkaninom, dužina oko 50 cm

ŠTRIGOVA
 Kapela Sv. Jeronima
 Antika / srednji vijek / novi vijek

TAR
 Župna crkva Sv. Martina
 Bogorodica s Djetetom, sv. Martinom, sv. Agatom i sv. Apolonijom
 Angelo Venturini, sredina 18. st.
 Ulje na platnu, 216 x 112 cm

TRAKOŠČAN
 Dvorac Trakošćan
 1. Nepoznati časnik (DT 1386), nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 92 x 75 cm
 2. Nepoznati časnik (DT 978), nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 92,4 x 73 cm
 3. Josip II. Habsburg Lotringen, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 45,5 x 30,5 cm
 4. Bogorodica s Isusom i janjetom, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 114,5 x 79,5 cm

VARAŽDIN
 Brezje, kopneni arheološki nalazi
 Starije željezno doba

VARAŽDIN
 Gradski muzej Varaždin
 1. Odjeća za kip Marije s Isusom, nepoznati autor, 19. st., svilena tkanina s metalnim nitima, svilena podstavna tkanina, svilene trake, metalna čipka, 120 x 92 cm
 2. Odjeća za kip Marije s Isusom, nepoznati autor, 19. st., svilena tkanina s metalnim nitima, svilena podstavna tkanina, metalna čipka, 53 x 37 cm
 3. Velum, nepoznati autor, 17. st., svilena tkanina sa sređnjim vezom, našivenim baršunom i metalnim nitima, pamučna podstavna tkanina, metalna čipka, 58 x 63 cm

VARAŽDIN
 Gradski muzej Varaždin
 1. Perzijska kaciga Kulah Khud, nepoznati autor, 18./19. st., kovanje, tauširanje, graviranje, ø 20 cm, dužina 56 cm
 2. Turska pješačka sablja, nepoznati autor, oko 1800., kovanje, čelik, tauširanje zlatnim listićima, 4,5 x 74 cm

VARAŽDIN
 Gradski muzej Varaždin
 1. Portret plemića, Joseph Jacob, 1776., ulje na platnu, 90 x 74 cm

2. Kralj Ferdinand I. Habsburg, nepoznati autor, 1844., ulje na platnu, 137 x 103 cm
 3. Andeo i Tobija s ribom, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 118,5 x 180 cm

VARAŽDIN
 Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora
 1. Pogled na trg grada, Carl Gottlieb Guttenberg prema Léonardu Defranceu, 1782., bakrorez na papiru, 48,5 x 63 cm
 2. Ecce Homo, Cornelis Galle prema Peteru Paulu Rubensu, oko 1620., bakrorez na papiru, 42 x 32 cm
 3. Pokolj nevine dječice, Aegidius Sadeler II. prema Tinoretu, 16. / 17. st., bakrorez na papiru, 42,5 x 51 cm
 4. Izvodenje konja u šetnju, Johann Elias Ridinger, 18. st., bakrorez na papiru, 33 x 49 cm

5. Canalis Majoris Caput Qua Venetas Ingreditur, Giovanni Battista Brustoloni prema Canalettu, 18. st., bakrorez na papiru, 34,5 x 47,5 cm
 6. Bucentaurus et Nundinae Venetae ni die Oscensionis, Giovanni Battista Brustoloni prema Canalettu, 18. st., bakrorez na papiru, 47,5 x 35 cm
 7. Nuona pianta eleuata della nobile e Cospicua citta di Venezia, Lodouico Furlanetto, između 1751. i 1800., bakrorez na papiru, 105,5 x 79,5 cm
 8. Bitka kod Lepanta, Johann Christoph Winkler, 18. st., bakrorez na papiru, 52 x 68 cm
 9. Ruhende Thiere, Eduard Weixlgärtner prema Friedrichu Gauermannu, 19. st., litografija na papiru, 61,5 x 74 cm
 10. Slikar u šumi, Martin Elias Ridinger, 18. st., bakrorez na papiru, 29,4 x 23 cm

VARAŽDIN
 Lonja, Lonja-Matušini, metalni arheološki nalazi
 Antika

VARAŽDIN
 Stari grad, metalni i keramički arheološki nalazi
 Srednji vijek / novi vijek

VARAŽDINSKE TOPLICE
 Crkva Sv. Martina
 Sv. Martin biskup
 Johann Beyer, 1852.
 Ulje na platnu, 270 x 130 cm

VELIKA GORICA
 Bapča, kopneni arheološki nalazi
 Antika

VELIKA GORICA
 Kobilić, pokrenuti arheološki nalazi
 Srednji vijek

VELIKA I MALA BRŠLJANICA
 Utvrda Bršljanac
 Kasni srednji vijek

VELIKA IUDINA
 Stari grad Košutgrad
 Kasni srednji vijek

VELIKA KOPANICA
 Crkva Sv. Ilike proroka
 Zidne slike
 Druga polovica 18. st.

VIRJE
 Sveti Martin, pokretni arheološki nalazi
 Srednji vijek

VIROVITICA
 Franjevački samostan, župa Sv. Roka
 1. Sv. Josip s Djetetom, Damjan Bittner (?), 1767., ulje na platnu, 80 x 108 cm
 2. Sv. Franjo Asiški, nepoznati autor, 1767., ulje na platnu, 90 x 116 cm
 3. Sv. Paškal Baylonski, nepoznati autor, 1767., ulje na platnu, 90 x 116 cm
 4. Sv. Ljudevit biskup, nepoznati autor, 1767., ulje na platnu, 90 x 116 cm

VIS
 Crkva Gospe od Spilica
 15. - 18. st.

VISOKO
 Utvrda Čanjevo, pokretni arheološki nalazi
 Novi vijek

VODNJAN
 Crkva Sv. Katarine
 Zidne slike
 Nepoznati autor, 14. st.
Fresco-secco

VODNJAN
 Crkva Sv. Martina
 Zidni oslik, stropni medaljon, oko 10 m²
 Početak 20. st.
Fresco-secco

VRBNIK
 Župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije
 Posljednja večera
 Marin Cvitović (?), 1599.
 Ulje na dasci, 270 x 25 cm

VUGROVEC
 Grobna kapela Sv. Mihaela
 Drveni inventar
 Nepoznati autori, 18. st.
 Drvo, rezbareno, polikromirano, različite dimenzije

VUKOVAR
 Barokna jezgra
 18. - 20. st.

VUKOVAR
 Kompleks dvorca Eltz
 Vlastelinske kurije
 Druga polovica 18. st.

VUKOVAR
 Gradske muzeje Vukovar
 1. Bidermajer portret, nepoznati autor, 19. st., ulje na platnu, 60 x 50 cm
 2. Romantični pejzaž, Josip Dobroway, 19. st., ulje na platnu, 66 x 46 cm
 3. Dr. Ćiro Truhelka i supruga Jagoda, Ivan Tišov, 1906.-1907., ulje na platnu, 80 x 56 cm
 4. Ženski portret, nepoznati autor, 19. st., ulje na limenoj ploči, 45 x 35,7 cm

VUKOVAR
 Gradske muzeje Vukovar
 1. Mapa vukovarskoga feuda (P-601), F. X. Blumen, 1759., kombinirana tehnika crne i crvene tinte, laviranog tuša, akvarela i tempere, papir/laneno platno, 97 x 170 cm
 2. Mapa vukovarskoga feuda (P-602), Gabriel Homer, 1818., kombinirana tehnika olovke, tuša, laviranog tuša, tuša u boji i akvarela, papir, 82 x 180 cm

VUKOVAR
 Gradske muzeje Vukovar
 1. Podžupan Zsitvay, Josip Franjo Mücke, 1857., ulje na platnu, 76,5 x 60 cm
 2. Irena Zsitvay, Josip Franjo Mücke, 1857., ulje na platnu, 76,5 x 60 cm
 3. Felix Kirchbaum, Josip Franjo Mücke, oko 1858., ulje na platnu, 69 x 55 cm
 4. Adela Kirchbaum, Josip Franjo Mücke, oko 1858., ulje na platnu, 69 x 55 cm
 5. Jakov Ensminger, Franjo Ksaver Giffinger, oko 1877., ulje na platnu, 74 x 58,5 cm

VUKOVAR
 Gradske muzeje Vukovar
 1. Sv. Hubert, nepoznati autor, 19. st., ulje na platnu, 77,5 x 94,5 cm
 2. Tridesetogodišnji rat, Eduardo Gelli, druga polovica 19. st., ulje na platnu, 100 x 157 cm

ZADAR
 Crkva Sv. Krševana
 Zidne slike

ZADAR
 Otok Premuda: Krijal, Masarine, Driveni; otok Škarda: uvala Griparica, otočić Kamenjak; otok Tramerka - rekognosciranje
 Antika / novi vijek

ZADAR
 Samostan benediktinki Svete Marije, Stalna izložba crkvene umjetnosti
 Gospa od Sniga
 Nepoznati autor, 16. st.
 Tempera na dasci, 100 x 65 cm

ZAGORSKA SELA
 Župna crkva Sv. Katarine

1. Gospa Žalosna (Oplakivanje Krista pod križem), nepoznati autor, 1864., ulje na platnu, 206 x 115 cm
2. Bogorodica od sedam žalosti, nepoznati autor, 19. st., ulje na platnu, 208 x 117 cm

ZAGREB

- Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet grafike
1. Studije likova I, Marco Marcola, 18. st., crtež perom i smeđom tintom, laviran smeđe-crvenom tintom na papiru, 13 x 16,5 cm
 2. Studije likova II, Marco Marcola, 18. st., crtež perom i smeđom tintom, laviran smeđe-crvenom tintom na papiru, 13 x 16,5 cm
 3. Jupiter (ili Ajax) i dvije ženske figure, Giovanni Battista Marcola, 18. st., crtež perom i smeđom tintom, laviran smeđom tintom i olovkom na papiru, 26,1 x 38,8 cm
 4. Tri glazbenice na lutnji i harfi, venecijanska ili bolonjska škola, polovica 18. st., crtež perom i tamnosmeđom tintom, lavirano sanguinom na papiru, 22 x 22 cm
 5. Lik rimskog vojnika, Odoardo Perini, 18. st., crtež perom i crnom tintom, laviran kistom i smeđom tintom na papiru, 22,3 x 15,3 cm
 6. Brodolom, franjevački svetac spašava brodolomce, Claudio Ridolfi, 16./17. st., crtež perom i smeđom tintom, laviran kistom i smeđom tintom, podcrtež olovkom na papiru, 34 x 30 cm
 7. Konjanička povorka II, Bernardino India, Veronesse India il Vecchio, oko 1560., crtež sanguinom, laviran sanguinom i smeđom tintom na papiru, 30,5 x 45,5 cm
 8. Mitološki prizor, vjenčanje Dioniza i Arijadne, Gianbettino Cignaroli (?), 18. st., crtež perom i smeđom tintom, akvarel, podcrtež olovkom na papiru, 34,6 x 25,4 cm
 9. Anhiz vodi sina Eneju na zakletvu, verso: Atlas drži nebesku sferu, bakrorez na papiru, Giovanni Battista Marcola, 18. st., crtež perom i smeđom tintom, laviran kistom sivom i smeđom tintom, bijeli gvaš u tragovima, podcrtež olovkom na papiru, 35 x 44 cm

ZAGREB

- Hrvatski povjesni muzej
1. Izložba partizana, skica za plakat, Edo Murtić, 1944., tisak, papir, 96,5 x 66,7 cm
 2. Zagrebački velesajam, Vjekoslav Kirinčić, 1947. tisak, tempera, papir, 95 x 65 cm
 3. Plakat za akciju Crvenog križa, nepoznati autor, 1945., tisak, papir, 98,5 x 70 cm
 4. Hrvatska je slobodna, Zlatko Prica, 1944., tempera, papir, 41,5 x 50 cm
 5. Carićine cipelice, Zvonimir Faist, 1940.-1960., tisak, papir, 110,5 x 71,5 cm

ZAGREB

- Hrvatski povjesni muzej
1. Toma Keglević, nepoznati autor, oko 1785., ulje na platnu, 29 x 25 cm
 2. Sv. Franjo Ksaverski, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 77,5 x 63 cm
 3. Ivana Ožegović rod. Sermage, Vicenz Kabáth, 1886., ulje na platnu, 66 x 53 cm
 4. Josip Juraj Strossmayer, Ivan Simonetti, oko 1870., ulje na platnu, 60 x 48 cm

5. Ukrasni okvir slike Josip Juraj Strossmayer, nepoznati autor, 19. st., 86 x 74 cm
6. "Sv. Agneza s janjetom", nepoznati autor, 17. st., ulje na platnu, 61 x 51 cm
7. Josip Galjuf, nepoznati autor, kraj 18. st., ulje na platnu, 65 x 49 cm

ZAGREB

- Hrvatski povjesni muzej
Zastava
Nepoznati autor, 1842.
Drvo, metal, vuna, svila, ulje na lanenom platnu, tekstilni dio: 165 cm x 132 cm, visina kopljia: 287 cm, metalni vršak: 39 cm x 20 cm, kičanka: 30 cm

ZAGREB

- Hrvatski povjesni muzej
Zrinjski i Sokolović u Sigetu
Oton Iveković, 1889.
Ulje na platnu, 221 x 151 cm

ZAGREB

- Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine
1. Zagreb, Kamenita vrata, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., tuš na paus-papiru, 7,5 x 6,5 cm
 2. Zagreb, Studija uređenja Kaptola, Stjepan Podhorsky, 1908., tuš na paus-papiru, 14 x 22,2 cm
 3. Zagreb, Studija uređenja Kaptola, Stjepan Podhorsky, 1908., olovka na paus-papiru, 19 x 22,5 cm
 4. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija oltara, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 24 x 17 cm
 5. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija štukature, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 17 x 24 cm
 6. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija biljnog ukrasa, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 25 x 17,8 cm
 7. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija biljnog ukrasa, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 25 x 17,8 cm
 8. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija biljnih ukrasa, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 25,4 x 17,8 cm
 9. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija štukatura, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 25,4 x 17,8 cm
 10. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija biljnog ukrasa, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 25 x 17,8 cm
 11. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija štukatura, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 24 x 17 cm
 12. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija glavnog portala, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 23,5 x 17 cm
 13. Zagreb, crkva Sv. Katarine, studija štukature, Stjepan Podhorsky, kraj 19./početak 20. st., olovka na papiru, 17 x 24 cm

- Muzej za umjetnost i obrt
14. Zagreb (Vrapče), crkva Sv. Barbare, studija propovedaonica, Stjepan Podhorsky, 1911., tuš na paus-papiru, 52,8 x 18,8 cm
 15. Jastrebarsko, crkva Sv. Nikole, studija tornja, Stjepan Podhorsky, 1908., kolorirani tuš na papiru, 88,5 x 33 cm
 16. Zagreb, crkva Sv. Ksaveria, studija oltara, Stjepan Podhorsky, početak 20. st., tuš na papiru, 91 x 57 cm
 17. Studija vitraja, Stjepan Podhorsky, početak 20. st., tuš na paus-papiru, 61 x 26,7 cm
 18. Studija vrata, Stjepan Podhorsky, početak 20. st., tuš na paus-papiru, 56 x 36 cm
 19. Zagreb, kuća Krapac, studija prozora, Hönigsberg & Deutsch, 1911., tuš na paus-papiru, 36,5 x 26,4 cm
 20. Studija kuće Potsdam Haus, Zdenko Strižić, 1928., ugljen na paus-papiru, 42 x 58 cm
 21. Studija kuće Potsdam Haus, Zdenko Strižić, 1928., ugljen na paus-papiru, 43,5 x 42 cm

- ZAGREB**
- Umjetnički paviljon u Zagrebu
1. Izložba umjetnika partizana, nepoznati autor, 1945., tisak, papir, 98 x 69,5 cm
 2. V. izložba Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske, nepoznati autor, 1949., tisak, papir, 99 x 70,5 cm
 3. Henry Moore, nepoznati autor, 1955., tisak, papir, 97,5 x 67,2 cm
 4. Izložba njemačke grafike, nepoznati autor, 1955., tisak, papir, 49,5 x 70,5 cm

ZAGREB

- Židovska općina
1. Meil plašt za toru, nepoznati autor, 19. st. (?), svilena tkanina, saten tkanje, pamučno platno, žuti konac, 78 x 59 cm
 2. Meil plašt za toru, nepoznati autor, 1885., svilena tkanina, saten tkanje, pamučno platno, zlatna srma, šadraš, aplikacije crvenim plišem, 77 x 46 cm

ZAGREB

- Stotinjak predmeta Tekstilne zbirke
- Nepoznati autori, 18. - 20. st.
- Svilene, lanene i pamučne tkanine, vez pozlaćenim nitima i titrankama, vez sviljenim nitima, pozlaćene rese i trake, različite dimenzije

ZAMBRATIJA

- Crkva Sv. Marije Magdalene
- Uspom na Kalvariju
- Giuseppe Angeli, oko 1760.
- Ulje na platnu, 91 x 120,5 cm

ZAOSTROG

- Franjevački samostan Svete Marije
- Crkveni ormari
- Nepoznati autor, 18. st.
- Drvo, furnirano, intarzije, 136 x 203 x 60 cm

ZAVRŠJE ZAČRETSKO

- Kapela Sv. Ane
- Zidine slike na svodu svetišta, oko 400 x 400 cm
- Anton Jožef Lerchinger, između 1756. i 1760.
- Fresco-secco

ZRIN

- Stari grad Zrin
- Kasni srednji vijek / novi vijek

ZVONIMIROVO

- Veliko polje, keramički, željezni i stakleni arheološki nalazi
- Prapovijest

ŽUMBERAK

- Crkva Sv. Nikole biskupa
- Novi vijek

In memoriam

Hrvatski restauratorski zavod s tugom se oprostio od dugogodišnjih djelatnika Romane Jagić i Kamenka Klofutara.

Dragi Romana i Kamenko, hvala vam na svim trenucima koje smo s Vama dijelili. Ljudi ostaju u sjećanju drugih, živi i prisutni, kao što ćete Vi trajno ostati u našim mislima.

Djelatnici Hrvatskoga restauratorskog zavoda

ROMANA JAGIĆ (17. 12. 1958. – 11. 7. 2013.)

Romana je bila energična, izuzetno aktivna i kreativna osoba. Ljude je osvajala temperamentom, elokvencijom te neospornim talentima. Bila je i restauratorica i kiparica, slikarica, književnica, keramičarka, ilustratorica, organizatorica događanja, imala je uistinu brojne interese i sve ih je podjednako uspješno obavljala. Zaposlila se u Zavodu za restauriranje umjetnina na pripremi izložbe "Kultura pavilina u Hrvatskoj" 1988. godine, u vrijeme kada se restauratorska struka tek počela razvijati, a oprema i materijal za rad bili su plod improvizacija i snalažljivosti. To je bilo okruženje u kojem se Romana izvrsno snalazila, u kojem je dolazila do izražaja sva njezina inteligencija, znanje i okretnost. Od tada, u dvadeset pet godina rada redale su se izložbe, redoviti restauratorski programi na kojima je radila, ratom oštećeni predmeti koje je restaurirala, inventari muzeja koje je konzervirala i restaurirala. Predugo bi trajalo nabranjanje svih radova, ali sjetimo se samo oltara sv. Stjepana iz Gotalovca (danas u Dijecezanskom muzeju), oltara sv. Doroteje u Logorištu, oltara iz Pokupskog, crkve u Kamenskom, čije su skulpture Romana i suradnici evakuirali uistinu u zadnji čas, a nakon rata bočne oltare kompletno restaurirali. Sjetimo se MUO-va driveničkog oltara, remetinečkog oltara, *tanagri* iz zbirke Benka Horvata, skulptura Vanje Radauša koje su bile ozbiljan, do tada neviđen restauratorski problem,



brsečkog oltara sv. Aurelija, franjevačkog samostana u Puli i njegova poliptika i skulpture Bogorodice, Lopuda i poliptika Pietra di Giovannija, stare Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, relikvijara iz crkve Sv. Vida u Rijeci, kaljevih peći iz Svilane (danas Konzervatorskog odjela) u Požegi te vrata dubrovačkog arhiva iz palače Divona. Stotine umjetnina prolazilo je kroz Romaninu radionicu. Iskustvo koje je stjecala u radu na tim umjetninama prenosila je i dijelila sa suradnicima, a rezultat njezina

rada bili su educirani suradnici i novi samostalni odjeli za polikromiranu skulpturu u Zavodu. Tijekom 25-godišnjeg rada i zajedničke suradnje, Romana je inicirala i sustav

međunarodne suradnje i edukacije. Organizirala je brojne radionice, seminare i stručno-znanstvene skupove, često u suradnji s kolegama iz drugih zemalja.

KAMENKO KLOFUTAR (18. 12. 1947. - 17. 10. 2013.)

Tijekom radnog vijeka koji je počeo u Restauratorskom zavodu Hrvatske te nastavio kao konzervator-restaurator savjetnik u Odjelu za kamenu plastiku Hrvatskog restauratorskog zavoda, kolega Kamenko predanim je i požrtvovnim radom sudjelovao u više desetaka projekata obnove nekih od najznačajnijih kulturnih dobara iz fundusa hrvatske baštine. Spomenut ćemo samo neke: zavjetni pil Presvetog Trojstva u Požegi, zavjetni pil Pre-svetog Trojstva u Osijeku, bivša katedrala Sv. Marije u Osoru, crkva Sv. Marka u Zagrebu, crkva Sv. Katarine u Zagrebu, crkva Sv. Vlaha u Dubrovniku, stari grad Sokolac u Brinju, stari grad Varaždin, crkva Sv. Marije u Lepoglavi, kazalište u Varaždinu, dvorac Batthyány u Ludbregu, dvor Veliki Tabor u Humu Košničkom, crkva Sv. Florijana u Varaždinu, franjevački samostan i dvorac Eltz u Vukovaru, franjevački samostan u Slavonskom Brodu, crkva Sv. Jurja u Belcu, Eufrazijeva bazilika u Poreču. Stručnim angažmanom i nesebičnim doprinosom u širokom i raznolikom opsegu konzervatorsko-restauratorskih radova vezanih uz Odjel za kamenu plastiku te surađujući s drugim odjelima unutar Službe za nepokretnu baštinu, ali i s brojnim odjelima službi za pokretnu i arheološku baštinu Zavoda, Kamenko Klofutar ostavio je neizbrisiv trag u razvoju konzervatorsko-restauratorske struke. Svojim je profesionalnim pristupom zadužio suradnike, kolege i prijatelje, kao i buduće generacije djelatnika Hrvatskog restauratorskog zavoda.

Za kraj, nekoliko riječi kolege Drage Miletića, kojeg uz Kamenka vežu četiri desetljeća zajedničkih radova, terena i druženja.

»Kamenko. Neobično, vrlo rijetko ime. Rimljani su govorili „Nomen est omen“. Ima u toj staroj uzrečići puno istine, nebrojeno smo se puta u to i sami uvjerili kod mnogih ljudi koje smo susretali. Kamenko je bio zbilja Kameni, a tako smo ga i zvali. Tvrđ, u mnogobrojnim situ-



acijama ni za dlaku popustljiv. Tvrđ kao kamen, prečesto na vlastitu štetu. Tvrđ, ne kao dlijetu podatni pješčenjak, nego granitno tvrd. Toga je znao biti i svjestan, ali je i dalje iz nekakvog svog ponosa, ili pak prkosa, ostajao pri svom početnom stavu. Istodobno je Kameni bio i pre-tjerano osjetljiv, osjetljiv poput maslačka na povjetarcu. Sukobljavajući se s tom njegovom karakternom bipolarnošću, tvrdokornošću i osjetljivošću, povlačili bismo se svaki na svoju stranu, prepustajući prostor među nama nekakvom „ledenom dobu“ koje je trajalo nekada kraće, nekada duže, ali je uvijek prvo zatopljenje, pa ubrzo zatim vrlo toplo razdoblje nastupilo s nekim novim zanimljivim poslom, kakvih je na sreću prije bilo mnogo. (...) sada na kraju našeg zajedničkog puta, shvaćam da je, nažalost, s Kamenim izumrla jedna rijetka vrsta ljudi. ... Kameni je, ipak, nadasve bio Radnik. Ne postoji veće priznanje nego kada za nekoga kažete da je radnik. I to još napišete s velikim R.«

