

HRVATSKI  
RESTAURATORSKI  
ZAVOD



# PORTAL

**6/2015**

Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda

---

IZDAVAČ / PUBLISHER:

Hrvatski restauratorski zavod

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER:

Mario Braun

UREDNICI / EDITORS-IN-CHIEF:

Krasanka Majer Jurišić

Ana Azinović Bebek (za arheološku baštinu)

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Ana Azinović Bebek, Višnja Bralić, Zoraida Demori Staničić, Janja Ferić Balenović, Krasanka Majer Jurišić, Petar Puhmajer

UREDNIČKO VIJEĆE / ADVISORY BOARD:

Mario Braun (Zagreb), Josip Belamarić (Split), Erwin Emmerling (München), Krešimir Filipec (Zagreb), Igor Fisković (Zagreb), Zlatko Karač (Zagreb), Katarina Predovnik (Ljubljana), Marko Špikić (Zagreb)

KATALOG RADOVA ZA 2014. GODINU UREDILI I REDIGIRALI / CATALOGUE OF WORKS FOR 2014 EDITED AND REDACTED BY:

Janja Ferić Balenović (urednica)

Ana Azinović Bebek, Zoraida Demori Staničić, Petar Puhmajer

PRIJEVOD / TRANSLATION:

Miona Muštra, Danijel Lončar (str. 9-22)

LEKTOR / LANGUAGE EDITOR:

Rosanda Tometić

KOREKTURA / PROOF-READING:

Janja Ferić Balenović, Darijo Jurišić, Edita Šurina

NASLOVNICA I GRAFIČKO OBLIKOVANJE / COVER DESIGN AND LAYOUT:

Ljubo Gamulin

TISAK / PRINTED BY:

Printera Grupa d.o.o.

NAKLADA / COPIES:

500 kom

ADRESA UREDNIŠTVA / ADDRESS OF THE EDITOR'S OFFICE:

Hrvatski restauratorski zavod

Grškovićeva 23, HR – 10000 Zagreb

tel.: +385 (0)1 4683 515; faks: +385 (0)1 4683 517

Časopis izlazi jednom godišnje. Referiran je u Portalu znanstvenih časopisa RH (HRČAK), ERIH PLUS – *European Reference Index for the Humanities and Social Sciences*, ESCI – *Emerging Sources Citation Index* i Scopus.

Za iznesene stavove i mišljenja u člancima, točnost podataka, te pravo objave teksta i ilustracijskih priloga odgovorni su autori. *Portal 6* sufinanciran je sredstvima Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta i Zaklade Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

The journal *Portal* is published annually. The journal is indexed by the HRČAK, ERIH PLUS, ESCI and Scopus. Authors are accountable for professional and academic stands and opinions stated in the article, the accuracy of information and copyrights for texts and illustrations. *Portal 6* is co-financed by the Ministry of the Science, Education and Sports of the Republic of Croatia and the Foundation of the Croatian Academy of Sciences and Arts.

Zagreb, prosinac 2015.

UDK: 7.025(058)

ISSN: 1847-9464 (tiskano izdanje / Print edition)

ISSN: 1848-6681 (digitalno izdanje / Electronic edition)

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

Portal 6 DOI: <http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015>

# Sadržaj

- 9 ANDREJ JANEŠ**  
Late Antique Rural Complex by the Church of St. Chrysogonus in Glavotok (Island of Krk)  
*Kasnoantički ruralni kompleks uz crkvu sv. Krševana na Glavotoku (otok Krk)*
- 23 KATARINA ALAMAT KUSIJANOVIC**  
Nepoznata slikarska radionica 14. stoljeća i deatribucija Matka Junčića i Ivana Ugrinovića  
*An Unknown 14<sup>th</sup>-Century Painter's Workshop and the De-Attribution of Matko Junčić and Ivan Ugrinović*
- 41 ŽELJKO BISTROVIĆ, IVAN BRAUT, TONI ŠAINA**  
Sveti Matej u Prodolu – primjer oslikane ladanjske crkve s početka 15. stoljeća  
*St. Matthew in Prodol – Example of a Painted Country Church from Early-15<sup>th</sup> Century*
- 53 MARIJANA KORUNEK, BRANKA MARCIUŠ, JOSIP KOVAC**  
Kapela i Trg sv. Lovre u Cirkovljantu  
*The Chapel and Square of St. Lawrence in Cirkovljan*
- 67 MARTA BUDICIN**  
Bogorodica s kandelabrima iz Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci  
*The Madonna of the Candelabra from the Maritime and History Museum of the Croatian Littoral in Rijeka*
- 81 LUCIJA VUKOVIĆ, ANA POŽAR PIPLICA**  
Rijedak primjer sačuvanog zidnog slikarstva u Konavlima  
*A Rare Example of Preserved Wall Paintings in Konavle*
- 93 IVO GLAVAŠ**  
Šibenska tvrđava sv. Mihovila u Kandijском ratu  
*St. Michael's Fortress in Šibenik in the Candian War*
- 99 VIKI JAKAŠA BORIĆ**  
Dvorac Podolje u Samoboru – povijest gradnje i oblikovanja  
*The Podolje Mansion in Samobor – History of Construction and Design*
- 113 MARTINA WOLFF ZUBOVIĆ**  
Glavni oltar pakračke župne crkve: izvorni koncept i njegove preinake  
*High Altar of the Pakrac Parish Church: the Original Concept and its Alterations*
- 127 ANĐELOKO PEDIŠIĆ**  
Loretski kult u Lopatincu i povijest njegovih oblikovnih koncepcija – problemi konzervatorsko-restauratorske interpretacije  
*The Loreto Cult in Lopatinec and a History of its Formal Designs, from the House of Nazareth to the Existing Altar of St. Mary of Loreto*
- 149 MIROSLAV JELENČIĆ**  
Fragment zidne slike s prikazom sveca u trijumfalnoj kočiji iz bivšeg pavlinskog samostana u Lepoglavi  
*Fragment of a Wall Painting Depicting a Saint in the Triumphal Chariot from the Former Pauline Monastery in Lepoglava*

**161 PETAR PUHMAJER, BERNARDA RATANČIĆ**

Ljetni refektorij pavlinskog samostana u Lepoglavi – nastanak, razaranje i ponovno otkrivanje

*Summer Refectory of the Pauline Monastery in Lepoglava – Creation, Destruction and Retrieval*

**183 MIADEN PERUŠIĆ**

Gradnje i obnove Umjetničkog paviljona u Zagrebu

*Building and Renovations of the Art Pavilion in Zagreb*

**207 KATARINA HRASTE**

O stanju hrvatskog konzervatorsko-restauratorskog nazivlja u praksi, na primjeru nekoliko vrsta naslaga na kamenu

*An Analysis of the State of National Conservation–Restoration Terminology in Practice, Using the Examples of Five Types of Deposits on Stone Surfaces*

**221 NEVENA KRSTULOVIĆ**

Glavni oltar Uznesenja Marijina iz župne crkve Uznesenja Blažene Djevice u Vrbniku: valorizacija primjene Poly(2-ethyl-2-oksazolina) kao zamjene za tutkalo  
*High Altar of the Assumption of Mary from the Parish Church of the Assumption of the Blessed Virgin in Vrbnik: Valorization of the Use of Poly(2-ethyl-2-oxazoline) as Substitute for Animal Glue*

**233 MAJDA BEGIĆ JARIĆ**

Upotreba Agar-gela u restauriranju umjetnina na papiru: zahvat na Pesareseovu crtežu „Učvršćivanje palisade“

*The Use of Agar Gel in the Conservation of Artworks on Paper: Treatment of Pesarese's Drawing Reinforcing the Palisade*

**241 Popis kataloških jedinica iz kataloga radova u 2014. godini**

Katalog radova Zavoda u 2014. godini (CD)





# Late Antique Rural Complex by the Church of St. Chrysogonus in Glavotok (Island of Krk)

Andrej Janeš

Andrej Janeš  
Croatian Conservation Institute  
Department of Land Archaeology  
ajanes@h-r-z.hr

Prethodno priopćenje/  
Preliminary communication  
Primljen/Received: 29. 05. 2015.

UDK:  
902/904(497.5 Glavotok)"652/653"

DOI:  
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.1>

**ABSTRACT:** In September of 2012 the Division for Archaeological Heritage, Croatian Conservation Institute, conducted a trial archaeological excavation at the church of St. Chrysogonus in Glavotok, on the island of Krk. Stylistically, the church is an early Romanesque building, whose construction was connected to the transition of the Diocese of Krk under the patronage of the Archdiocese of Zadar in the mid-12<sup>th</sup> century. During the trial archaeological excavation, an area 111 m<sup>2</sup> in size has been explored. Architectural remains of a complex that could be presumed in the church vicinity were found, while stratigraphic analysis of the architecture, movable finds, and charcoal samples suggest three periods of the site. First period, Late Antiquity, includes a rural complex south and southeast of the church. Second period, Early Medieval, consists of architectural remains on the plateau east of the church, while the third, Medieval, stage includes the church with the accompanying architecture.

**KEYWORDS:** Krk, St. Chrysogonus, Late Antiquity, rural architecture, Early Medieval period, High Medieval period

## Island of Krk in Antiquity – overview

Due to its proximity to the mainland, the island of Krk was always a desirable location for settlement and was closely connected to historical changes on the coast. Starting in prehistory, bearers of cultures that developed on the mainland migrated to this large island, rich in natural resources.

Names of the islands in Kvarner region are, in their earliest form, preserved in the works of Hellenistic and Latin writers, mostly geographers, lexicographers and mythographers. Pseudo-Strabon mentions the Electrydes that are identified as Krk Island<sup>1</sup>. At the time of the Greek authors, the island was inhabited by Liburnians. They established settlements in strategic positions, on hills that enabled control of surrounding areas. Roman influence on the Li-

burnian domain begins with the foundation of the colony in Aquileia in 181 BC. During the 2<sup>nd</sup> and 1<sup>st</sup> century BC, territory of Liburnia became more and more dependent on the mighty Roman Republic. After 9 BC, Liburnia and its islands become part of a newly established province of Dalmatia, and they lived peacefully in cooperation with Roman authorities, which is visible from the relatively early and developed municipalisation of settlements. As part of the province of Dalmatia, Liburnians had a status of a special community, with its own customs and cults, though they mostly lived in urbanized local centres with italic civil law. The main centre of the community (*Conventus Scardonitanus*) was in *Scardona*, only to be transferred to *Iader* in the 3<sup>rd</sup> century. During the Roman rule over the island, urban settlements were established in the location, or close to the location, of former Liburnian *oppida*.



**1.** Position of the site (source Google Earth, edited by A. Janeš, Lj. Gamulin)  
*Položaj nalazišta (izvor Google Earth, uredio A. Janeš, Lj. Gamulin)*

In the western part of the island, settlement of *Curicum* was established. It gained status of a municipium during the reign of Tiberius, or at the latest during the reign of Claudius. A second settlement, *Fulfinum*, was founded near the *oppidum* of the *Fertinates*, in the north part of the island, and it gained municipal status in mid-1<sup>st</sup> century, during the reign of Emperor Vespasian. Krk remained a part of the province of Dalmatia, but at the end of the 2<sup>nd</sup> century the area of *conventus Scardonae* was renamed to Liburnia. As a result of Diocletian's reforms, Dalmatia and Liburnia became parts of the diocese of Pannonia, only to become a part of the diocese of Illyricum at the end of the 4<sup>th</sup> century, during Theodosius' reign<sup>2</sup>.

In the following centuries, there is a sudden influx of Christian religious idea from the East Roman provinces, whose religious–ethical doctrines were spread particularly amongst pauper population in the Empire. In tur-

bulent times of 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries, during incursion of the Visigoths and Huns in Italy, Kvarner islands were spared thanks to the geographical isolation. According to the writings of the Anonimus from Ravenna, the area that includes the island of Krk became a part of *Liburniae Tarsaticensis*, and it can be assumed that the administration was moved to *Tarsatica*<sup>3</sup>.

After the fall of the Empire in 476, the area of Liburnia, and Krk, was under Odoacer's rule, who was in power till 489 when the Ostrogoths conquered northern Italy and established their kingdom with Ravenna as centre. Civil rule was held by a local *comes*. After the death of the Ostrogoth king Theodoric, a Byzantine offensive has started. In 535, the Byzantine army occupied Dalmatia and Liburnia, and in 539 they invaded Northern Italy. The administration was nominally given to a byzantine proconsul, although the Ostrogoths were *de facto* in power until their final



**2.** Church of St. Chrysogonus site: researched area (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by L. Čataj)  
Nalazište crkve sv. Krševana: istraženo područje (dokumentacija HRZ-a, plan izradila L. Čataj)

defeat in 555. The Kvarner islands have accepted the rule of the *basileus* after the decisive Byzantine victory in the Gothic war in 555. Krk became part of the Exarchate of Ravenna, as part of the theme Dalmatia<sup>4</sup>. In that period the Diocese of *Curicum* was founded. Since 751 it is still part of the theme Dalmatia, but it is under the governance of an imperial governor in Zadar. At the end of the 8<sup>th</sup> century, Byzantium lost its dominion in Istria, Liburnia and Dalmatia due to a large offensive by the Franks. After the treaty of Aachen in 803, confirmed in 812, Byzantium remained in control of the Dalmatian coastal towns and islands, Krk included<sup>5</sup>.

### Location and position of the site

The site by the church of St. Chrysogonus is located in the western part of Krk Island, known as Šotovento<sup>6</sup>. The church is built over Čavlena bay, on cape Glavotok, on the northwestern edge of Šotovento, 2 km from Milohnići village. It is located in an area that, from south to north, descends towards the sea in a series of terraces. Šotovento is an area that has such limestone plateaus/terraces<sup>7</sup> that consist of karst with patches of terra rossa and crushed dolomite<sup>8</sup>, covered mostly in submediterranean vegetation composed of pubescent oak and hornbeam<sup>9</sup>. The site is

positioned between two smaller bays, Bujina and Mršićeva, approximately the same distance from both (240–260 m), in an area that locals call Mamuci or Žigulje<sup>10</sup> (fig. 1).

### Archaeological excavation in 2012

Trial archaeological excavations<sup>11</sup> encompassed the areas south, southeast and west of the church of St. Chrysogonus (fig. 2, 4). West of the church, two trenches have been excavated, measuring 10.5 m<sup>2</sup> in total. Parts of the architecture were found, a wall that is perpendicular to the entrance part of the church (SU 041), in SW–NE direction, built of irregularly shaped stone with lime mortar binding. In the western part of the wall, mortar is mostly missing, and it gives an impression of a dry stone wall construction (SU 009) (fig. 3). The explored length of the wall is 4.55 m. Remains of a wall that is perpendicular to the before mentioned wall have been also found (SU 042). Next to the entrance to the church, a wall (SU 049) was partially explored, constructed in the same technique, preserved in height of 1–2 rows of stone, in NW–SE direction, mostly destroyed when the church was built.

In the area south and southeast of the church 6 trenches have been excavated, 100 m<sup>2</sup> in total. In the largest trench (trench 3) a square room was found, with dimensions 3.5



**3.** View of the site from south during excavation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Zaccaria, 2012)  
Pogled na nalazište s juga tijekom istraživanja (fototeka HRZ-a, snimio M. Zaccaria, 2012.)



**4.** View on the remains of the wall SU 009 in trench 1 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Boschert, 2012)  
Pogled na ostatke zida SJ 009 u sondi 1 (fototeka HRZ-a, snimila S. Boschert, 2012.)



**5.** Room 1 of the Late Antique complex (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Kirschenheuter, 2012, edited by A. Janeš)  
Prostorija 1 kasnoantičkog kompleksa (fototeka HRZ-a, snimio D. Kirschenheuter, 2012., uređio A. Janeš)

x 3.6 m (room 1), oriented NW–SE. Its walls are preserved in height of one row of stones, built using *opus incertum* technique that can be noticed only in the east part of the north wall (SU 018). Width of the walls varies between 0.39 and 0.48 cm. There were two openings in the southern and eastern part that enabled communication with adjacent rooms. Both openings are eccentric, positioned closer to the southeast corner of room 1. Due to such communication, the southeast corner of the room had to be executed as a column or a semi column. The room had a plastered floor. A layer of plaster (SU 051) is on top of a foundation made of medium-sized rocks (SU 052). We also noticed the repairs on the floor presented as plaster mixed with smaller pebbles (SU 026) (fig. 5). To the east and the south of room 1 traces of plastered floors belonging to rooms 2 and 3 (east – room 2; south – room 3) have been discovered. A layer of grey soil was excavated on the western edge of room 2 that contained a large quantity of *tegulae* and iron nails that indicate a collapsed roof construction.

Remains of walls were noticed north of the above mentioned room, in a pile of rocks that make the western edge of an elongated dry stone wall located between two terraces. During the removal of this stone pile (SU 006) an irregular rectangular structure (building A) was unearthed<sup>12</sup>. Walls of the object were constructed out of irregular stone with mealy lime mortar binding. The object measured 4.8 x 3.4 m in size. In the south edge of the trench it was established that the south wall of the structure (SU 013) leans against an older wall (SU 018) that continues towards east. It was noticed that the wall SU 013 isn't completely parallel to the older wall SU 018. Western wall of the structure (SU 011) begins in the thinnest part of the wall SU 013, and is also built on the wall SU 018.

Furthermore, in the northern extension of the trench it has been confirmed that the foundation footing of the western wall of building A continues towards north and was mostly destroyed when the east conch of the church was built<sup>13</sup>.

To the west of room 1, in trench 2, layers that were foundations for floors, i.e. floors were explored. Remains of plastered floors were not found in this area, since the parcel in question was used as arable land during the 20<sup>th</sup> century.

East of trench 3, remains of similar layers were identified, as well as the continuation of the north wall of room 1 (SU 018). On the eastern edge of the parcel, inside of the dry stone wall, after removing the stones, a wall has been discovered, i.e. partial remains of western face of the wall, of NW–SE direction (SU 059) (fig. 6). In the north part of the trench only mortar has been found, all that has remained of the foundation. Western face of the wall was found in the southern part of the trench, it was composed of quarry stones arranged in rows.



6. Remains of the eastern wall of the Late Antique complex (SU 059) (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Janeš, 2012)  
*Ostaci istočnog zida kasnoantičkog kompleksa (SJ 059) (fototeka HRZ-a, snimio A. Janeš, 2012.)*



7. Presumed development phases of the site (made by A. Janeš)  
*Prepostavljene razvojne faze nalazišta (izradio A. Janeš)*

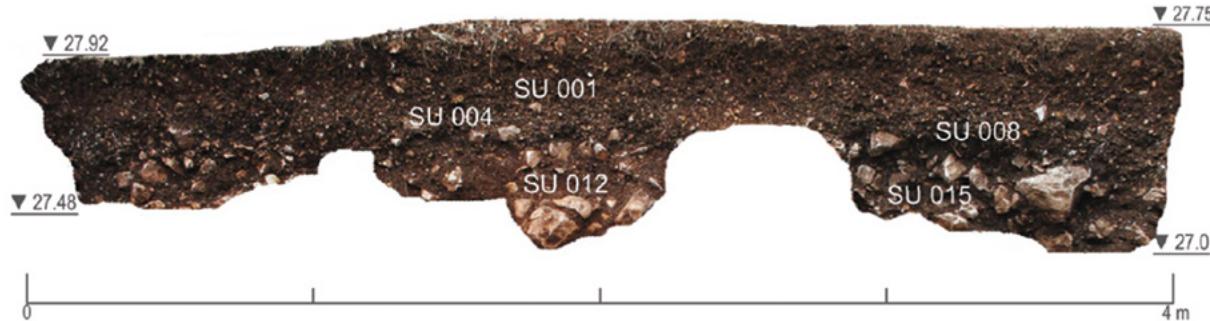
Northeast from the mentioned wall, between terraces, remains of two walls constructed out of rough cut stone arranged in irregular rows (SU 060 and SU 065) were documented. The wall SU 060 follows the layout of the terraces, and extends in SW-NE direction, while the wall SU 065, direction NW-SE, is perpendicular to it, on the border of the parcels.

By analysing stratigraphic relationship of architectural remains, results of radiocarbon analysis, and the review of movable finds after the trial excavations, we can conclude that the position around the church of St. Chrysogonus in Glavotok was occupied in, at least, three periods (**fig. 7**).

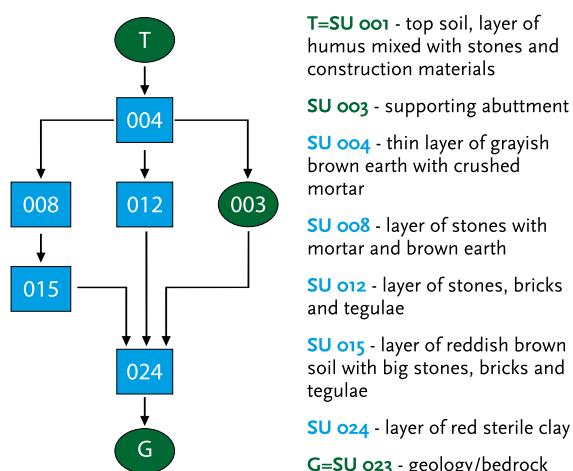
#### PERIOD I – LATE ANTIQUITY

The oldest horizon on the site belongs to Late Antiquity, when the area south and southeast of the medieval church

was used. Remains of a building excavated in the south part of trench 3<sup>14</sup> belong to this period, including the rooms 1, 2, and 3. Excavations in trench 6 showed that the wall SU 018 (north wall of room 1) extends towards east which shows that the object from trench 3 extends to that side. Architectural finds in the east part of the parcel (trench 5) are placed parallel to the east (SU 022) and west (SU 033) walls of room 1, i.e. perpendicular to the north (SU 018) and south wall (SU 037) of the same room. Wall SU 059 is a part of the same building as room 1. Having in mind the terrain slope from the wall towards east, the wall was probably the eastern edge of the Late Antique complex. West of rooms 1 and 3, floor foundations have been confirmed which indicate that the complex extended in that direction also. Three meters to the southwest, no structures have been confirmed. Therefore we can pla-



**8a.** Western section of trench 2 (photo by S. Boschert, edited by A. Janeš)  
*Zapadni profil sonde 2 (snimila S. Boschert, uređio A. Janeš)*



**8b.** Harris matrix of the western section of trench 2 (made by A. Janeš)  
*Harrisova matrica zapadnog profila sonde 2 (izradio A. Janeš)*

ce the western edge of the complex between excavated trenches 2 and 4. Remains of floor foundations have also been found in trench 6, south of the wall SU 018, which indicates that south of the wall there were rooms with a roof. The southern border of this building complex has not been found, but we can assume that it is located in the south border of the parcel, where the terrain rises to the next terrace.

During the excavations, two samples of charcoal<sup>15</sup> were collected and sent to analysis. The first sample<sup>16</sup> was collected in trench 2, from a layer of red earth with arranged large stones mixed with brick fragments (SU 015) that represents rough floor foundation (*statumen*)<sup>17</sup> (fig. 8a, 8b). The analysis has shown that the construction of the floors can be dated to the second half of 6<sup>th</sup> century<sup>18</sup>. The second sample<sup>19</sup> was extracted from a layer of random building materials (SU 039) (trench 3B) in the excavated part of room 3. Analysis of this sample confirmed that the layer had to be created in the time period from mid-3<sup>rd</sup> century to the beginning of the 5<sup>th</sup> century<sup>20</sup>. Since the layer hasn't been fully excavated, it can only be assumed that it was a floor foundation.



**9.** Building A seen from west (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Janeš, 2012)  
*Object A sa zapada (fototeka HRZ-a, snimio A. Janeš, 2012.)*

Movable finds that belong to this phase of the site are of particular interest. Dominant amongst them are fragments of technical pottery, i.e. building materials, such as flat roof tiles (*tegulae*) and, in somewhat smaller number, imbrices (*imbrices*). Most tegulae are red in colour which indicates they were from production centres in the Po valley<sup>21</sup>. We have also found a small number of yellow to pale-yellow roof tile fragments. They can be attributed to workshops from Aquileia region<sup>22</sup>. Often, tegulae of that colour could be attributed to the workshop of Quintus Clodius Ambrosius<sup>23</sup>. Unfortunately no fragments with stamps were found so the dating of these finds is unreliable as their origin. Often building materials from earlier period (1<sup>st</sup>–3<sup>rd</sup> century) were reused in Late Antiquity.

Other finds include many pottery fragments used in everyday life<sup>24</sup>: amphorae, coarse ware pots, plates, fragments of fine ware pottery, lamps etc. A small number of glass fragments, metal objects (dominated by iron nails), and animal bones has also been found.

Several fragments of imported pottery have to be mentioned, mostly originating from North African workshops. Amphorae finds include types Keay LX (T.1:1, 2) and Afri-



**10.** Church of St. Chrysogonus (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by L. Čataj, 2010)  
Crkva sv. Krševana (fototeka HRZ-a, snimila L. Čataj, 2010.)

cana Ia (T.1:3), which were in use from the end of the 2<sup>nd</sup> to the beginning of the 4<sup>th</sup> century<sup>25</sup> (this fragment can also be attributed to the Africana IIC type<sup>26</sup>), maybe Africana IIIa (T.1:4), which were produced since the end of the 3<sup>rd</sup> century, but were used till the 5<sup>th</sup> century<sup>27</sup>, and Byzantine amphora (T.1:5) from the 6<sup>th</sup> century that are known from other littoral sites<sup>28</sup>. Rim fragment (T.1:5) can be, with caution, ascribed to the Late Roman 3A2 type which were imported to the western part of the Empire (Gaul) till the end of the 6<sup>th</sup> century<sup>29</sup>. Fragments of ribbed pottery walls can be attributed to amphorae of Eastern Mediterranean origin, and are characteristic of Byzantine production<sup>30</sup>. That way of decorating is usually attributed to spherical amphorae classified as Late Roman 2, and can be dated from the 4<sup>th</sup> to the 7<sup>th</sup> century<sup>31</sup>. Tableware is represented with only a few fragments of bowls/plates with red glaze, wall thickness 4 mm, that can be carefully ascribed to type Hayes 50B (T.1:6, 7), dated from the mid-4<sup>th</sup> century<sup>32</sup>. Fragment of plate bottom with a seal comprising of a concentric circle and palm leaf pattern (T.1:9) can be dated in period from the end of the 4<sup>th</sup> century to the end of the 5<sup>th</sup> century<sup>33</sup>.

Lamp fragment decorated in a combination of concentric circles and rhombi is attributed to Hayes IIa type (T.1:10), dated between AD 420 and AD 500<sup>34</sup>, while two fragments are attributed to the *Firmalampe/Factory lamp* (T.1:11), and based on coarse ware can be ascribed to ceramic products from the 3<sup>rd</sup> and the 4<sup>th</sup> century<sup>35</sup>. Large quantity of so called coarse ware was also found. It is of local production, made on pottery wheel, mixed with gra-

vel, mica, flint and lime, coarse sand and ground pottery. Most common form in this group are pots (T.1:12–21), which were used as kitchen pottery, mostly used for cooking and storing food, while some forms, like bowls (T.1:23) were used for serving food<sup>36</sup>. Comparison to other sites in this region dates this group of finds from the 4<sup>th</sup> to the beginning of the 7<sup>th</sup> century<sup>37</sup>.

Other finds include several glass fragments from Late Antiquity, bronze needle, oval iron buckle and a handheld mortar. A very similar belt buckle to the one found (T.1:27) was found at Tonovcov grad near Kobarid in the second late antique phase, dated from the end of the 5<sup>th</sup> till the beginning of the 7<sup>th</sup> century.<sup>38</sup> The bronze needle (T.1:28) lacks the head so it is almost impossible to define the type. Only from the Late Antique period needles where used for binding hair and clothes.<sup>39</sup>

#### PERIOD II – EARLY MIDDLE AGES (?)

Building A (fig. 9) is constructed on the north side of the Late Antique complex. Its south wall leans on the north wall of the complex in misalignment, which can be seen in its width that gets smaller from east to west. It was built outside of the axis of the Late Antique complex. Stratigraphy of that wall indicates that building A was constructed in a period when the north wall of the complex was still visible. If not in full height, it was high enough to lean the south wall of building A on it. Building A was a part of a larger complex, indicated by the remains of the foundation in the north extension of the trench that were destroyed while constructing the east conch of the church. For that reason, we can date the construction of building A to a period between the abandonment (or partial abandonment) of the Late Antique complex, and before the building of the church in the middle of the 12<sup>th</sup> century. The wall (SU 049) found north of the church, just west from the entrance, can be attributed to this complex, as well as documented remains of walls in the north-eastern corner of the parcel (SU 060 and SU 065). Current hypothesis is that the settlement expanded or was relocated to a plateau east of the church, i.e. north of the Late Antique complex.

#### PERIOD III – HIGH MIDDLE AGES

Third, medieval phase of the site consists of the church of St. Chrysogonus (fig. 10) and architectural remains found in trench 1 and control trench 2. Exact function of the wall SU 041, which is organically connected to the church building, remains unknown. On the western edge of control trench 2 we have noticed a different building method, weak binding, that matches the wall SU 009 in trench 1. Remains of wall SU 042, that continued further to the north, perpendicular to the wall SU 041, indicate an object whose shape and function can't be determined due to current state of research (fig. 11). As far as it can



**11.** Walls unearthed in control trench 2 (photo by D. Kirschenheuter, edited by A. Janeš)  
*Zidovi otkriveni u kontrolnoj sondi 2 (snimio D. Kirschenheuter, uredio A. Janeš)*

be concluded, the church was built in the mid-12<sup>th</sup> century, and the excavated remains can be dated in that period. Several authors wrote about dating of the church, and in last few years theses on its construction in the mid-12<sup>th</sup> century, connected to the transfer of the Diocese of Krk under patronage of the Archdiocese of Zadar, are reinforced<sup>40</sup>. Similar examples of polyconchal churches next to a countryside villa can be found in Pridraga and Kašić near Zadar<sup>41</sup>. It is interesting that, during excavation, we haven't found any objects that could be attributed to the Middle Ages. Location of a medieval cemetery is still unknown, but one should probably search for it in close vicinity to the church<sup>42</sup>.

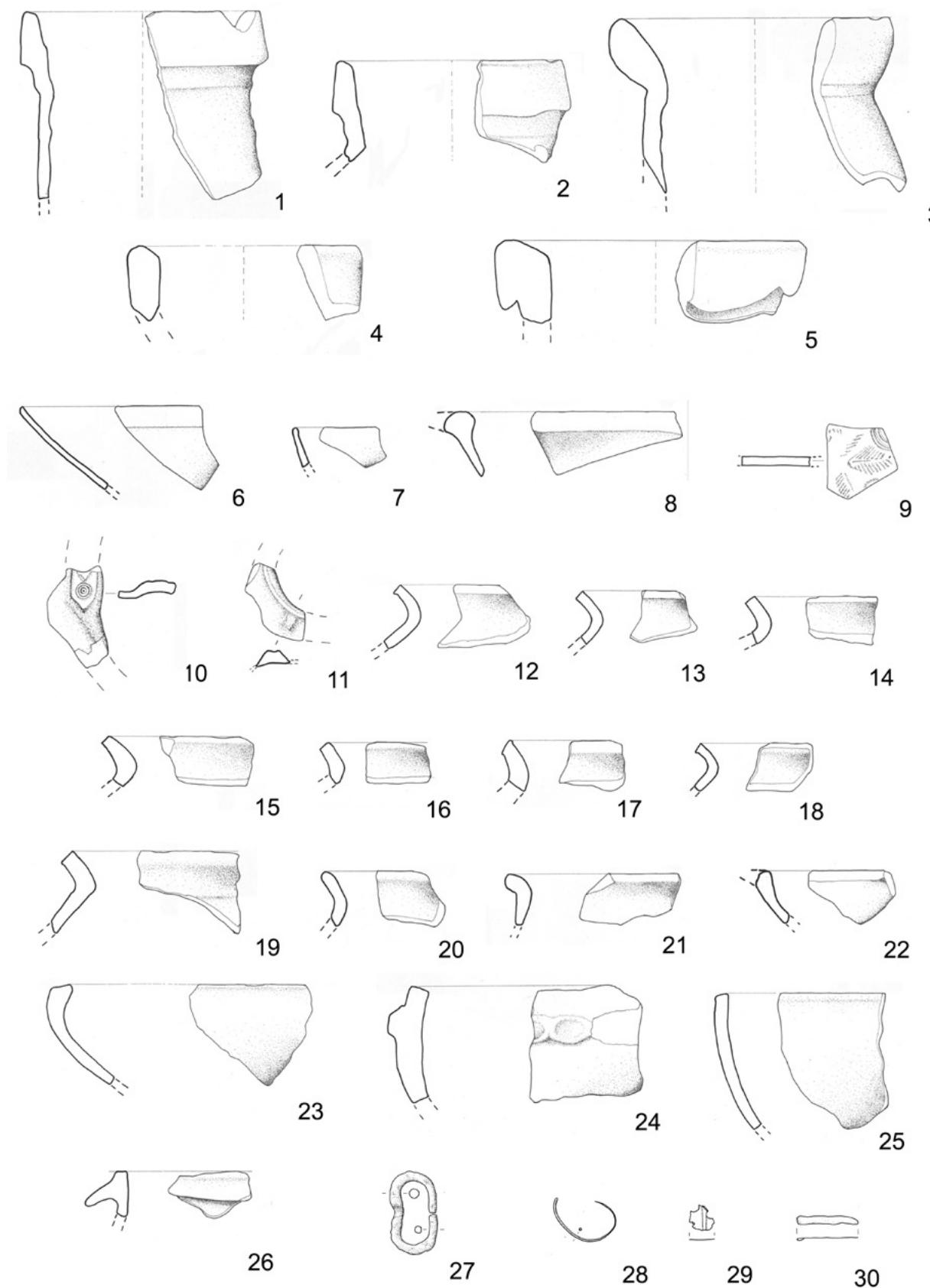
## Conclusion

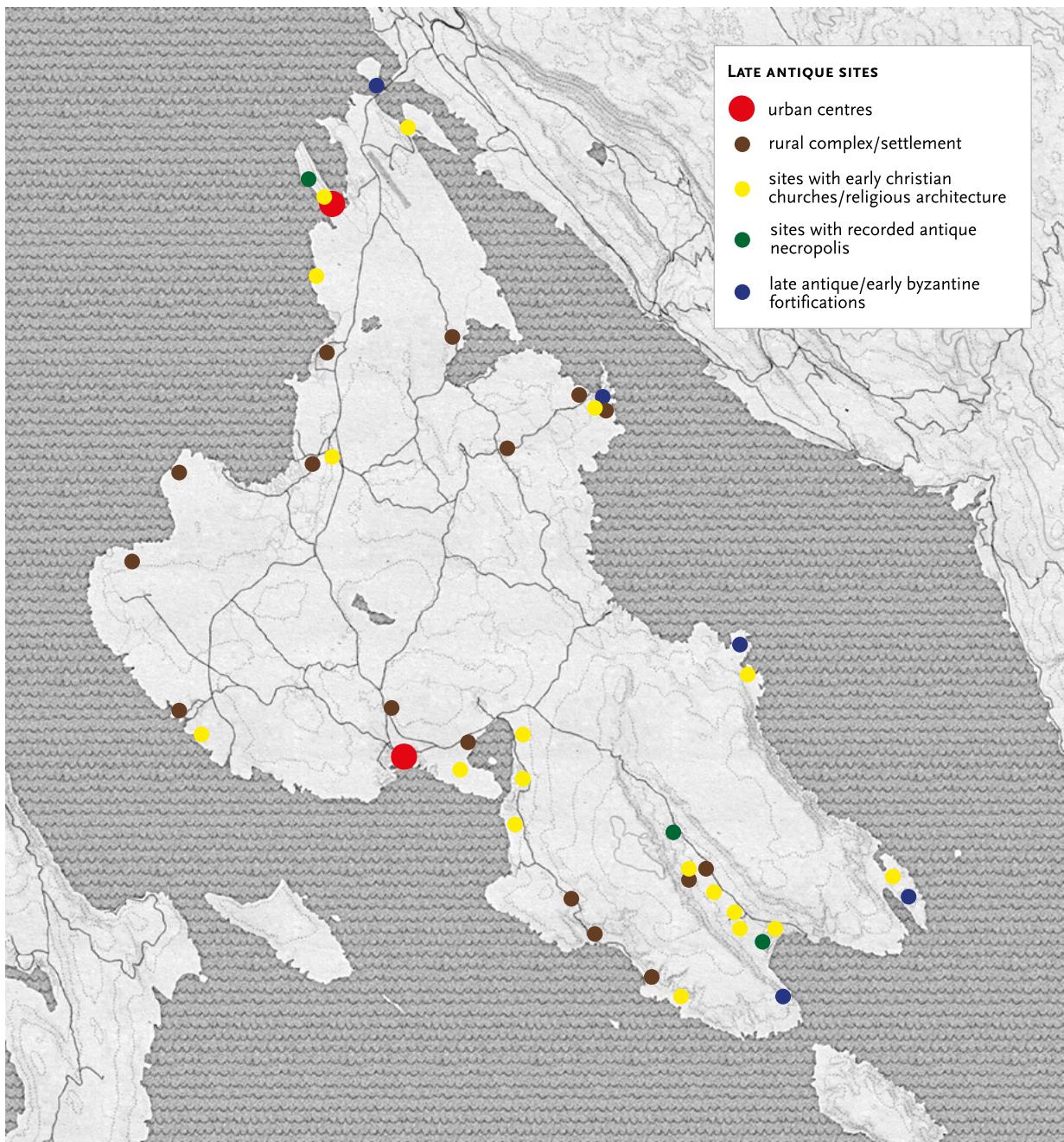
After the trial archaeological excavations modest conclusions can be made. The earliest phase, for now, is represented by a building complex that spreads south and southeast from the church of St. Chrysogonus. Although only a small part of the site has been excavated, it can be assumed that the complex in question is a *villa rustica* or some other form of a rural agricultural estate built during the 3<sup>rd</sup> century. Having in mind the architectural remains excavated in trenches 3, 3A and 3B, and trenches 5 and 6, it can be assumed that the building complex had a square or rectangular<sup>43</sup> layout, with assumed dimen-

sions 20 x 25 m. Although it is presumed that most villas in this area were built soon after the establishment of Roman rule, since the mid-1<sup>st</sup> century, i.e. time of Augustus<sup>44</sup>, research along the Adriatic coast have confirmed new construction of country villas and agricultural estates in Late Antiquity, as well as increased habitation of those buildings<sup>45</sup>. Villas on islands gained on importance in turbulent times of military anarchy in the Roman Empire, due to increased safety of those locations. This villa was built according to the needs of the time. Since the coast is well-indented, but also poorly accessible, containing only a few small bays, the villa wasn't built on the coast, rather, it was built on the slopes of Šotovento that descend to the northwest in terraces. It is because of that fact, i.e. large amount of sunlight, that this part of the island was suitable for development of agriculture. Constructing villas on gentle slopes descending to the sea, or on terraces, was known since Early Antiquity<sup>46</sup>. In Istria, but also on the island of Brač, there is a large concentration of rural villas in a zone 2–3 km along the coast<sup>47</sup>. Same can be assumed on the island of Krk, where only partially researched rural complexes at locations Njivice – Poje<sup>48</sup> and Blatna bay – Mohorov<sup>49</sup> are known. In Late Antiquity there is an increase in population fleeing from provinces Pannonia and Noricum, which resulted in increased construction of residential, but also of sacral and military architecture<sup>50</sup>. In that context we need to consider the remains of rural architecture found south of the church of St. Chrysogonus. All moveable finds, pottery (amphorae, plates, bowls, coarse ware pots, and lamps), glass, and metal finds indicate the intensity of life from the mid-3<sup>rd</sup> to the 6<sup>th</sup> century. Fragments of tegulae are the only finds that could be, with a high degree of uncertainty, ascribed to an earlier date. But with no stamp finds or geochemical analysis of the finds this is a mere guess. We are aware that building material from earlier periods was used in later times, such as the basilica from 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century in Klobuk (Bosnia and Herzegovina) where tegulae with the seal from 1<sup>st</sup> century Pansiana workshop<sup>51</sup> were used, these finds don't have any importance for dating. Similarity in layout and dimensions to the complex next to the church of St. Chrysogonus can be seen in the antique complex next to the church of St. Damian in Punta Križa on Cres<sup>52</sup>.

Although a large quantity of Late Antique material was found, traces of a possible Early Christian sacral architecture were not found. It was common in the period from the 3<sup>rd</sup> to the 6<sup>th</sup> century to build early sacral buildings (oratoriums and churches) in rural complexes like this one. Many examples from Istria (villa in Verige bay on Brijuni), Dalmatia (villa in Bijaći, Lovrečina bay on Brač, Povlja-Lokve on Brač, Ivinj-St. Martin), and Bosnia and Herzegovina (Mogorjelo near Čapljina) as well as examples from Italy<sup>53</sup> and Spain<sup>54</sup> indicate that kind

**Table 1.** Selected examples of imported, coarse pottery and metal finds (drawing by V. Gligora, M. Krmpotić)  
*Odabrani primjeri uvozne, grube keramike i metalnih nalaza (crtež V. Gligora, M. Krmpotić)*





**12.** Distribution of (Late) Antique sites on the island of Krk (made by A. Janeš, Lj. Gamulin)  
*Rasprostiranje (kasno)antičkih nalazišta na otoku Krku (izradio A. Janeš, Lj. Gamulin)*

of development of rural communities. Although traces of an Early Christian sacral building haven't been found, the idea that it was built in the vicinity of the villa doesn't have to be excluded. Similar examples can be found in Barbariga in Istria<sup>55</sup>, Moline on Ugljan<sup>56</sup>, and St. Martin in Pridraga<sup>57</sup>. Distance from residential-agricultural objects can be explained by the fact that churches were used for funerary purposes, i.e. inhumation of local population. Also, archaeological evidence from Italy suggests that the majority of rural 5<sup>th</sup> century churches were located on main roads, in villages and probably in some *castella* and not in villas<sup>58</sup>. The eastern part of Glavotok was part

of the territory of Fulfinium in the Early Imperial period, while the situation in Late Antiquity is still unclear<sup>59</sup>. The existence of an Early Christian church can't be dismissed since other known sacral buildings are quite far: to the east there is a complex in Cickini forest<sup>60</sup> and Mirine basilica near Omišalj<sup>61</sup>, while to the south, in the area of Curicum, there is an Early Christian complex in villa Šinigoj (St. Lawrence) and a sacral complex under the modern day cathedral<sup>62</sup> (fig. 12). A roman villa and late antique settlement without early Christian architecture is attested at the site Bunje near Novo Selo on the island of Brač<sup>63</sup>. The author suggests that there was no need

for a sacral building for the early Christian community since it could gather around the graves of the deceased<sup>64</sup>.

Since only a small part of this large, multi-layered complex has been examined, it is difficult to determine its exact size and area. Three horizons of settlement on the site have been identified, but it is of great importance to continue with the excavation in order to precisely define temporal dividing line of the mentioned phases, as well as to more clearly define the Early Medieval and Medieval phase. Future excavations of this Late Antique rural complex will present a rare shift forward in the study of this form of settlement of antique Krk. For now there are several sites that have well documented remains of

Early Christian sacral complexes (Krk, Mirine near Omišalj, Cickini forest near Malinska, Pod Mire near Jurandvor, and the triconchus in Korintija near Baška), while residential-agricultural complexes are in the background. Christian and Late Antique archaeology has, for a long time, directed and restricted its interest in researching only art-historical, iconographic and liturgical aspects of sacral architecture, as well as on analysis of particular churches and cemeteries, which were, in such a way, disconnected from its historical and topographical context<sup>65</sup>. Only the research of rural complexes can contribute to a better understanding of the social and economic complexities of the Late Antique period. ■

## Notes

<sup>1</sup> MARIN ZANINović, Otoci Kvarnerskog zaljeva–arheološko strateška razmatranja, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 7, 1982, 43–51: 43.

<sup>2</sup> MORANA ČAUŠEVIĆ, Les cités antiques des îles du Kvarner dans l'antiquité tardive: Curicum, Fulfinium et Apsorus, *Hortus Artium Medievalium*, 12, 2006, 19–41: 20.

<sup>3</sup> MORANA ČAUŠEVIĆ, 2006., (n. 2), 20.

<sup>4</sup> MORANA ČAUŠEVIĆ, 2006., (n. 2), 20.

<sup>5</sup> MIHAEL BOLONIĆ, IVAN ŽIĆ ROKOV, *Otok Krk kroz vječne povijesti*, 2<sup>nd</sup> ed., Krk, 2002, 31.

<sup>6</sup> Today this area is a part of administration of town Krk.

<sup>7</sup> JOSIP RIĐANOVIĆ, VELJKO ROGIĆ, JOSIP ROGLIĆ, TOMIŠLAV ŠEGOTA, *Geografija SR Hrvatske*, knjiga 5. Sjeverno Hrvatsko primorje, Zagreb, 1975, 14.

<sup>8</sup> JOSIP RIĐANOVIĆ, VELJKO ROGIĆ, JOSIP ROGLIĆ, TOMIŠLAV ŠEGOTA, 1975., (n. 7), 27.

<sup>9</sup> JOSIP RIĐANOVIĆ, VELJKO ROGIĆ, JOSIP ROGLIĆ, TOMIŠLAV ŠEGOTA, 1975., (n. 7), p. 21.

<sup>10</sup> PAVUŠA VEŽIĆ, *Dalmatinski trikonhos*, *Ars adriatica*, 1, 2011, 27–66: 50.

<sup>11</sup> Trial archaeological excavations were conducted in September 2012 by Division for Archaeological Heritage, Croatian Conservation Institute, led by the author of this article, with assistance of Lea Čataj MA, Josipa Caričić, Mario Zaccaria MA and students from Institut für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters Eberhard-Karls Universität from Tübingen, Constanze Arndt, Sonja Boschert, David Kirschenheuter and Felicia Stahl.

<sup>12</sup> Rectangular building (object A) consists of walls SU 005 (west), SU 007 (north), SU 011 (east) and SU 013 (south). Wall SU 005 is 5.7 m long, 0.51 m wide; wall SU 007 is 2.3 m long, 0.47 m wide; wall SU 011 is 4.4 m long, 0.57 m wide; wall SU 013 is 2.8 m long, 0.38 m wide.

<sup>13</sup> Examined length of the foundation footing (SU 021) is 3 m, and is 0.76 m wide.

<sup>14</sup> That part of the trench is recorded in field documentation as extension of trench 3, i.e. trenches 3A and 3B.

<sup>15</sup> Samples were analyzed in *Beta Analytic Inc.* laboratory in Miami.

<sup>16</sup> Recorded as S(sample)7 in field documentation.

<sup>17</sup> Vitruvius, *De Architectura libri decem*, VII, 1

<sup>18</sup> AMS method produced a 2 sigma calibrated date with 95% probability to period from AD 430 to AD 600, and 1 sigma date (68% probability) from AD 540 to AD 570.

<sup>19</sup> Recorded as S9 in field documentation.

<sup>20</sup> 2 sigma calibrated date (95% probability) from AD 250 to AD 410, 1 sigma (68% probability) from AD 260 to AD 300 and from AD 320 to AD 390.

<sup>21</sup> ROBERT MATIJAŠIĆ, *Rimske krovne opeke s radioničkim žigovima na području sjeverne Liburnije*, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 13, 1989., 61–71: 62

<sup>22</sup> ROBERT MATIJAŠIĆ, 1989., (n. 21), 62.

<sup>23</sup> BOŽIDAR SLAPŠAK, Tegula Q. Clodi Ambrosi, *Situla*, 14/15, 1974., 173–181: 176.

<sup>24</sup> Drawings of ceramics and table of finds were made by Valerija Gligora, student of archaeology at the Department of Archaeology at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb. Drawings of metal finds were made by Marijana Krmpotić, PhD.

<sup>25</sup> D. P. S. PEACOCK, D. F. WILLIAMS, *Amphorae and the Roman economy*, New York, 1986., 158; ALESSANDRO COSTANTINI, *Le anfore, Archeologia in Piazza dei Miracoli. Gli scavi 2003–2009*, Antonio Alberti, Emanuela Paribeni (eds.), 2011., 408, fig. 9.5.

<sup>26</sup> MICHEL BONIFAY, *Etudes sur la céramique romaine tardive d'Afrique*, British Archaeological Report IntSer 1301, Oxford, 2004., 114–115, fig. 61.

<sup>27</sup> JOSIP VIŠNIJIĆ, Amfore, *Tarsatički Principij*, Luka Bekić, Nikolina Radić Štivić (eds.), 2009., 122–151: 126.

<sup>28</sup> RANKO STARAC, *Rezultati arheoloških sondiranja na trgu Cimiter u Senju*, *Senjski zbornik*, 26, 1999., 9–30: 75.

- 29** DOMINIQUE PIERI, *Le commerce du vin oriental à l'époque byzantine (Ve-VIIIe siècles)*, Beyrouth, 2005., 95, Pl. 29.
- 30** ŽELJKO TOMIČIĆ, Materijalni tragovi ranobizantskog vojnog graditeljstva u Velebitskom podgorju, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 23, 1990., 139-162: 143.
- 31** ZDENKO BRUSIĆ, Primjeri kasnoantičke keramike, *Srima – Prižba: starokršćanske dvojne crkve*, DRAŽEN MARŠIĆ (ed.), Šibenik, 2005., 259-267: 263-264.
- 32** J. W. HAYES, *Late Roman Pottery*, London, 1972., 73.; IVANČICA DVORŽAK SCHRUNK, Dioklecijanova palača od 4. do 7. stoljeća u svjetlu keramičkih nalaza, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 22, 1989., 98, T.1.1
- 33** Atlante delle forme ceramice I, *Ceramica fine romana nel bacino Mediterraneo*, Medio e tardo impero, Roma, 1981., 125, 127, T.LVI.22, T.LVII.50; RANKO STARAC, Prilog poznavanju materijalne kulture stanovnika Tarsatičke Liburnije između petog i devetog stoljeća, *Zbornik sv. Vid*, 9, 2004., 27-28; TIHOMIR PERCAN, Antička fina keramika, *Tarsatički Principij*, Luka Bekić, Nikolina Radić Štivić (eds.), 2009., 71-96: 76-77.
- 34** J. W. HAYES, 1972., (n. 32), 313.; DORA IVANYI, Die Pannonische Lampen, Budapest, 1935., 16-17
- 35** ALKA STARAC, Rimski svjetiljke iz nekropole na Marsovom polju u Puli, *Histria archaeologica*, 22-23, 1991. – 1992., 4-43: 9.
- 36** ZVEZDANA MODRIJAN, Keramika, ZVEZDANA MODRIJAN, TINA MILAVEC, *Poznoantična utvrđena naselbina Tonovcov grad pri Kobaridu. Najdbe*, Ljubljana, 2011., 121-219: 158.
- 37** ZVEZDANA MODRIJAN 2011., (n. 36), 186, 188, 203; SLAVKO CIGLENEČKI, Die Keramik des 4.-6. Jahrhunderts von Gradič, Tinje und Korinjski hrib, Slovenien, *Archaeologia Austriaca*, 68, 1984., 313-328; FINA JUROŠ-MONFARDIN, Pokušaj sistematizacije kasnoantičke i ranobizantske keramike grube fakture iz profanog objekta u Betigi kod Barbarige, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 11/2, 1986., 209-233; HELGARD RODRIGUEZ, Die Zeit vor und nach der Schlacht am Fluvius Frigidus (394 n.Chr.) im *Spiegel der südostalpinen Gebrauchsgeräte*, *Arheološki vestnik*, 48, 1997., 153-177; RANKO STARAC, 2004., (n. 33); SLAVKO CIGLENEČKI, *Tinje nad Loko pri Žusmu*, Ljubljana, 2000.; LUKA BEKIĆ, Gruba antička keramika, *Tarsatički Principij*, Luka Bekić, Nikolina Radić Štivić (eds.), 2009., 99-119; PHILIPPE RUFFIEUX, Céramique communale de l'Antiquité tardive découverte sur le site de l'Église Sainte-Cécile à Guran, en Istrie, *SLSA Jahresbericht*, 2009., 247-271; JOSIP VIŠNJIĆ, LUKA BEKIĆ, IVICA PLEŠTINA, Arheološka istraživanja na prostoru antičke uljare u uvali Marić (Porto Maricchio) kod Barbarige; ranocarski gospodarski kompleks – utocište kasnoantičkog stanovništva, *Portal*, 1, 2010., 229-260.
- 38** TINA MILAVEC, Kovinske najdbe, ZVEZDANA MODRIJAN, TINA MILAVEC, *Poznoantična utvrđena naselbina Tonovcov grad pri Kobaridu. Najdbe*, Ljubljana, 2011., 21-81: 40.
- 39** TINA MILAVEC, 2011., (n. 38), 38.
- 40** MILJENKO JURKOVIĆ, Prilog istraživanju predromanike na otocima gornjeg Jadrana, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 13, 1989., 121-127: 122; MILJENKO JURKOVIĆ, Uloga Zadra, Clunya i kneževa Frankopana u promociji romanike na otoku Krku, *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, 1993., 177-183: 179; IVO PETRICOLI, Stilska pripadnost crkve sv. Nikole kraj Nina i crkve sv. Krševana na otoku Krku, *Zbornik Tomislava Marasovića, Tomislav Marasović, Ivo Babić (eds.)*, Zagreb, 2002., 368-373: 372; TOMISLAV MARASOVIĆ, *Dalmatia praeromanica. 2. korpus arhitekture, Kvarner i sjeverna Dalmacija*, Split, 2009., 34.
- 41** PAVUŠA VEŽIĆ, 2011., (n. 10), 50.
- 42** While talking to descendants of a former owner of the parcel, we obtained information that there was a find of human skeletal remains while ploughing, in mid-20<sup>th</sup> century.
- 43** MATE SUIĆ, *Antički grad na istočnoj obali Jadrana*, 2<sup>nd</sup> edition, Zagreb, 2003., 330.
- 44** ROBERT MATIJAŠIĆ, *Gospodarstvo antičke Istre*, Pula, 1998., 52.
- 45** MATE SUIĆ, 2003., (n. 43), 372; KRISTINA JELINČIĆ, To-pografija rustičnih vila na otoku Braču, magisterski rad, Zagreb, 2005., 12; RANKO STARAC, Arheološka baština Jadranova. Izvješće o istraživanjima od 1993. do 2000. godine, *Vinodolski zbornik*, 8, 2002., 189-206: 198; ROBERT MATIJAŠIĆ, Società e commercio nell'Istria e i rapporti con il Mediterraneo nella tarda antichità, *Il cristianesimo in Istria fra tarda antichità e alto medioevo. Novità e riflessioni*, Emilio Marin, Danilo Mazzoleni (eds.), 2009., 47-69, 60.
- 46** MATE SUIĆ, 2003., (n. 43), 324.
- 47** KRISTINA JELINČIĆ, 2005., (n. 45), 24.
- 48** MORANA ČAUŠEVIĆ-BULLY, Njivice – Poje, *Hrvatski arheološki godišnjak*, 3, 2006. – 2007., 300-301; KRISTINA VODIČKA MIHOLJEK, Njivice – Poje, *Hrvatski arheološki godišnjak*, 4, 2007. – 2008., 348-351.
- 49** MORANA ČAUŠEVIĆ, Mohorov – uvala Blatna, *Hrvatski arheološki godišnjak*, 2, 2005. – 2006., 268-270; MORANA ČAUŠEVIĆ-BULLY, Mohorov – uvala Blatna, *Hrvatski arheološki godišnjak*, 3, 2006. – 2007., 298-299.
- 50** VLASTA BEGOVIĆ, IVANČICA SCHRUNK, Preobrazba rimskih vila na istočnom Jadranu u kasnoj antici i ranom srednjem vijeku, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 18, 2001., 157-172: 157.
- 51** ĐURO BASLER, Građevinarstvo kasnoantičkog doba u Bosni i Hercegovini, *Materijali, tehnike i strukture predantičkog i antičkog graditeljstva na istočnoj jadranskoj obali*, MATE SUIĆ, MARIN ZANINOVIC (eds.), 1980., 136.
- 52** MORANA ČAUŠEVIĆ-BULLY, SEBASTIEN BULLY, *Otočko redovništvo na Kvarneru od 5. do 11. stoljeća*. Izvještaj kampanje 2012., unpublished report, 12-13.
- 53** ALEXANDRA CHAVARRIA ARNAU, Churches and villas in the 5th Century: reflections on Italian archaeological data, *Le trasformazioni del V secolo. L'Italia, i barbari e l'Occidente romano*, Paolo Delogu, Stefano Gasparri (eds.), 2010., 639-662: 645-653.

- 54** ALEXANDRA CHAVARRIA ARNAU, [Interpreting the Transformation of Late Roman Villas: The Case of Hispania, Landscapes of Change](#). *Rural Evolutions in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Neil Christie (ed.), 2004., 67-102: 83-85.
- 55** VLASTA BEGOVIĆ, IVANČICA SCHRUNK, 2001., (n. 50), 159.
- 56** VLASTA BEGOVIĆ, IVANČICA SCHRUNK, 2001., (n. 50), 162; MATE SUIĆ, 2003., (n. 43), 367.
- 57** ANTE UGLEŠIĆ, *Ranokršćanska arhitektura na području današnje Zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2002., 52-56.
- 58** ALEXANDRA CHAVARRIA ARNAU, 2010., (n. 53), 662.
- 59** I would like to thank my colleague Morana Čaušević-Bully PhD, from the University of Franche-Comte, for this information.
- 60** RANKO STARAC, Early Christian Church in „Cickini“ forest near Sršići on the island of Krk, *Hortus Artium Medievalium*, 10, 2004., 217-221.
- 61** NINO NOVAK, ANELA BROŽIČ, [Starokršćanski kompleks na Mirinama u uvali Sapan kraj Omišlja na otoku Krku, Starohrvatska prosvjeta](#), s.III, 21, 1996, 29-53.
- 62** ANDRE MOHOROVIĆIĆ, [Novootkriveni nalazi antičkih terma, oratorija i starokršćanske bazilike u gradu Krku, Rad JAZU](#), 359, 1971., 19-34, MORANA ČAUŠEVIC, 2006., (n. 2), 21-27.
- 63** KRISTINA JELINČIĆ, [Rustična vila na Bunjama kod Novog Sela na otoku Braču, Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku](#), 98, 2005., 121-132: 128.
- 64** KRISTINA JELINČIĆ, 2005., (n. 63), 128.
- 65** MARINA ZGRABLIĆ, [Naselja, crkve i biskupi u Istri između kasne antike i ranog srednjeg vijeka: primjer Pulske biskupije, Tabula](#), 10, 2012., 129-146: 129.

## Sažetak

**Andrej Janeš**

### KASNOANTIČKI RURALNI KOMPLEKS UZ CRKVU SV. KRŠEVANA NA GLAVOTOKU (OTOK KRK)

Crkva sv. Krševana izgrađena je na terasama zapadnog dijela otoka Krka, poznatog kao Štovento, nad uvalom Čavlena, na rtu Glavotoku, 2 km od sela Milohnića. Smjestila se na području koje se od juga prema sjeveru, u nizu terasa, spušta prema moru.

Tijekom rujna 2012. g. djelatnici Odjela za arheologiju Službe za arheološku baštalu Hrvatskog restauratorskog zavoda proveli su probno arheološko istraživanje na području nalazišta uz crkvu sv. Krševana. U starijoj se literaturi pretpostavljalo postojanje vjerojatno antičkih ostatka u okolini same crkve na temelju pronađenih ulomaka antičkog građevinskog materijala. Probnim istraživanjem istražena je površina 111 m<sup>2</sup>. Otvoreno je osam sondi južno, jugoistočno i zapadno od same crkve. Tom prilikom su se potvrdile ranije pretpostavke o postojanju starijih struktura na nalazištu.

Na prostoru južno i jugoistočno od crkve istraženi su ostaci kasnoantičkog ruralnog sklopa. Otkrivena je kvadratna prostorija (prostorija 1), dimenzija 3,5 x 3,6 m, kvadratnog tlocrta čiji su zidovi bili građeni u tehnici opus incertum. Ostaci arhitekture nađeni su istočno od same prostorije kao i u istočnom rubu istraživane parcele. Unutar prostorije 1 pronađeni su djelomice očuvani žbukani podovi koji su naknadno bili popravljeni. Istočno i južno od prostorije otkriveni su, iako nisu istraženi u cijelosti, ostaci žbukanih podnica. Zapadno i nešto istočnije od prostorije nisu nađeni ostaci podnica već samo slojevi njihovih podloga koji svjedoče o njihovom postojanju. Prilikom istraživanja na ovom području nađeni su i pokretni nalazi. Najviše nalaza pripada skupini građevinske keramike kao što su krovne opeke, tegulae i imbrices. Ove je nalaze teško datirati jer se može raditi i o starijem materijalu, ponovno upotrijebljenom u kasnoj antici. Ostali nalazi pripisuju se sjevernoafričkom importu amfora (tipovi Keay LX, Africana Ia ili Africana IIc, Africana IIIa, LR2, tanjura (Hayes 50B) i svjetiljki koji se datiraju u razdo-

blje od 3. do kraja 5. st. i gruboj kućnoj keramici lokalne proizvodnje korištenoj od 4. do početka 7. st. Izuzeta su dva uzorka koja su radiokarbonskom analizom datirana od sredine 3. do početka 5. st. te drugu polovicu 6. st.

Drugi period na nalazištu predstavljaju arhitektonski ostaci pronađeni na platou sjeverno od kasnoantičkog sklopa tj. istočno od crkve. U zapadnom rubu gromače koja se nalazi između dviju terasa, otkriven je objekt A, pravokutnog tlocrta, dimenzija 4,8 x 3,4 m. Uočilo se da je temeljna stopa zapadnog zida objekta A dobrim dijelom uništena gradnjom istočne konhe crkve sv. Krševana. Sam objekt A je s južne strane dozidan na sjeverni zid prostorije 1 tj. kasnoantičkog sklopa. Ovom periodu mogu se pripisati i ostaci zida nađenog odmah zapadno od ulaza u crkvu i zidovi evidentirani u istočnom rubu parcele. Istraživanja su pokazala da je objekt A bio dio većeg kompleksa ili naselja koje je funkcionalo nakon napuštanja kasnoantičkog sklopa do izgradnje crkve sv. Krševana, okvirno od početka ili sredine 7. do sredine 12. st.

Trećoj fazi pripada sama crkva sv. Krševana koja se stilskom analizom pripisuje ranoj romanici, a gradnja se veže za prelazak krčke biskupije pod patronat zadarske nadbiskupije sredinom 12. st. Ovom razdoblju se pripisuju arhitektonski nalazi nađeni zapadno od crkve, a organski su vezani sa crkvom.

Buduća bi arheološka istraživanja trebala potvrditi izgled i rasprostiranje kasnoantičkog sklopa, njegove faze nastanka, razvoja i napuštanja, zatim potvrditi postojanje naselja ili kompleksa na terasi sjeverno od kasnoantičkog sklopa, koje je moralno egzistirati u razdoblju srednjeg vijeka, kao i postojanje vjerojatnog ranokršćanskog sakralnog objekta te srednjovjekovnog groblja.

**KLJUČNE RIJEČI:** Krk, sv. Krševan, kasna antika, ruralna arhitektura, rani srednji vijek, razvijeni srednji vijek

# Nepoznata slikarska radionica 14. stoljeća i deatribucija Matka Junčića i Ivana Ugrinovića

**Katarina Alamat Kusijanović**

Katarina Alamat Kusijanović  
Hrvatski restauratorski zavod  
Restauratorski odjel Dubrovnik  
kkusijanovic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/  
Original scientific paper  
Primljen/Received: 30. 09. 2015.

UDK:  
75(497.5 Dubrovnik)“13“  
75 Junčić, Matko  
75 Ugrinović, Ivan

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.2>

**SAŽETAK:** Dva poliptika datirana u sredinu petnaestog stoljeća, Ugrinovićev s otoka Koločepa iz 1434. i Junčićev s otoka Lopuda iz 1452., opisuju se kao zakašnjeli odjek venecijanskog *trecenta*, poglavito Paola i Lorenza Veneziana. Na osnovi toga razvila se teorija o trajanju trećentističke tradicije u dubrovačkom slikarstvu ili takozvanog retardiranog oblika slikarskog izričaja. Istraživanja provedena tijekom recentne restauracije dovela su postojeću atribuciju u pitanje i otvorila mjesto tezi o postojanju jedne do sada nepoznate radionice u Dubrovniku u drugoj polovici 14. stoljeća. Uz specifičnosti vidljive u načinu oslikavanja, rezbarenju okvira, upotrebi i vrsti alatki za pozlatu, primjenjivan je i mjerni sustav svojstven Veneciji, a ne onaj dubrovački, u upotrebi od 15. stoljeća, koji je i izrijekom naveden u narudžbi iz 1452., temeljem koje je lopudski poliptih ponajviše i atribuiran Matku Junčiću. Spomenuti restauratorski zahvat obavljen je na dijelovima poliptika s Lopuda i dakako da se zaključci izvedeni iz materijalnih analiza izravno odnose upravo na to djelo. No uključivanje koločepskog oltara u iznesene teze ne temelji se tek na zaključivanju po analogiji. Relevantna arhivska građa potkrijepljena metrološkom analizom govori u prilog opravdanosti deatribucije koločepskog djela, kao i onog s Lopuda.

**KLJUČNE RIJEČI:** poliptih, Paolo Veneziano, Lopud, Koločep, Ivan Ugrinović, Matko Junčić, 14. stoljeće, slikarska radionica

Poliptih s otoka Lopuda, pripisan Matku Junčiću, i onaj s otoka Koločepa, pripisan Ivanu Ugrinoviću teme su ovog rada. Temeljem tih atribucija, slikarstvo Ugrinovića i Junčića bilo je opisivano kao retardirani stil, odnosno, zakašnjeli odjek venecijanskog *trecenta*. Restauratorski radovi, koji su trajali četiri godine, dali su mogućnost uvida u brojne specifičnosti tehnologije i načina oslikavanja, rezbarenja okvira, kao i alatki za pozlatu, njihovoj vrsti, veličini i načinu upotrebe. Slijedom

tih istraživanja, bolji je uvid u sam izvornik te je atribucija tih dvaju poliptika navedenim majstorima, a samim tim i njihova datacija, dovedena u pitanje. Cjelovit rad bio je prezentiran 2005. i 2012. na skupu Dani Cvita Fiskovića.

## O burnoj prošlosti lopudskog oltara

Imajući u vidu i neke ključne razlike između ta dva oltara, prije svega burnu prošlost lopudskog poliptika, njegovo današnje stanje i način na koji je prezentiran, čini se



**1.** Stanje lopudskog poliptika (pripisanog Matku Junčiću) prije restauracije (nakon što je raspiljen 1890. godine). Na lijevoj strani su dijelovi poliptika prije preuzimanja na restauraciju 2005. godine, a na desnoj strani je „mali poliptih“ koji se i danas nalazi u crkvi Gospe od Šunja (fototeka HRZ-a)

uputnim dati nešto više mjesta njegovu detaljnijem opisu i kratkom povijesnom osvrtu.

Poliptih je jednom doslikan 1574., potom 1890. raspiljen, dvaput preslikan i dvaput restauriran, što je uvelike otežavalo sagledavanje izvornog slikarstva. Jedini opis oltara prije njegova rastavljanja sačuvao se u sumarnom opisu Urbana Talije 1917. godine.<sup>1</sup> Izvorna konfiguracija poliptika objedinjavala je, dakako, sve panele (šesnaest), ali intervencija iz 19. stoljeća, izvedena iz dosad nepoznatih razloga, rezultirala je rekompozicijom, odnosno manjim poliptihom, što je ujedno i stanje zatećeno pri početku restauracije. Manji poliptih koji se danas nalazi u crkvi Gospe od Šunja sastoji se od pet polja, središnjeg s likom Bogorodice, dva veća bočna s likovima svetaca i dva manja iznad njih, s poprsjima evanđelista. Likovi svetaca pogrešno su orijentirani u odnosu prema Bogorodici te su oba okrenuta lijevo, dok su na preostalim odvojenim

panelima, pohranjenima u Župnom muzeju, sveci okretnuti desno.<sup>2</sup> Na četiri izdvojena panela iz Župnog muzeja nalaze se također slike svetaca. Dvodijelni niz čine likovi sv. Nikole, Magdalene, Jeronima i Katarine, s poprsjima evanđelista i dva slikovita prizora nejasnog sadržaja iznad njih. Prvi, vrlo oštećen prizor protumačen je potpisom: NATIVITAS BEATE MARIAE i prikazuje osobu polupolegnutu u krevetu smještenom pod ciborijem. Na drugoj slici je mali lik mučenika Danijela između dva lava (**sl. 1**).

Za razliku od relativno dobro sačuvanih figura svetaca u donjem dijelu, likovi u gornjem nizu dosta su oštećeni i jedva se iščitavaju. Slike donjeg niza sparene su s manjim slikama gornjeg, a četiri tako nastale „kompozicije“ od po dva polja zatećene su spojene u dvije manje cjeline s improviziranim okvirima grube izrade. Ukupno je sačuvano četrnaest polja. Nije sigurno da je mala izdvojena slika Raspeća bila smještena iznad kruništa oltara nad



*Condition of the Lopud polyptych (attributed to Matko Junčić) before conservation (after it was sawn into pieces in 1890). On the left are portions of the polyptych before the 2005 conservation; on the right is the “small polyptych”, still located in the church of Our Lady of Šunj (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*

glavnom slikom, ali pripisuje se istom autoru, za kojega se već desetljećima drži da je bio Matko Junčić.

### Majstor Matej Junčić

Kako saznajemo iz izvora,<sup>3</sup> majstor Matej Junčić učio je slikati u radionici svojeg oca štitara. Pet godina djelovao je u Kotoru, gdje je izradio nekoliko važnih slika s figurama svetaca u duboreznim okvirima. Slikajući u Dubrovniku i Kotoru, suradivao je najviše sa slikarom Lovrom Dobričevićem (zajedno su izradili i jednu ikonu u Gospod Škrpjela). Slikao je i rezbario, načinivši više oltarnih pala i poliptihia, npr. za crkvu sv. Nikole na Prijekom 1448., crkvu sv. Petra 1449. i samostan klarisa u Dubrovniku 1451. te franjevački samostan u Rijeci dubrovačkoj itd.<sup>4</sup>

Od toga dojmljivog opusa danas je, izuzmemli poliptih s Lopuda (datiran u 1452.), ostao samo zapis o suradnji s Lovrom Dobričevićem na poliptihu *Krštenje Kristovo* iz

dominikanskog samostana u Dubrovniku 1448. godine.<sup>5</sup> U svezi s tim djelom upadljivo se rijetko spominje Junčić, iako je preuzeo narudžbu zajedno s Dobričevićem.<sup>6</sup> Nedvojbeno je razlog tomu što se njegov rad, ponajviše upravo zbog pripisanog mu zakašnjelog trecentističkog izričaja vidljivog na lopudskom poliptihu, smatrao nedoraslim majstoru Dobričeviću.

Takvo mišljenje zadržalo se usprkos nelogičnostima koje se mogu formulirati u sljedećim pitanjima: Ako je Junčić radio barem kratko s Dobričevićem, kako je mogao četiri godine poslijе naslikati sliku s tolikim utjecajem Paola Veneziana, tj. lopudski poliptih? Kako to da je, primjerice, Božidar Vlatkov, otac Nikole Božidarevića, također radio s Dobričevićem i nakon te suradnje nastavlja slikati u maniri majstora, a Junčić se vraća *trecentu*? I Vicko Lovrin, sin Lovre Dobričevića, izlazi iz radionice svojega oca pokazujući njegov vidan utjecaj u svojem li-



**2.** Koločepski poliptih pripisan Ivanu Ugrinoviću, detalji (fototeka HRZ-a)  
The Koločep polyptych attributed to Ivan Ugrinović, details (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

kovnom izričaju; zašto se isto nije dogodilo i s Matkom Junčićem? Ta pitanja postaju još važnija razmotrimo li što nam o Junčićevu umjetničkom ugledu govore dostupni arhivski zapisi. U jednom dokumentu iz 1495. godine, zastupnici franjevačkog samostana u Cavatu zahtijevaju da im slikar Božidar Vlatkov i njegov sin Nikola Božidarević izrade veliku oltarnu palu za njihovu crkvu i da se pritom ugledaju na središnju sliku Bogorodice i njezine bočne figure koje je izradio upravo Matko Junčić gotovo pola stoljeća prije u kapeli sv. Jeronima franjevačkog samostana u Dubrovniku. Teško je održiva pretpostavka da su pritom naručitelji imali na umu tada već stoljeće i pol star stil Paola Veneziana.

No i samom Junčiću je svojevremeno ugovorom određivan likovni uzor: 1454. godine predstavnici bratovštine crkve Domina u Dubrovniku traže od Junčića da njegov poliptih namijenjen glavnom oltaru crkve bude s istim figurama i duborezom kao što je na pali glavnog oltara crkve Sv. Križa u Gružu, koju je osam godina prije te narudžbe izveo slikar Ivan Ugrinović, umjetnik kojemu se pripisuje koločepski poliptih.<sup>7</sup>

### Majstor Ivan Ugrinović

Slikar Ugrinović u dokumentima se spominje u zrelim godinama. Bio je najplodniji majstor tridesetih i četrdesetih

setih godina 15. stoljeća: uz izradu oltarnih slika, oslikava štitove, škrinje, „piturava saloče“... surađuje i s drugim slikarima. Kao i u slučaju Junčića, i tu je teško objašnjiv nesklad između izraza demonstriranog na njemu pisanom poliptihu i onoga koji je zapravo predstavljao duh vremena. Prisjetimo se, Blaž Jurjeva je Veliko vijeće plaćalo šest godina da živi i radi u Dubrovniku pa je zasigurno utjecao i na ostale umjetnike toga grada. Blaž je u gradu boravio do 1427., a koločepski oltar datiran je u 1434. godinu: Johannes Ugrinovich vereinbart mit dem Kapellan Civecho der Kirche auf der Insel Calamotta „facere et completam dare... unam anconam illius qualitatis, forme, picture, auro et laborerio et auratura... qualis est... ancona parva nove, que est in monasterio S. Clare“<sup>8</sup> (sl. 2).

### Mjere Junčićeva poliptika

Povezivanje Junčićeva imena s lopudskim poliptihom ubiti se temelji na interpretacijama povjesničarima dostupnih ugovora i narudžbi. Prvi put je ugovor objavio Karl Kovač,<sup>9</sup> ali ne dovodeći ga u vezu sa sačuvanim slikama. Prema ugovoru, poliptih treba biti tri i četvrt lakta visine, a četiri lakta širine.

Vojislav Đurić referira se na atribuciju Vicka Lisičara i Ljube Karamana i pritom piše: „Mi smo danas u stanju da te mere još više približimo onima od tri i četvrt du-



**3.** Rendgenska snimka osam tabli lopudskog poliptika na početku restauratorskog zahvata (fototeka HRZ-a)  
*X-ray image of eight panels of the Lopud polyptych at the beginning of the conservation (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*

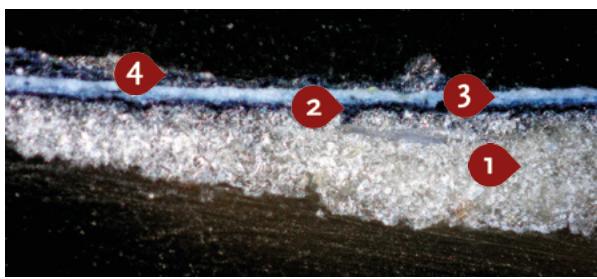
brovačkog lakta visine i tri i po širine, koje su predviđene ugovorom, ako se spoje sve pojedinačne mere rasporenog poliptika po širini, dobija se oko 180 cm, što odgovara skoro točno meri od tri i po dubrovačka lakta. Precizna visina od tri i četvrt dubrovačkog lakta, koja iznosi u današnjim merama između 160 i 170 cm, dobija se ako se na sadašnju visinu centralne slike sa duborezom doda visina kompozicije Raspeća iz župnog muzeja na Lopudu zajedno sa njegovim duboreznim okvirom. Prema tome, izgleda nesumnjivo da poliptih iz Gospe od Šunja, koji je nekada bio na glavnem oltaru, treba smatrati delom slikara Matka Junčića.<sup>10</sup>

### Kronologija intervencija na lopudskom (Junčićevu) poliptihu

Ne ulazeći još uvijek u problem mjera i mjerena, nakon obavljene restauracije možemo s pravom postaviti već u uvodu nagoviješteno pitanje: Koje su to slikarstvo vidjeli povjesničari umjetnosti na lopudskom oltaru, pripisujući

ga „nesumnjivo“ Matku Junčiću? Restauracija lopudskog poliptika potvrdila je stav Igora Fiskovića:<sup>11</sup> „Tek uz neophodni restauratorski zahvat moći će se točnije spoznati prvobitni oblik i sadržajni sustav čitavog poliptika.“ Takoder je još jedanput potvrđeno i pravilo da, osim u razmjerno rijetkim slučajevima ekstremnih degradacija, različite intervencije i „popravci“ nerijetko ometaju percepciju izvornog slikarstva u bitno većoj mjeri nego s vremenom akumulirana oštećenja na umjetnini.

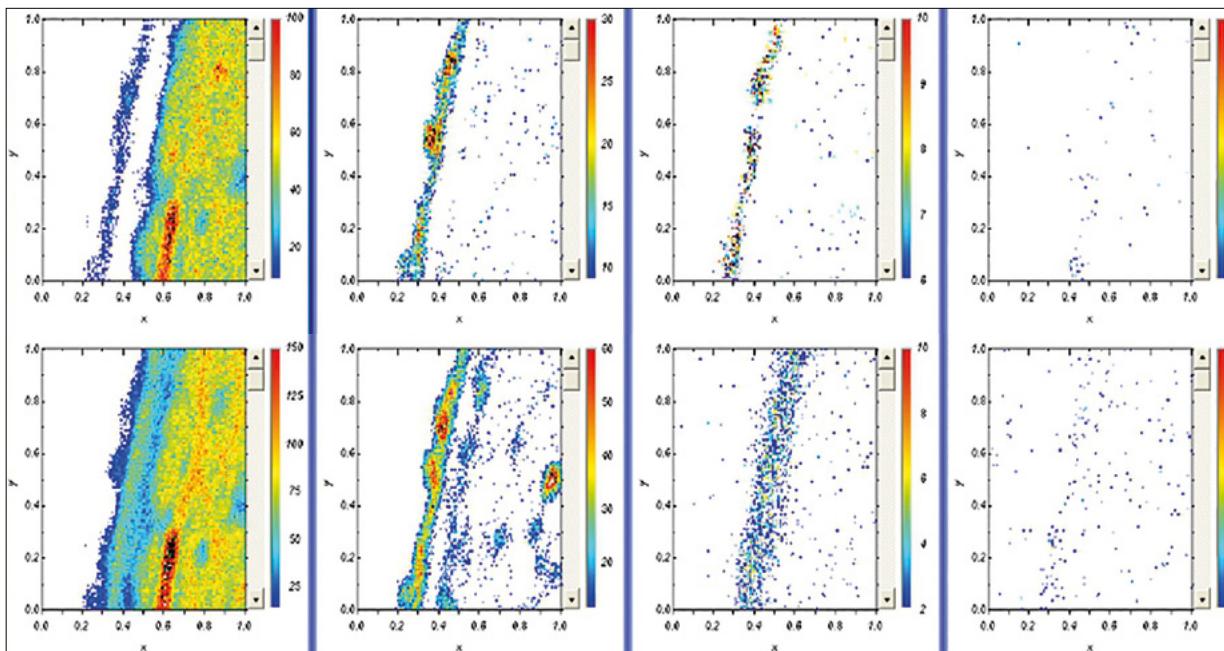
Prema narudžbi Miha Pracata iz 1574., sliku je prvi put preslikao renesansni firentinski slikar Simone Ferri. Od slikara je bilo naručeno da na slici u lopudskoj crkvi Gospe od Šilica oslika vratnice koje će zatvarati oltar i na kojima će biti prikazano Rođenje Bogorodice, a kad su zatvorene, da pokazuju prizor Navještenja, Boga Oca i anđele. Simone Ferri se obavezuje i da će zlato i boje biti iste kao na vratima orgulja u Velikoj Gospi u Dubrovniku. Uz navedeno, slikar se obavezao da će restaurirati i očistiti, obnoviti i „refreškati“ boje (na ostalim figurama)



U mapi sumpora (S) uz sumpor se preklapa i olovo (Pb).

1. Svjetlosmeđi sloj – gips, Ca + S
2. Tamnoplavi sloj – azurit, Ca + Cu + Si
3. Svjetlopavli sloj – olovna bijela + azurit
4. Tamnoplavi sloj – ultramarin, Al + Si + S

U gornjem sloju korišten je sintetički ultramarin koji se počinje rabiti u 19. st., dok je u donjem sloju azurit, pigment korišten do 17. stoljeća.



**4.** PIXE spektrometrijska analiza pigmenata (dokumentacija HRZ-a)  
PIXE spectrometry analysis of the pigments (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)

i zlato koje to djelo čine lijepim.<sup>12</sup> Poliptih s Lopuda tako se već stoljećima sagledavao s tim renesansnim preslikom. Posebno kvalitetno je doslikana zlatna draperija u duhu doba, tj. u stilu Nikole Božidarevića.

Nakon Ferrija, sliku u 19. stoljeću preslikavaju restauratori Centralne komisije u Beču. Iz pisanih izvora koje objavljuje Stanko Piplović, nalazimo da je ... slike Eduard Gerisch 1896. bio na Lopudu i restaurirao u crkvi Gospe od Šunja oltarnu palu Gospa sa svecima.<sup>13</sup> Restauracija koločepskog poliptika takođe je evidentirana u arhivskim dokumentima. Don Vice Medini u „Ljetopisu“ piše pod datumom 17. siječnja 1913. godine: „Na trošak Centralne komisije za sačuvanje spomenika u Beču, bi popravljen stari ‘ikonostas’ i ‘antependij’ što pripada kapeli sv. Antuna Opata na ‘Kaštelu’. Popravio ga je prof. Ritschel“. U slučaju lopudskog poliptika, intervencije navedene u arhivskim spisima potvrđene su i analizama tijekom restauratorskog zahvata.

### Konzervatorsko-restauratorski radovi (2009. – 2013.)

Konzervatorsko-restauratorski radovi<sup>14</sup> na osam oslikanih tabli i atici davno raspiljenog poliptika s Lopuda započeli su 2009. u dubrovačkoj radionici Hrvatskog

restauratorskog zavoda. Paneli su u radionicu stigli u lošem stanju, s izraženim osipanjem slikanog sloja i mjestimičnim odignućima boje i podloge i do 2 mm. Sve slike su bile vidljivo preslikane, i to uglavnom u dva do tri sloja boje. Prvi (S. Ferrijev, 1574.) i drugi (E. Gerischev, 1896.) sloj su se na mjestima jasno vizualno razdvajali. Nakon Ferrijevih doslika i Gerischevljevih intervencija dijelovi poliptika pretrpjeli su još jedno veće i kvalitetom loše preslikavanje, kao i oštećenja slikane površine (na površinama nekih draperija uklonjena je preparacija do samoga drva pa je novi preslik na samoj drvenoj površini). Pri tom zahvatu slike su dobile i već spomenute rudimentarne okvire.

S obzirom na to da su zatećeni oslici varirali kvalitetom, u prvom je trenutku bilo upitno treba li ih i do koje mjere uklanjati. Da bi se ustanovio stupanj očuvanosti donjih slojeva, provedena je radiografija rendgenskim zrakama, kao i infracrvena reflektografija.

Rendgenska snimka jasno je ukazala na postojanje sačuvanog izvornog slikanog sloja.<sup>15</sup> Superpozicija rendgena i izvornog slikanog sloja pokazuje jednake tamne površine koje predstavljaju voštane kitove iz neke prijašnje restauracije (sl. 3).



**5.** Tijek restauratorskog postupka na liku sv. Katarine, stanje prije restauracije, stanje nakon čišćenja i završni retuš (neutralnim tonom povezani su ostaci originalnog slikanog sloja) (fototeka HRZ-a)

*The course of conservation on the figure of St. Catherine, condition before conservation, after the cleaning and final retouch (neutral tone was used to bind the remains of the original painted layer) (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*

Dezinsekcija ozračivanjem gama-zrakama provedena je na Institutu „Ruđer Bošković“. Tijekom radova obavljene su i kemijske analize slojeva i pigmenata; primijenjena je površinska distribucija elemenata u uzorcima (uzorak u prahu) i spektroskopija s protonskim snopom (PIXE)<sup>16</sup> na istom Institutu.<sup>17</sup> Jedan od povoda za ta istraživanja bile su upadljive razlike između atike i ostalih fragmenata poliptika. Bitno kvalitetniji oslik atike uz znatno manju prisutnost preslika stvorio je potrebu za nedvojbenim utvrđivanjem je li atika i izvorno dio poliptika. Primijenjeni dijagnostički postupci stoga su uključivali i istraživanja plavih pigmenata, kao i analize slojeva na panelima (**sl. 4**).

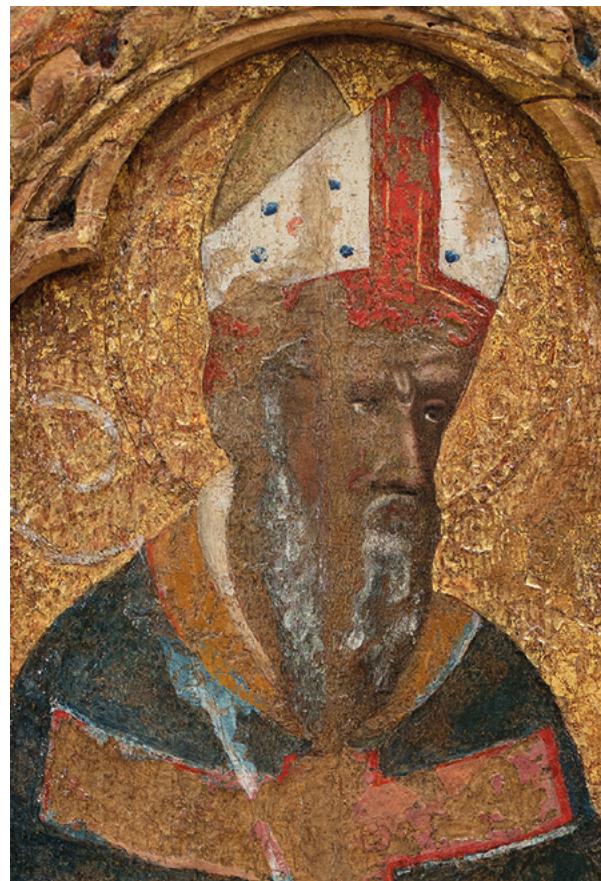
Radiografija rendgenskim zrakama i spektrometrija emisije rendgenskih zraka potaknute protonima dale su rezultate koji su izravno utjecali na odluke o dalnjem restauratorskom zahvatu. Osim što je radiografija pokazala izuzetnu kvalitetu donjeg sloja, ukazivala je i na njegovu relativno dobru sačuvanost. PIXE spektrometrija je u izvornom sloju utvrdila prisutnost pigmenata koji su se koristili do 16. ili 17. stoljeća, dok je u gornjim slojevima pokazivala i pigmente koji su otkriveni u 17. i 19. stoljeću. Takvi nalazi potvrdili su prisutnost preslika, jasno određujući površine koje se mogu slobodno ukloniti. K tomu se i atika na temelju svih istraživanja definitivno pokazala dijelom iste cjeline, a okolnost da je ona gotovo u cijelosti izvorno oslikana, omogućila je konkluzivne analize i usporedbe s pigmentima na ostalim panelima.

Loša kvaliteta slojeva nad originalom nije ostavljala dvojbe u pogledu uklanjanja naknadnih intervencija. Uklanjanje preslika nastalih kroz stoljeća otkrilo je izvorne slojeve nanesene nekom drugom slikarskom rukom, otvarajući pogledu izgled lopudskog poliptika koji je bio skriven još od 16. stoljeća (**sl. 5, 6**). Tako je i slikarska tehnika umjetnika mogla biti bolje shvaćena. Restauratorski radovi koji su trajali četiri godine dali su uvid u brojne specifičnosti tehnologije i načine oslikavanja, rezbarenja okvira, kao i uvid u primjeni alatki za pozlatu, njihovoj vrsti, veličini i načinu upotrebe. Zbroj svih analiza tijekom i nakon restauracije ukazivao je na venecijanski *trecento*, kako likovno i u načinu oslikavanja morelijanskih detalja, tako i tehnološki.

### Slikarska tehnologija

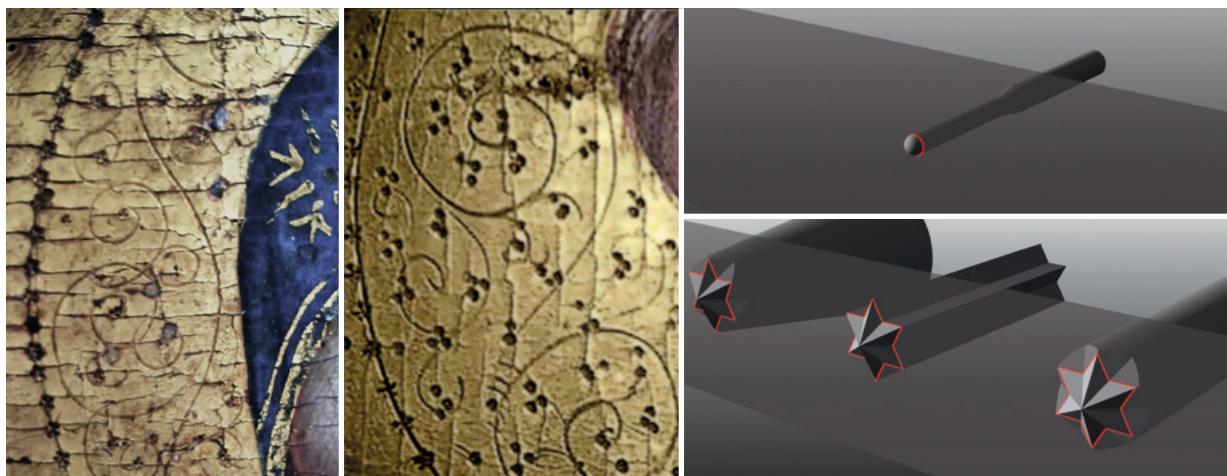
Majstor lopudskog poliptika, kao i majstori *trecenta*, najprije podsljikava crno-zelenim oslikom, potom nanosi lokalne boje i gradi smeđe tonove, lica vrlo karakteristično „rumeni“, povlači osnovne crne linije i postupno osvetljava lica, gradeći svijetle tonove inkarnata lazurno, kako bi se rumenila i sjene providjele kroz gornji sloj. Potom izvlači pramenove kose u dva sloja i na kraju iscrtava crnom, tankom linijom. Pri nanošenju svakog osvetljenja omogućava transparentnost donjih oslika.

Jednak način oslikavanja nalazimo na oba poliptika. Nalaz, na poliptiku s Lopuda likovna kvaliteta ne može se



6. Tijek restauratorskog postupka na liku sv. Nikole, stanje prije restauracije, rendgenska snimka i završni retuš (neutralnim tonom povezani su ostaci originalnog slikanog sloja) (fototeka HRZ-a)

*The course of conservation on the figure of St. Nicholas, condition before conservation, x-ray image and final retouch (neutral tone was used to bind the remains of the original painted layer) (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*



7. Detalj punce koločpskog poliptika i detalj punce na rapskom poliptiku Paola Veneziana (fototeka HRZ-a)

*Detail of the Koločep polyptych hallmark and a detail of the hallmark on the Rab polyptych by Paolo Veneziano (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*

čitati zbg oštećenja u slojevima boje, ali se jasno nazire da je na bitno višem stupnju nego što je u prvi mah bilo vidljivo. Poliptih s Koločepa znatno je bolje sačuvan, osim što u gornjem nizu nema gotovo nijedan sačuvan izvorni lik sveca ili svetice. Izvorna pozlata, pak, na oba je djela očuvana u dovoljnoj mjeri da pruži vrijedne informacije.

### Punca pozlate

Izvedba ornamenta punktiranog u aureolama moguć je putokaz za prepoznavanje umjetnika i njihovih radionica. Tu ukazuje na upadljive sličnosti s radionicom Paola Veneziana. Punce su zapravo posebno zanatsko umijeće unutar slikanog djela, karakteristično za svakog majstora. Punce se ne razlikuju samo općim izgledom, tj. florealnim, zrakastim ili nekog drugog uresa, već i veličinom, oblikom i načinom izrade korištenih alatki pa i snagom pritiska alatke na svježe ahatiranu podlogu. Naravno, način punciranja nije uvijek kruto pravilo, ali kod pojedinaca je iznimno karakterističan i usporediv s morelijanskim potezom kista. Pritom su usporedbe tragova alatki u osnovi kvantifikacijski postupak koji se oslanja na precizna mjerena, a ne na subjektivne interpretacije oblika.

Na rapskom poliptiku (druga polovica 14. st.),<sup>18</sup> krčkom poliptiku sv. Lucije (oko 1350.),<sup>19</sup> na splitskom olitariju (oko 1345.)<sup>20</sup> i kod majstora lopudskog i koločepskog poliptika nailazimo na isti oblik alata, istu mjeru i raspored utisnutog znaka, kao i oblik vitičasto izvučenog uzorka. Nalazimo zvjezdastu udubinu promjera 3 mm, tri utisnute točke, vjerojatno trag jedne jedinstvene alatke, otisak tupog šestara kojim su izvučene linije aureole debljine 1 mm. Tupa alatka kojom se slobodno izvlači crtež i utiskuju točke, po svoj je prilici bila versatilan i ponajviše rabljen instrument. Uspoređujući punce na slici koločepskog majstora i punce Paola Veneziana, vidimo tragove gotovo istih alatki; dok je nešto rjeđi raspored

trotočkaste punce, vidljivo je, iako ne i naročito vješto, kopiran i ornament.

O važnosti i vrijednosti pozlatarskih alata u vrijeme njihova djelovanja govori i to da je Junčić oporukom ostavio alat svojem učeniku Vukcu Rajanoviću.<sup>21</sup> Dobivši alat, Rajanović se odlučio oženiti i početi raditi samostalno. U početku je radio kod Dobričevića, a potom uzima poslove s mladim Božidarem Vlatkovim, koji nakon njihove suradnje također radi kod Dobričevića. Dakle, pozlatarski alat je bio izuzetno vrijedan i bitan kod dubrovačkih majstora toga vremena. Može se pretpostaviti da je takav alat mogao sadržavati ručno rađene alatke za punciranje, četke za pozlatu, noževe za rezanje zlata, kožne jastučiće, ahat<sup>22</sup> za poliranje i kistove, predmete kakvi i danas u radu jamče dobre rezultate tek ako su brižljivo i kvalitetno izrađeni i održavani.

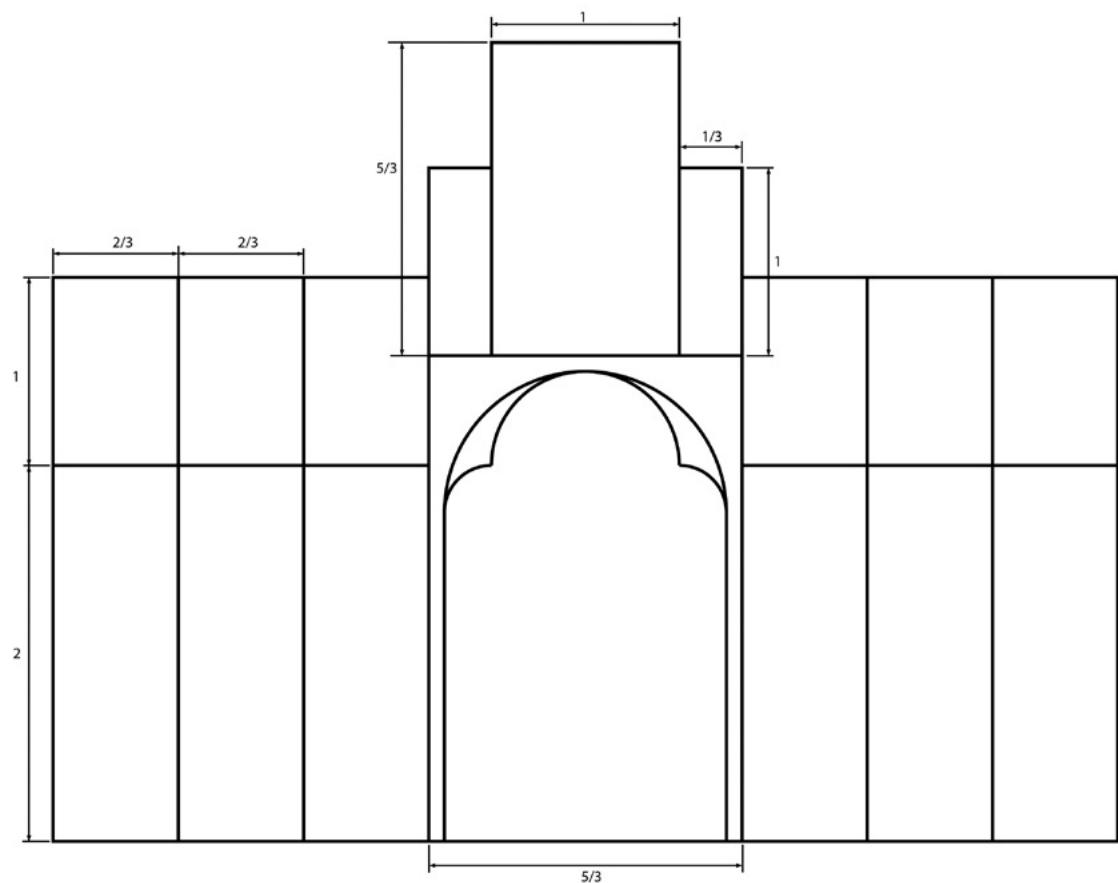
Stoga je nelogično da se vrijedan alat naslijedivao od majstora i, po svoj prilici, upotrebljavao desetljećima, a upravo se trag alatki kojima se navodno Junčić služio u radu na lopudskom poliptiku nije više pojavio na nekom drugom sačuvanom djelu dubrovačkog slikarstva tog vremena. Kako je već istaknuto, prema sačuvanim dokumentima, Junčić je s Dobričevićem oslikao poliptih Krštenje Kristovo koji je danas u dominikanskom samostanu. Ni na tom poliptiku, kao ni na djelima Božidara Vlatkova, koji je radio s Rajanovićem, baštinikom Junčićevih punci, nema tragova toga alata. Taj tehnološki anakronizam doista je teško objasniti tek stilskom retardacijom.

### Pozlatarske alatke

Istraživanje koje je dovelo do uvida u navedene nelogičnosti ishodovalo je i nastavak rada na analizi alatki unutar majstorskih radionica dubrovačkog slikarstva od 1348. do 1550. Upadljive su različitosti u tehnici radionica koje djeluju u Dubrovniku u tri stoljeća. Po vrsti i načinu



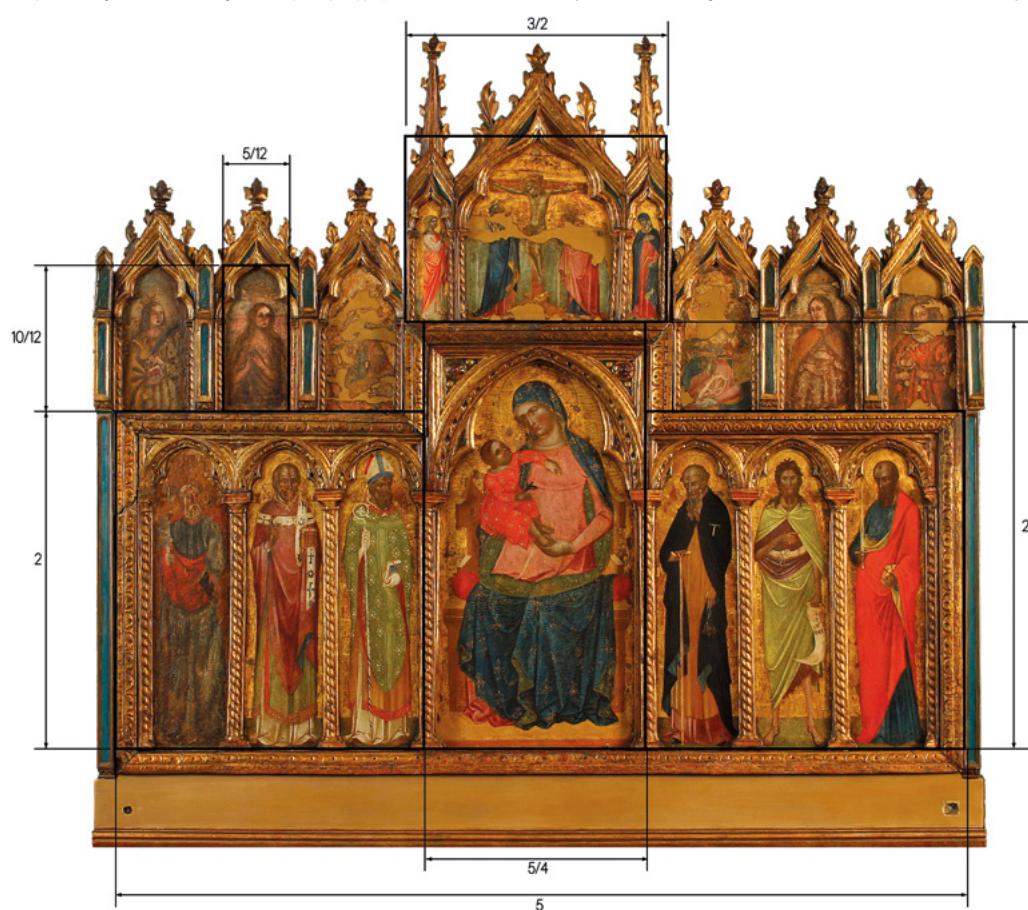
**8.** Prezentacija dijelova poliptika postavljenih na neutralnu podlogu s crtežom arhitekture (fototeka HRZ-a)  
*Presentation of portions of the polyptych set against a neutral background with architecture drawn (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*



**9a.** Prikaz podjele lopudskog poliptika u venecijanskim stopama (fototeka HRZ-a)  
*Depiction of the division of the Lopud polyptych in Venetian feet (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*



**9b.** Prikaz podjele lopudskog poliptika u venecijanskim palcima (fototeka HRZ-a)  
Depiction of the division of the Lopud polyptych in Venetian inches (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)



**10.** Prikaz podjele koločepskog poliptika u venecijanskim stopama (fototeka HRZ-a)  
Depiction of the division of the Koločep polyptych in Venetian feet (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)



**11.** Poliptih s Koločepa, postojeće stanje (fototeka HRZ-a)  
*Polyptych from Koločep, existing condition (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*

korištenja alatki moguće je podijeliti ih u četiri skupine: od 1350. Paolo Veneziano i dva oltara dosad pripisivana Junčiću i Ugrinoviću; od 1420. Blaž Jurjev Trogiranin i njegov krug; od 1448. Dobričević i njegovi sljedbenici; od 1550. Franjo Matijin, pod utjecajem Bizanta.

Ugrinović i Junčić po svemu bi trebali pripadati drugoj, odnosno trećoj skupini ili fazi. No dva djela o kojima je ovdje riječ ubrajaju se nedvojbeno po svojim ključnim značajkama u prvu skupinu. Majstori lopudskog i koločepskog polipticha rade meko i široko, slobodno rukom izvlačeći vitičaste linije, sasvim u maniri *trecenta*. Oba majstora koriste se alatkama iz Paolova doba i kruga, a nipošto, kako se prema dataciji može pretpostaviti, alate svojih suvremenika (sl. 7). Slično vrijedi i za rezbariju na dva polipticha. Dobričević i Blaž Jurjev, naime, ne samo da se koriste potpuno drugim oblicima alatki i ukrasima na aureolama, nego se koriste i drugim profilacijama i dimenzijama drvenih rezbarskih okvira.<sup>23</sup>

### O suradnji Dobričevića i Junčića

Još je Vojislav Đurić slike dominikanskog polipticha pisanio isključivo Lovri Dobričeviću, a Junčićev rad sveo na

izradu bogato ornamentiranog okvira polipticha. Učinio je to na osnovi analize likovnih osobina i usporedbi Dobričevićeva poliptiha na Dančama s onim na Lopudu, koji je na osnovi ugovora koji je objavio Jorjo Tadić atribuiran Junčiću. Stoga se dugo smatralo da je Junčić zacijelo, kao dobar duborezbar, samo izradio okvir. No i ta prepostavka samo prividno razrješava nelogičnosti. Zar bi netko tko je bio tako vrstan duborezbar četiri godine nakon Dobričevićeva okvira izradio gotičku paolovsku profilaciju na lopudskom poliptihu? Slične dvojbe postoje i u pogledu okvira polipticha s Koločepa. Nakon odlaska Blaža Jurjeva iz Dubrovnika, Ugrinović nastavlja raditi s drvorezbarom Radoslavom Vukčićem, koji je radio i naukovao kod Blaža. Teško je prihvatljivo da bi nakon toga Vukčić za Ugrinovića napravio kopiju Paolove ili venecijanske rezbarske škole.

### Prezentiranje restauriranog polipticha i revidiranje mjera polipticha pisanog Junčiću

Uz navedena pitanja, zahvaljujući spomenutoj rekompoziciji iz 1890., okvir, tj. arhitektura lopudskog oltara, predstavlja i problem druge prirode. Uklanjanjem starih okvira postavljenih u 19. st., dijelovi lopudskog polip-



**12.** Poliptih s Lopuda, vizualizacija polipticha (fototeka HRZ-a)  
*Polyptych from Lopud, visualization (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*

tiha iznova su postali fragmentima bez cjeline koja ih objedinjuje. Već tijekom restauracije ukazao se problem završne prezentacije polipticha, tj. povezivanja i prezentacije djela na način donekle uskladen s izvornom kompozicijom ([sl. 8](#)).

U razmatranju te problematke s kolegama, odlučili smo postaviti osam oslikanih tabli i atiku na neutralnu podlogu s crtežom arhitekture oltara, dok će (rekomponirani) oltar u crkvi Gospe od Šunja ostati do daljnog povezan u manju cjelinu, sve dok se ne pojavi interes i mogućnost povezivanja cijelog polipticha na odgovarajući način. Usporedbe s poliptihom s otoka Koločepa dovele su do pretpostavljenog izgleda polipticha s Lopuda. Finalna prezentacija restauriranog djela i metrologijska analiza realizirani su zahvaljujući suradnji s Eliom Karamatićem, uz pomoć računalne simulacije, što je zahtjevalo iznimno precizno mjerjenje svih panela i virtualnu rekonstrukciju njihove izvorne prostorne organizacije.

Logičan sljedeći korak bio je uskladivanje tako dobivene kompozicije s odgovarajućim povijesnim mjernim jedinicama. Dubrovački lakat bio je u vrijeme nastanka Junčićeva oltara u upotrebi već desetljećima.<sup>24</sup> Iz spome-

nute narudžbe traži se da oltar bude četiri lakta širine i tri i četvrt visine. Međutim, pokušaji da se jedinica od 512 mm, odnosno dubrovački lakat, ili neki njezin praktično upotrebljivi dio (polovina, desetina, dvanaestina...) uklopi u dimenzije polipticha, nisu urodili plodom.

Primijenimo li povijesnu venecijansku stopu, situacija se bitno mijenja (347,76 mm je dužina venecijanske stope).<sup>25</sup> Omjeri stranica panela polipticha daju se lako izraziti kao cjelobrojni omjeri venecijanskih stopa ili njihovih dijelova izraženih jednostavnim razlomcima, uobičajenim u upotrebi. Paneli sa svecima visoki su točno dvije stope, manji paneli iznad njih visoki su jednu, a široki dvije trećine stope, središnje polje s Bogorodicom visoko je dvije i pol stope itd. ([sl. 9a](#)).

S venecijanskim palcima (dvanaesti dio stope, 28,98 mm), sve postaje još jasnije i sve su mjere cjelobrojni umnošci palca. Visina malih panela iznosi dvanaest palaca, polja sa svecima visoka su 24, Bogorodica 30 itd. ([sl. 9b](#)). Pritom se radi o iznimno malim tolerancijama, reda veličine milimetara. Također treba istaknuti da dužine koje su za takva mjerjenja zbog prirode materijala najpouzdanije, daju i najtočnije rezultate. Riječ je o mjerjenjima u

smjeru drvnog vlakna, gdje su skupljanje i krivljenje drva najmanje izraženi (na visokim panelima donjeg niza vla-kna su uspravna, a na malima vodoravna pa je na njima zakrivljenje u drugom smjeru).

Sve to ostavlja malo dvojbe u pogledu mjernog sustava kojim se koristio autor lopudskog poliptika – riječ je o starim venecijanskim mjerama.

Uspoređujući te rezultate s Đurićevim tekstrom, teško je oteti se dojmu da su povjesničari zapravo često premje-ravali slike zajedno s okvirom, dok je za samog umjetnika ili zanatliju logika mjerena po svoj prilici bila sasvim drugačija. Lako je zamisliti kako u skladu s narudžbom majstor najprije označi drvo na mjeru i reže, vodeći raču-na o veličini samih oslikanih polja, a ne o veličini ukupne arhitekture poliptika.

### **Revidiranje mjera poliptika pripisanog Ugrinoviću**

Mjerenja pokazuju da na jednak način radi i majstor s Koločepa. Taj je poliptih, pripisan Ugrinoviću, bio datiran u 1434., također u vrijeme kad je dubrovački lakat bio službena merna jedinica Republike. Tu je situacija nešto drugačija; atika i slika Navještenja radene su iz jednog komada, a jednako tako i dva panela sa svecima u donjem redu. No opet je ukupna širina oltara pet venecijanskih stopa (bez umetnute plave dašćice koja nije originalna), visina Bogorodice iznosi dvije i pol venecijanske stope i sve navodi na zaključak da se radi o istom sustavu kao i kod lopudskog oltara. Polja sa svecima u donjem nizu visoka su točno dvije venecijanske stope i zapravo ponovo nalazimo da su se na mjeru rezale same daske, a nije se u mjerena uračunavao ukrasni okvir, kao što se iz dokumenata iščitavalо (sl. 10). U narudžbi se ne vidi u kojim je mjerama djelo bilo naručeno, ali kako nalazimo u radu Ivane Prijatelj iz 2006.,<sup>26</sup> u dubrovačkim laktima bile su naručene dvije ikone iz 1443. te jedan poliptih i jedna oltarna pala iz 1447., a isto vrijedi i za poliptike na-ručene kod Blaža Jurjeva.

Metrologijska analiza rijetko se primjenjuje za slike, a uobičajena je za objekte kod kojih stilski kanoni nadvla-davaju autorov osobni izražaj (namještaj, glazbeni instru-menti). U takvim slučajevima analiza mernog sustava često je i metoda atribucije ili datacije.<sup>27</sup> Razlika u dužini povijesne stope, primjerice, Firence i Venecije ili Napulja i Palerma može biti od velike pomoći u rasvjetljavanju prošlosti nekog virginala ili harpsikorda, a metoda ned-vojbeno ima znatan i vjerojatno nedovoljno iskorišten potencijal i kod slika i oltara. Tu je svakako bila od pomoći, pridodavši vrijedan analitički instrument istraživanju povijesti navedenih dvaju djela.

### **Deatribucija i nova datacija poliptika pripisanih Junčiću i Ugrinoviću**

Pretpostavimo li, u skladu s već rečenim, da Junčić i Ugrinović nisu autori dvaju poliptika, možemo zamisliti

sljedeću povijesnu liniju: 1350. – 70. poliptih s Koločepa; 1350. – 70. poliptih s Lopuda; 1421. – 27. Blaž Jurjev Trogiranin boravi u Dubrovniku; 1427. Blaž Jurjev Trogiranin, Raspelo, Ston; 1434. Ivan Ugrinović, koločepski izgubljeni poliptih koji se spominje u arhivskim dokumentima; 1448. Lovro Dobričević i Matko Junčić, Krštenje Kristovo, poliptih, dominikanci; 1452. Matko Junčić, lopudski izgubljeni poliptih koji se spominje u arhivskim dokumentima; 1461. Božidar Vlatković, Bogorodica s Djetetom, Cavtat; 1465. Lovro Dobričević, Bogorodica s Djetetom, Danče; 1500. Nikola Božidarević, Triptih; 1508. Mihajlo Hamzić, Krštenje Kristovo; 1509. Vicko Lovrin, Poliptih u Cavtatu; 1512. Mihajlo Hamzić i Pietro di Giovanni, Triptih; 1513. Nikola Božidarević, Sveta konverzacija; 1513. Božidarevićeva škola, Triptih obućara Jurja Božidarevića; 1513. Nikola Božidarević, Navještenje; 1517. Nikola Božida-rević, Triptih – Danče.

### **Reevaluacija Junčića i Ugrinovića**

Jasno je da navedenim zapravo postavljamo i nova pita-nja, o stvarnom autoru ili autorima dvaju oltara, o sudbini dvaju poliptika o kojima je zapravo riječ u narudžbama iz 15. stoljeća itd. (sl. 11). No dok je doista nemoguće reći hoće li i kad ta pitanja dobiti odgovore, čine se barem jednako važnim i neka druga pitanja: Jesmo li nepravedno skinuli ime Matka Junčića s poliptika u dominikanskom samostanu? Jesmo li dvojici majstora 15. st. neopravdano pripisali umjetničku retardaciju posve u neskladu s ugledom koji su uživali među suvremenicima, samo zato što nemamo drugih njihovih sačuvanih djela?

Uspoređujući primjerice prikaze Raspeća Paola Venezi-anu, majstora lopudskog i majstora koločepskog poliptika, može se zamjetiti da su sva tri oslikana u istoj maniri, odnosno prema sličnom predlošku i da je njihov likovni izričaj visoke kvalitete.

### **Zaključak**

Izložba „Stoljeće gotike na Jadranu“ bila je iznimno dobra prilika da se umjetnine usporede na jednom mje-stu,<sup>28</sup> utvrđujući utjecaje i sličnosti. Neposredno nakon izložbe, na Danimu Cvitu Fiskoviću 2005. godine,<sup>29</sup> uz analize nekih Paolovih djela, iznijela sam karakteristike Ugrinovićeva i Junčićeva poliptika i nelogičnosti u svezi s datacijom u 15. stoljeće.<sup>30</sup> Krajnji poticaj deatribuciji tih dvaju poliptika ili tezi o postojanju dvaju oltara iz vremena Paola Veneziana, nastao je tijekom recentne restauraci-je dijelova Junčićeva poliptika; uslijedile su nove analize i drugo predavanje na Danimu Cvitu Fiskoviću u rujnu 2013. godine.<sup>31</sup> Tome se može pridodati i mišljenje Igora Fiskovića koji ovako opisuje stanje u 14. stoljeću: „Strah od iznenadne smrti i kuge uviše stručio je davanja za crkvu... tako je 1348., dakle četiri godine prije narudžbe velikog raspela, naručeno desetak slika za veće oltare... Tako pri željama umirući ističu u prvi plan svece, a vrlo



**13.** Prikaz Raspeća Paola Veneziana, majstora lopudskog i majstora koločepskog poliptika (fototeka HRZ-a)  
*Depiction of the Crucifixions by Paolo Veneziano and by the masters of the Lopud and the Koločep polyptychs (Photo Archive of the Croatian Conservation Institute)*

često odredbe su sadržavale opće i osobno unutar narudžbe ...tako da je do kraja *trecenta* slikama bila opskrbljena većina crkava, neke i s više primjera umnoženih oltara, i nesumnjivo je promet njima bio pojačan, pošto domaća proizvodnja nije mogla udovoljiti tolikoj potražnji. Nakon kuge i pomora, javlja se nova situacija... Kod Kovača nalazimo da 1390. g. Veliko vijeće ovlašćuje kneza i Malo vijeće da prime u službu slikara Petrum Albe Regali, pictorem Ungarum, uz iste uvjete uz koje je bio uzet i majstor Antonius de Venetiis i uz obavezu da drži jednog učenika iz Dubrovnika, a ako dovede jednog rezbara ikona, dobit će 4 dukata više... 1390. g. produžuje se rad još godinu dana majstoru Francesku štitaru uz obavezu da uzme na obuku jednog Dubrovčanina...“

Koliko je moguće da je Paolo pred epidemijom kuge došao u Dubrovnik 1348., zadržao se u gradu i napravio veliko raspelo za dominikanski samostan? Možda pretpostavka da veliko raspelo nije brodom doneseno iz Venecije, nego da je stvarano u Dubrovniku, nije neosnovana, uzmemu li u obzir da se Paolo u dokumentima u Veneciji u tom vremenu i ne spominje. Pisanog traga o tome nije ostalo, ali ova djela, nastala po svoj prilici nedugo nakon toga, govore o mogućnosti postojanja trećentističke radionice ili o još jednom importu koji za to doba nije bio neuobičajen (sl. 13). Istodobno, istraživački proces koji je doveo do ovih zaključaka svjedoči o posve specifičnom i dubokom uvidu u umjetničko djelo koji pruža sveobuhvatni restauratorski zahvat. ■

## Bilješke

**1** VOJISLAV J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd, 1963., 55.

**2** Prema Igoru Fiskoviću (*Stoljeće gotike na Jadranu, slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2004., 160-163), prikazani su likovi sv. Nikole (?), sv. Vlaha, sv. Katarine i sv. Magdalene.

**3** VOJISLAV J. ĐURIĆ, 1963., (bilj. 1), 58.

**4** Isto, 55-61.

**5** Isto, 71.: „Matko Junčić je obezbedio izradu oltara za dominikansku crkvu u Dubrovniku još 1448. naručen od prokuratora crkve, dobili su 50 zlatnih dukata.“

**6** JORJO TADIĆ, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII – XVI veka*, Knjiga I, 1284. – 1499., Beograd, 1952., 163.

**7** VOJISLAV J. ĐURIĆ, 1963., (bilj. 1), 61.

**8** KARL KOVAČ, *Jahrbuch*, Wien, 1917., 35, (1434 Jänner 7.)

**9** KARL KOVAČ, 1917., (bilj. 8), 52.: “*Matheus Juncich pictor vereinbart mit den Vertretern der „universitas hominum“ von Isola di Mezzo bei Ragusa ,unam anchoram de figuris XII inauratam eius palchritudinis et bonitatis, cuius est anchora s. Pietr de Ragusio, altam brachiis tribus et uno quarto et largam brachiis quatuor“ zu malen.*“, Div. Not. – 1451-1452., fol. 113.

**10** VOJISLAV J. ĐURIĆ, (bilj. 1), 55.: „Atribuciju je prihvatio i Karaman u mnogim svojim radovima, kao i većina mlađih istoričara umetnosti koja se bavila problemima dubrovačkog slikarstva. Karaman je ranije, pre Lisičarevog vezivanja, tačno datovao poliptih sa Lopuda.“, *O domaćem slikarstvu u Dalmaciji za vrijeme mletačkog gospodstva*, 571. (...) „Međutim ipak je potrebno zabeležiti izvesne rezerve. Naime, u ugovoru za njegovu izradu stoji da poliptih treba da ima dvanaest figura. Poliptih, međutim ima četrnaest slikanih polja. Istina, na njemu postoje i dve kompozicije: Rođenje Bogorodičino i Raspeće Kristovo. Osim toga, ugovor sa slikarom sklapaju četvorica ljudi sa Lopuda u ime bratovštine i stanovnika ovoga ostrva, a na centralnoj slici poliptika naslikan je svega jedan donator koji kleči pred Bogorodicom. Sa teritorije Dalmacije poznato je nekoliko poliptika naslikanih za verske bratovštine i uvek je na njima po nekoliko predstavnika bratovštine, a ne jedan. Mogućno je da je, u ovom slučaju, neki stavnovnik Lopuda i član bratovštine Gospe od Šunja ostavio bratovštinu testamentom novac za izradu oltarske slike, pa su ga bratimi, iz zahvalnosti, samoga ostavili da kleči pred Bogorodicom i Kristom kao zaista jednog kitora. I pored tih obazrivosti, odlučili smo se, ipak, za atribuciju poliptika od Gospe od Šunja slikaru Matku Junčiću. Izračunate mere i stil poliptika, koji odgovara sredini 15. veka, najviše tome idu u prilog.“

**11** *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, katalog izložbe, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2004., 160.

**12** JORJO TADIĆ, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII – XVI veka*, Knjiga II, 1500. – 1601., Beograd, 1952., 215.: „*Simeone debbia dipingere nella dicta chiesa nell'alatare grande d'essa due porte con un mezzo tondo di sopra, che serrino tutto l'altare, nelle qual porte serrate ha da apparire alla prima vista la nativita della Madona, et aperte hanno a reppresentare l'annonciatione dell'angelo, nel mondo et forma ch'ha dato et posto un Dio padre con gl'angeli, nel modo et forma ch'ha dato et posto nel suo disegno et modello, quale e in mano di dicto ser orsatto. Item il dicto mo. Simone s'obliga fare la dicta pittura di quei colori et bellezza et finezza che sono le pitture sul telaro delle porte dell'ograno si santa maria Maggiore di Ragugia, et mettera de gl'ori come in dicte porte di organo. Et che tutt'e robbe. Come tela, legami, maestranza, colori et ogn'altra cosa necessaria per compimento et fine di dicta opera se debbano ponere per dicto mo. Simone et a suo spese... Promette aancora dicto mo. Simone renovare, nettare et repulire et refrecare I colori et ori che far bello il compo.*“

**13** STANKO PIPLOVIĆ, Slikar Eduard Gerisch, *Zbornik Tomislava Marasovića*, Split, 2002., 565.

**14** Konzervatorsko-restauratorske radeve na poliptihu u dubrovačkoj radionici Hrvatskog restauratorskog zavoda vodila je Katarina Alamat Kusijanović. Suradnice na polikromiji i na slici bile su Ivana Čustović i Martina Poša. Suradnica na polikromiji bila je Ivana Gjaja. Suradnik na

konsolidaciji drvenog nosioca bio je Iko Čustović, dok je stručni suradnik pri metrologijskim analizama, kao i u realizaciji krajnje prezentacije poliptika bio Elio Karamatić.

**15** Rendgenska, infracrvena i ultravioletna snimanja napravio je Mario Braun, Hrvatski restauratorski zavod.

**16** Spektroskopija s protonskim snopom, PIXE spektroskopija, moćna je i relativno jednostavna instrumentna tehnika koja se primjenjuje za identifikaciju i kvantifikaciju elemenata u tragovima, od aluminija do urana. Prednost PIXE analize pred drugim sličnim metodama jesu njezina brzina i osjetljivost (za većinu elemenata i vrste uzoraka granice detekcije kreću se oko 1 ppm). Kako je oštećenje uzorka inducirano snopom iona, obično malo ako se koriste protoni, PIXE spektroskopija smatra se nedestruktivnom analitičkom tehnikom. Također, za detekciju rendgenskih zraka rabi se detektor koji omogućuje istovremenu detekciju većine elemenata u uzorku, tako da je metoda i multielementna.

**17** Istraživanja na Institutu „Ruder Bošković“ izveo je dr. sc. Stjepko Fazinić, a Marjana Fabečić, viši konzervator-tehničar, obavila je stratigrafske analize mikropresjeka u laboratoriju HRZ-a. Obradu PIXE rezultata proveo je, također u HRZ-u, Domagoj Mudronja, profesor geologije.

**18** O rapskom poliptihu vidjeti katalošku jedinicu 12., MIJENKO DOMIJAN, *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (bilj. 11), 82-85.

**19** O krčkom poliptihu vidjeti katalošku jedinicu 11., IGOR FISKOVIC, *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (bilj. 11), 78-81.

**20** O splitskom poliptihu vidjeti katalošku jedinicu 15., CATARINA SCHMIDT ARCANGELI, *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, (bilj. 11), 90, 91.

**21** VOJISLAV J. ĐURIĆ, 1963., (bilj. 1), 62.

**22** Ahat ili agat je poludragi kamen koji se koristi za poliranje površine nakon nanošenja zlatnih listića.

**23** Na predavanju „Nepoznata slikarska radionica u Dubrovniku sredinom 14. st.“ održanom na skupu Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, XIII. Dani Cvita Fiskovića, 2012. godine, detaljno su obrađene razvojne značajke ornamenata punciranih aureola od vremena lopudskog i koločepskog poliptika do Nikole Božidarevića, uključujući i računalnu simulaciju prepostavljenih formi upotrebljavanih pozlatarskih alatki. Proširena verzija toga teksta koja je u pripremi uključivat će i navedene analize.

**24** ZVONIMIR JAKOBOVIĆ, Od lakta do metra, *Povijest*, 2009., 130.

**25** GRANT O'BRIEN, *The use of simple geometry and the local unit of measurement in the design of Italian stringed keyboard instruments*, *The Galpin Society Journal*, 52, 1999., 108-171., pozivajući se na: GIOVANNI CROCI, *Dizionario universale dei pesi e delle misure in uso presso gli antichi e moderni con ragguaglio ai pesi e misure del sistema metrico*, (The Author, Milan, 1860); DENIS DIDEROT, JEAN HENRI LE ROND D'ALEMBERT, ‘Pied’, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des*

*arts, sciences et métiers*, 7, (Paris, 1751–65) 562–563.; HORACE DOURSTHER, *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, (M. Hayer, Brussels, 1840) 1840.; JOHANN GEORG KRÜNITZ, *Öconomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, und Landwirtschaft, in alphabetischer Ordnung*, 15 (Jospeh Georg Traßler, Brünn, 1788) 519–22.; L. MALVASI, *La metrologia italiana ne' suoi cambievoli rapporti desunti dal confronto col sistema metrico-decimale*, (Fratelli Malvasi, Modena, 1842–44); ANGELO MARTINI, *Manuale di metrologia*, (E. Loescher, Turin, 1883; reprint Editrice Edizioni Romane d'Arte, Rome, 1976).; ANON, *Tavole di ragguglio fra le nuove e le antiche misure... del Regno d'Italia pubblicate per ordine del Governo*, 2 (Stamperia Reale, Milan, 1809). Izvor: <http://www.claviantica.com>.

**26** IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, *Prilog poznavanju poliptika Bogorodice s djetetom iz Koločepa*, *Croatica Christiana Periodica*, Vol. 30 No. 58, 2006., 73.

**27** GRANT O'BRIEN, 1999., (bilj. 24).

**28** Vidi bilj. 11.

**29** „Neke značajke o radu Paola Veneziana“, izlaganje na skupu: Trecento na Jadranu, Dani Cvita Fiskovića, 2005. u Orebiću.

**30** Na predavanju „Neke značajke o radu Paola Veneziana“ iznesene su usporedbe draperija lopudskog i koločepskog poliptika s tipičnim venecijanskim trecentističkim draperijama, Paola i Lorenza Veneziana, kao i onima prikazanim u „La stoffe nella pittura Veneziana del Trecento“ autorice Cathleen Hoeniger. Pregled tih usporedbi bit će objavljen u proširenoj verziji ovog teksta koja je u pripremi.

**31** „Nepoznata slikarska radionica u Dubrovniku sredinom 14. stoljeća“, izlaganje na skupu: Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, XIII. Dani Cvita Fiskovića, 2012. godine.

## Abstract

**Katarina Alamat Kusijanović**

**AN UNKNOWN 14<sup>TH</sup>-CENTURY PAINTER'S WORKSHOP AND THE DE-ATTRIBUTION OF MATKO JUNČIĆ AND IVAN UGRINOVICI**

Two polyptychs dated to the mid-14<sup>th</sup> century, one by Ugrinović from the island of Koločep from 1434 and another by Junčić from the island of Lopud from 1452, are described as a late echo of the Venetian Trecento, namely that of Paolo and Lorenzo Veneziano. Based on this, a theory is generated of the enduring Trecento tradition in the Dubrovnik painting, i.e. of the so-called belated form of artistic expression.

Research conducted in the course of recent conservation has challenged the existing attribution, giving rise to a thesis about the existence of a thus far unknown workshop in Dubrovnik in the second half of the 14<sup>th</sup> century. In addition to the specific manner of painting, carving of the frame, the type of gilding tools and the way they were utilized, the measuring system that was used was

one typical of Venice rather than that of Dubrovnik. The latter came into use in the 15<sup>th</sup> century and was explicitly stated in the 1452 commission based on which the Lopud polyptych was attributed to Matko Junčić.

The conservation treatment was performed on portions of the Lopud polyptych, so the conclusions drawn from the material analyses refer to that particular piece. However, the inclusion of the Koločep altar in this thesis is based on more than just analogy. Relevant archival records combined with a meteorological analysis argue in favour of the de-attribution of this as well as the Lopud piece.

**KEYWORDS:** *polyptych, Paolo Veneziano, Lopud, Koločep, Ivan Ugrinović, Matko Junčić, 14<sup>th</sup> century, painter's workshop*

# Sveti Matej u Prodolu – primjer oslikane ladanjske crkve s početka 15. stoljeća

**Željko Bistrović  
Ivan Braut  
Toni Šaina**

Željko Bistrović  
Ministarstvo kulture RH  
Konzervatorski odjel u Rijeci  
zbistrovic@gmail.com

Ivan Braut  
Hrvatski restauratorski zavod  
Odsjek za istr. i dok. nepokretnе baštine  
ibraut@h-r-z.hr

Toni Šaina  
Hrvatski restauratorski zavod  
Odjel za zidno slikarstvo i mozaik  
tsaina@h-r-z.hr

Prethodno priopćenje/Preliminary communication  
Primljen/Received: 28. 05. 2015.

UDK:  
75.052.025.3/.4:726.54] (497.5 Prodol)

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.3>

**SAŽETAK:** Konzervatorsko-restauratorski radovi poduzeti od 2005. do 2013. godine na crkvi sv. Mateja u Prodolu potaknuli su revalorizaciju male ladanjske crkve čiju arhitektonsku jednostavnost nadoknađuje bogat zidni oslik s početka 15. stoljeća. Dosadašnje se spoznaje o tom objektu, objavljene tek u putnom izvještaju Branka Fučića prije šezdeset godina, dopunjuju novim zapažanjima i analizama o povijesti građevine, ikonografiji i stilskim karakteristikama zidnog oslika. U radu se donosi i opis konzervatorsko-restauratorskih radova koje je Hrvatski restauratorski zavod izveo na crkvi. Praksa obnavljanja sličnih, oblikovno ili dimenzijama nerijetko skromnih građevina na izoliranim lokacijama zapuštenih zbog nenaseljenosti ili otežanog pristupa, nije česta, što ladanjsku i ruralnu baštinu čini naročito ugroženom. U tom je kontekstu prodolska crkva važan primjer koji svjedoči o iznimno bogatom kulturnom i povijesnom pejzažu Labinštine te dokaz heterogenog likovnog jezika u Istri na početku 15. stoljeća, kad je još bio osjetan utjecaj akvilejskog patrijarha prije političke i umjetničke dominacije Venecije.

**KLJUČNE RIJEČI:** crkva sv. Mateja, Prodol, južna Labinština, ladanjska crkva, 15. stoljeće, zidne slike, ikonografija ptica, konzervatorsko-restauratorski radovi

**I**straživanja istarske spomeničke baštine u drugoj polovici 20. stoljeća definirala su opsežan korpus srednjovjekovnih i ranonovovjekovnih zidnih slika kojima su crkveni ambijenti bili ispunjeni. Radovi,<sup>1</sup> ponajprije Branka Fučića, kao i Franca Stelea, Ive Perčića, a poslije Ivana Matejčića, Ane Deanović, Nikoline Maraković i Enrice Cozzi definirali su stilске karakteristike, ikonografske sadržaje, radioničke opuse te pojedine majstorske ličnosti istarskog zidnog slikarstva, no prije svega valorizirali su često malene i skromne crkve bogatih narativnih ciklusa nerijetko smještene izvan naseljenih mjesta, upisavši ih tako na *kartu istarskih fresaka*.

Prilikom terenskog obilaska Labinskog kotara 1949. godine, Branko Fučić posjećuje crkvu sv. Mateja u Pro-

dolu.<sup>2</sup> Opisuje arhitektonske karakteristike ruiniranog objekta, posebno ističući likovnu kvalitetu zidnih slika što su „zaprljane prašinom i pljesni i oštećene vlagom s prodrtog krova“.<sup>3</sup> Opisuje oslik i dovodi ga u stilsku vezu s talijanskim *trecentom*, datirajući ga na početak 15. stoljeća. Navedeni je opis crkve prva i ujedno posljednja objava u stručnoj literaturi. Fučić poslije proširuje svoje teze u doktorskoj disertaciji iz 1964. godine.<sup>4</sup> Definira mletačke utjecaje i bizantsko-gotički ukus vidljiv na prikazu sv. Ivana Krstitelja te ga, s oslikom u crkvi sv. Antuna u Barbanu, grupira u cikluse nastale oko 1400. godine. K tome predlaže čitanje dijela sačuvanog natpisa, a likovne donatora pobliže određuje. Fučićev opis arhitekture i tlocrt crkve poslužio je Andriji Mohorovičiću za studiju



**1.** Prodol, detalj franciskanskog katastarskog plana s ucrtanom crkvom sv. Mateja, 1820. (Archivio di Stato di Trieste, Catasto franceschino, Mappa catastale del Comune di S. Lucia di Albona, foglio VIII, sezione VIII, 453 B 08)

Prodol, detail of the Franciscan cadastral plan with the church of St. Matthew marked, 1820. (Trieste State Archives, Franciscan cadaster, Mappa catastale del Comune di S. Lucia di Albona, folio VIII, section VIII, 453 B 08)

o razvoju arhitekture i tipoloških skupina sakralnih građevina na prostoru sjevernog Jadrana.<sup>5</sup> Crkvu je obišla i Iva Perčić, neposredno prije registracije crkve kao kulturnog dobra 1967. godine. U njenim neobjavljenim terenskim bilježnicama<sup>6</sup> nalazimo ikonografske opise prikaza te skice bordura. Godine 2005. redividirano je rješenje o registraciji,<sup>7</sup> pri čemu je oslik datiran oko polovice 15. stoljeća i povezan s radionicom majstora Alberta iz Konstanza bez dodatne argumentacije.

Crkva sv. Mateja smještena<sup>8</sup> je u nenaseljenoj šumovitoj zavali zvanoj Prodol<sup>9</sup> na prostoru južne Labinštine, uz stari seoski put koji povezuje zaselak Mikaljini sa Skitačom. Udaljena je od naseljenih okolnih mjesta oko dva i pol kilometra, što je s vremenom u dobroj mjeri uzrokovalo njezino propadanje i zapuštenost. Međutim, najstariji kartografski prikaz crkve, onaj na prvoj austrijskoj katastarskoj izmjeri iz 1820. godine, ukazuje na to da su u neposrednoj blizini crkve bile druge građevine (**sl. 1**). Tako se na gradbenim česticama 135 te 137 i 138 nalaze dvije građevine, vjerojatno gospodarske namjene, poput pastirskih stanova. Slično, u kasnijem katastru izrađenom u vrijeme Kraljevine Italije ucrtana su tri objekta u blizini ladanjske crkve,<sup>10</sup> što ukazuje na znatno aktivniji život<sup>11</sup> toga ruralnog područja južne Labinštine u prošlosti, odnosno na činjenicu da crkva nije bila toliko izolirana kao danas (**sl. 2**).

## Arhitektura crkve

Jednobrodna gotička crkva sv. Mateja pravokutnog je tlocrta, nepravilno orijentiranog u osi sjever-jug, s odmakom od  $20^\circ$ . Arhitektonsko je oblikovanje iznimno

jednostavno (**sl. 3**). Vanjština kubusa crkve istaknuta je tek šiljasto zaključenim portalom bez profilacije, iznad kojeg se u osi nalazio zvonik na preslicu od kojega su sačuvani samo kameni blokovi stranica. Ziđe je građeno od pravilno uslojenih klesanaca vezanih vapnenom žbukom, pokriveno krovom od škrila. Zidni je plašt rastvoren samo dvama malim prozorima, jednim na zapadnom, a drugim na začelnom zidu. Jednostavna vanjština korespondira sa skromnom unutarnjom artikulacijom prostora podijeljenog na dva traveja koje odvajaju pilastri. Potonji su smješteni po sredini bočnih zidova, a zaključuju ih frontalno istaknuti imposti čiji je profil oblika četrtvine kruga. Nad njima se nastavlja pojasnica koja prati liniju bačvasto-šiljatog svoda.<sup>12</sup>

Prodolska crkva je jednostavna varijanta gotičke crkve na dva traveja<sup>13</sup> koja u elementima još zadržava romaničke reminiscencije. Definirajući razvoj i tipologiju sakralnih objekata sjevernog Jadrana, A. Mohorovičić opisuje dva prijelazna oblika romaničko-gotičkih crkava. Prvi čine malene jednobrodne građevine pravokutnog tlocrta čiji bočni zidovi u punoj dužini prelaze u zašiljeni svod, a drugi crkve kojima se dodaje istaknuto svetište koje u manjim dimenzijama imitira oblik broda.

Podskupinu prve skupine čine crkve čiji su bočni zidovi pojačani pilastrom i pojASNicom u maniri romaničkih crkvi. Ponajbolji je primjer, koji je usto mogao utjecati na stvaranje navedenog podtipa, romanički oblikovana kapela sv. Nikole (Mikule) u Dobrovi, u predgrađu Labina. Nepravilno orijentirana, kao i crkva sv. Mateja, kapela je jednobrodno zdanje s upisanom apsidom čije zidove artikuliraju tri para simetrično postavljenih pilastara povezanih pojASNicama koje ojačavaju bačvasti svod. Jednostavnu i kompaktnu masu vanjštine probijala su tek dva uska prozora istočnog zida,<sup>14</sup> izvana oblikovana okvirom od klesanih greda, s koso profiliranim polukružnim nadvojem. Morfologija ziđa labinske crkve sv. Nikole, a naročito jednostavnost oblikovanja pročelja koje akcentuirala samo portal, korespondira s onim na crkvi sv. Mateja. No na prodolskom primjeru nadvoji prozora poprimaju šiljastolučni oblik, u skladu sa stilskim odlikama vremena nastanka.

Varijante toga podtipa nalazimo i na nekoliko obližnjih cresačkih primjera: na crkvi sv. Jurja na lokalitetu Jalovića, crkvi sv. Antuna opata u Lubenicama<sup>15</sup> ili sv. Roka i sv. Nedjelje u selu Filozići,<sup>16</sup> na kojima se očituje usvajanje oblika pridošlih s geografski vrlo bliske Labinštine.<sup>17</sup> Ipak, kod ovih primjera nalazimo tradicionalnu odliku cresačkih crkvi, malene istaknute apside, dok su za istarsko područje češći primjeri s upisanim svetištem.<sup>18</sup> Sličnosti uočavamo i u oblikovanju pročelja crkava sv. Marije Magdalene u Filozićima, sv. Uršule nedaleko od grada Cresa i sv. Antuna opata na Punta Križi koja su vrlo bliska prodolskom primjeru. Ipak, arhitektonski je najблиži i tipološki najsličniji primjer crkva sv. Marija Magdalene



**2.** Prodol, Crkva sv. Mateja obrasla vegetacijom, stanje 2005.  
(fototeka HRZ-a, snimio T. Šaina)

*Prodol, church of St. Matthew overgrown in vegetation, situation in 2005 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by T. Šaina)*



**3.** Prodol, pogled na crkvu sv. Mateja s jugozapada, stanje 2012.  
(fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić)

*Prodol, view of St. Matthew's church from the southwest, situation in 2012 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić)*

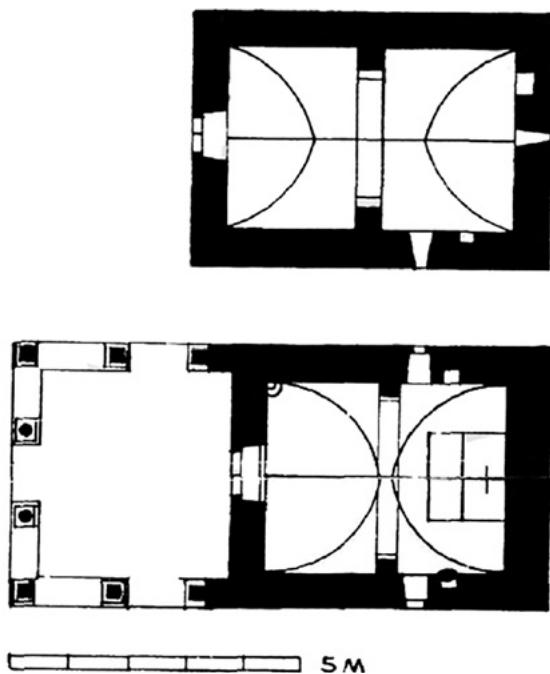
na periferiji Labina ([sl. 4, 5 i 6](#)) kojoj je u 17. stoljeću na pročelju dograđena lopica.<sup>19</sup> Tradicija dugog zadržavanja pojedinih arhitektonskih elemenata tipična je za periferne sredine u kojima se nova rješenja sporiye usvajaju i stoga ne iznenađuju romanički oblici na građevini podignutoj početkom 15. stoljeća. Uz zidove podijeljene pilastrima i pojasnice, kod prodolske crkve sv. Mateja treba istaknuti i malene uske prozore čiji su polukružni nadvoj prozora južnog zida i tek blago zašiljeni nadvoj prozora istočnog zida izvedeni od jednog kamenog bloka, poput onih na crkvi sv. Nikole.

### Povijest crkve

Vrijeme gradnje crkve u Prodolu za sada se ne može precizno odrediti. Zidne slike kojima je ukrašena njezina unutrašnjost po svemu sudeći nastaju ubrzo nakon dovršetka gradnje, a njih datira posvetni natpis smješten neposredno iznad prozora u svetištu. Crnim je slovima na bijeloj podlozi ispisano pet redova natpisa uokvirenog jednostavnom žutom bordurom. Do danas je sačuvan i vidljiv tek manji dio, nedovoljan za pouzdano cijelovito čitanje. Fučić, možda vidjevši natpis u boljem stanju, iščitava: MC...III · HOC/ OPV(S) FECIT FIERI...<sup>20</sup> no ne uspijeva pročitati ime naručitelja ili majstora koje je zasigurno bilo navedeno. Smatramo da bi se posljednja slova trećeg reda natpisa mogla pročitati kao POLA, što pak može ukazivati na porijeklo majstora slikara ili naručitelja, no to je tek pretpostavka.<sup>21</sup> Slično se može zaključiti i za kasniji Fučićev prijedlog čitanja godine kao MCCCIII (1404.).<sup>22</sup> Pogleda li se pažljivije natpis, velika lakuna u žbuci i slikanom sloju ostavlja prevelik prostor za nagađanje. Uzimajući u obzir veličinu slova, između

onih sačuvanih dijelova MC i III mogla su stajati četiri, ako ne i pet grafema, čime se znatno povećava broj mogućih kombinacija rimske brojeve, odnosno godina. Tek temeljem stilskih obilježja arhitekture i zidnog oslika te komparativnih primjera na bližem istarskom prostoru moguće je kronološki smjestiti nastanak crkve na početak ili u prvu četvrtinu 15. stoljeća.

Osim o dataciji, pisani izvori ne daju informacije ni o najstarijoj povijesti crkve, njezinoj funkciji ili vlasnicima crkve. U valjanim vlasničkim listovima kao vlasnik je upisan Matteo Viscovich Catticich Pavich. Godine 1820. zemljište oko crkve pripadalo je članovima obitelji Višković iz Vlakova.<sup>23</sup> Ti podaci nas navode na to da propitamo Fučićevu tezu, prema kojoj donatore na prikazanim zidnim slikama traži u labinskoj patricijskoj obitelji Scampicchio,<sup>24</sup> čiji prvi član, Baldo, dolazi u Labin tek 1420. godine. Arhiv obitelji je među bolje očuvanim arhivskim fondovima istarskog plemstva, no ni u jednom se dokumentu ne spominje crkva sv. Mateja kao mogući patronat obitelji.<sup>25</sup> Osim toga, zemlje u nekadašnjoj katastarskoj općini Cerovica (Cerovizza) posjedovale su i patricijske obitelji Manzoni i Negri pa ako juspatornat tražimo među labinskim patricijskim obiteljima, ni njih ne bismo trebali zanemariti u budućim arhivskim istraživanjima. Ikongrafija oslika mogla bi dati naznake o patronatu crkve, s obzirom na to da na zidovima nalazimo više prikaza svetaca ratnika – sv. Juraj, sv. Mihovil i dva nepoznata sveca ratnika u gornjem registru jugozapadnog zida. U tom je kontekstu također problematičan svetački lik smješten u najgornjem registru zida svetišta ([sl. 7](#)). Svetica prikazana u dugačkoj žutoj haljini zaogrnutu je zelenim plaštem i u desnoj ruci drži model crkve, što je atribut crkvenih otaca



**4.** Tlocrte crkve sv. Mateja u Prodolu (gore) i sv. Marije Magdalene u Labinu (dolje)  
*Ground plans of churches of St. Matthew in Prodol (top) and St. Mary Magdalene in Labin (bottom)*

i obilježje titulara crkve. S obzirom na to da jasno raznajemo ženski lik, nije riječ o sv. Mateju, ni sv. Barbari, u čijim je rukama često prikazana kula u kojoj je bila zaštočena. Stoga se otvara pitanje je li crkva u početku nosila ime nekog drugog titulara.

Bartolomeo Giorgini godine 1731. u svojem „Povijesnom pregledu Labina i okoline“,<sup>26</sup> uz osam crkava koje je spomenuo po imenu, navodi još trideset dvije crkve po predgrađu i širem teritoriju Labina. Usput se dotiče i njihova jupatronata: dvije pripadaju laičkim bratovštinama, devet plemićkim obiteljima Labina, dvije jednostavnim beneficijima spojenim sa župnikovanjem (*uniti al pievanato*), jedna arhidiakonatu, jedna kanoničkom kaptolu, dvije općini, jedna franjevcima i dvanaest koje održavaju razne lokalne obitelji.<sup>27</sup> Taj navod svjedoči nam o velikom broju laičkih patronata, ne samo onih labinskog plemstva, pa se i u slučaju crkve sv. Mateja u Prodolu ne smije isključiti takva mogućnost. Nažalost, Giorgini u navedenom izvoru ne donosi detaljan popis jupatronata, no dosad smo za devet crkava koje su pripadale plemićkim obiteljima utvrdili sljedeće: crkva sv. Marije Karmelske bila je u posjedu obitelji Negri, crkva sv. Marija „del Monte“ u posjedu obitelji Depangher-Manzini, crkva sv. Kuzme i Damjana u posjedu Manzinijevih, crkva sv. Ivana bila je oratorij obitelji Ottanzini, a crkvom sv. Marije Magdalene upravljala je obitelj Scampicchio.

U Giorginijevo vrijeme labinski je distrikt bilo organiziran u četiri župe: sv. Nedjelja, sv. Martin, sv. Lucija i sv. Lovreč, a crkva sv. Mateja potпадala je pod upravu župe

sv. Lucije u Skitači. Međutim, ta podjela nije relevantna za razumijevanje nastanka crkve i njezinih fresaka početkom 15. stoljeća.<sup>28</sup> Organizacija teritorija srednjovjekovne labinske komune još nije dobro proučena, a pod pojmom komune ili općine obuhvaćena je sveukupnost *terre* kojoj je pripadao grad, borgo i distrikt.<sup>29</sup> U labinskem statutu<sup>30</sup> izrijekom se spominju izrazi *Comun d' Albona, Teritorio d'Albona i Terra de Albona* koji označavaju prostor labinske općine. Na taj prostor odnosi se i fraza „*nelli confini*“ te „*destretto*“. Tako su u dokumentima labinskog bilježnika Bartolomea Gervazija<sup>31</sup> iz prve polovice 16. stoljeća zabilježene „in agro Albonese“ četrdeset tri *contrate* i *locusa*, tj. naselja labinske općine. U tom je smislu važno napomenuti da se prvi navod crkve sv. Mateja u povijesnim dokumentima pronalazi upravo u dokumentima spomenutog pisara, u obliku *contrata S. Mathio*. No čini se da je ona bila ili sinonim za kontradu Gorica/Montagna ili tek njezin dio.<sup>32</sup> Spomen potonje pojavljuje se čak u Statutu u odredbama o sjeći šuma, što svjedoči o važnosti ekonomskog iskorištavanja šume na tom području.

### Ikonografska i stilска analiza zidnih slika

Crkva sv. Mateja u Prodolu bila je u cijelosti oslikana, o čemu nam svjedoči neznatan fragment s prikazom sv. Kristofora u prvom traveju crkve. Polja na svetišnom zidu organizirana su kao slikani poliptih (sl. 5). U sredini gornjeg registra nalazi se Raspeće s Marijom i Ivanom ispred veće građevine, od čega se naziru tek donji dijelovi prizora. Uz njih su prikazani maleni likovi adoranata, u kojima Fučić prepoznaje donatore. U polju s desne strane nalazi se lik sv. Ivana Krstitelja (sl. 9), vješto i suptilno oblikovana lica i brade, zaogrnutu u zeleni plašt pod kojim je kostrijet. Desnom rukom ukazuje na rastvoren svitak u lijevoj ruci na kojem piše: ... TIS/ IN D/ ESE/ RTO/ PAR/ AT/ E VI/ AM/ DNI,<sup>33</sup> što je parafraza proroka Malahije koja nagovješta djelovanje sv. Ivana Krstitelja. U poljima lijevo od Raspeća pod crvenim i zelenim plošnim trilobnim nišama smješteni su lik neidentificiranog mладолikog sveca<sup>34</sup> te već spomenuti lik svetice s modelom crkve u krajnje lijevom polju (sl. 7). Njezin pandan na suprotnoj strani zida je okrunjena svetica pokraj koje su zubarska kliješta, atribut mučeništva sv. Apolonije (sl. 10). Srednji registar podijeljen je na četiri oslikana polja, po dva sa svake strane prozorskog otvora. Lijevo su prikazani sv. Pavao i sv. Mihovil s vagom, između kojih se nalazi plitka i jednostavna, četrvrasta niša kustodije. Desno od prozora nalazi se posjednuta Bogorodica<sup>35</sup> teško oštećena lica, s Djetetom koje u ruci drži pticu. U zadnjem desnom polju donjeg registra nalazi se uspravljenja svetica koju I. Perčić identificira kao sv. Magdalenu, prepoznajući predmet u njezinoj ruci kao posudu za pomast.

Na istočnom zidu svetišnog traveja nalaze se po četiri sveca u svakom registru (sl. 8). U donjem, u zasebnim nišama arkature nalaze se sv. Doroteja, sv. Katarina i sv.



5. Prodol, crkva sv. Mateja, pogled prema svetištu (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2013.)  
*Prodol, church of St. Matthew, view of the sanctuary (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska, 2013)*



6. Labin, crkva sv. Marije Magdalene, pogled prema svetištu (fototeka HRZ-a, snimio T. Šaina, 2012.)  
*Labin, church of St. Mary Magdalene, view of the sanctuary (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by T. Šaina, 2012)*

Jelena (sl. 12) te bradati svetac, možda sv. Andrija, sudeći prema vidljivim slovima na borduri iznad niše. U gornjem, teže oštećenom registru prikazani su sveci s knjigama u rukama. Trećeg slijeva prepoznajemo kao sv. Petra jer mu se u ruci nazire ključ dok bi ostali mogli biti evandelisti ili crkveni oci. Iznad imposta toga zida nalazi se lik sv. Jurja u oklopu, koji kopljem probada zmaja.

U donjem registru zapadnog zida svetišnog traveja nalaze se tri sveca. Lijevi je oživjeli sv. Lazar (sl. 14), umotan u povoje bijele i crvene boje, jedini sačuvani prikaz toga sveca u istarskom srednjovjekovnom slikarstvu. Pravokutna ga niša dijeli od dva mladolika, golobrada sveca među kojima se nalazi prozorski otvor. U oštećenom registru iznad njih nalaze se četiri sveca. Lijeva dva su odjevena u bogate, minuciozno ukrašene vojne oklope. Do njih je lik sa svitkom u ruci na kojem su čitljivi tek pojedini dijelovi natpisa: ... EST ORATIA TUA • EST/ ZAN... • U/ XOR..., iz čega se ne može pouzdano identificirati svetac. To je ujedno jedan od tri natpisa u crkvi koji se paleografski razlikuju. Posljednji svetac u registru je sv. Anton pustinjak, u crnom habitu sa zvončićem oko pasa i štapom u desnoj ruci.

Uz spomenuto posebnost prikaza sv. Lazara, u ikonografском je smislu oslik crkve sv. Mateja u Prodolu zanimljiv zbog prikaza ptice u Isusovoj ruci na sceni Bogorodice s Djetetom (sl. 13). Ta se ikonografija pojavljuje potkraj 13. stoljeća, kad na slikama nalazimo razne vrste ptica, što postaje sve učestalije u drugoj četvrtini 14. stoljeća nakon pojave Crne smrti.<sup>36</sup> Prikazi lastavica, crvendača, zimovki ili ševa iščitavaju se u kontekstu opće simbolike duše, no pojedine su vrste ptica imale zasebnu simboliku.<sup>37</sup> Najčešće je bio prikazivan češljugar, simboličirajući Pasiju i Uskrsnuće, zbog vjerovanja da je Kristu pokušao izvaditi trn iz čela dok je nosio križ, zbog čega je dobio karakterističnu jarkocrvenu šaru oko kljuna. Drugi razlog popularnosti češljugara je običaj držanja te ptice kao kućnog ljubimca djece bogatih obitelji. Zbog toga se pojavljuju žanr-prikazi u kojima mali Isus drži pticu vezanu koncem za nogu.<sup>38</sup>

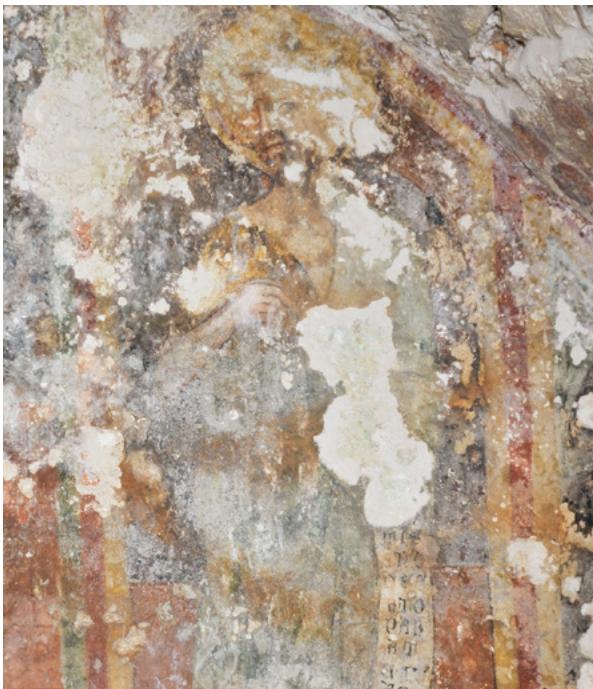
U Prodolu je maleni Isus odjeven u crveni haljetak, što je pravilo u sienskim primjerima s početka 14. stoljeća, vidljivima na slikama Memma di Filippuccija, Lippa Memma ili Simonea Martinija. Nejasan je položaj Djeteta u krilu Bogorodice. Desnom rukom potpuno obuhvaća tijelo



**7.** Detalj prikaza svetice s modelom crkve u ruci, nakon čišćenja oslika (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Detail depicting a female saint carrying a model of the church, after cleaning the wall painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić, 2012)*



**8.** Oslik istočnog zida svetišnog traveja nakon čišćenja (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Wall painting on the east wall of the sanctuary bay, after cleaning the wall painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić, 2012)*



**9.** Prikaz sv. Ivana Krstitelja u gornjem registru svetišnog zida, nakon čišćenja oslika (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Depiction of St. John the Baptist in the upper section of the sanctuary wall, after the cleaning (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić, 2012)*

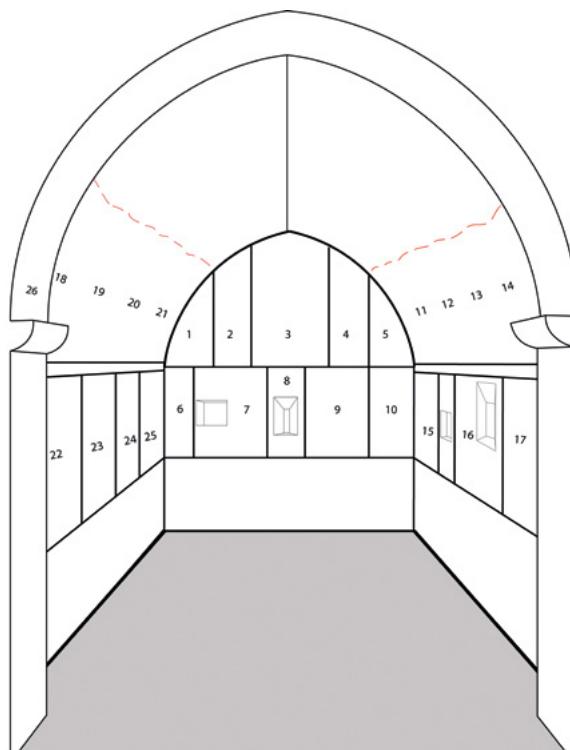


**10.** Prikaz sv. Apolonije u gornjem registru svetišnog zida, nakon čišćenja oslika (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Depiction of St. Apolonia, condition after the cleaning (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić, 2012)*

ptičice te joj posvećuje svu pažnju. Prikaz ptice, potpuno zarobljene u rukama Djeteta koje je potpuno koncentrirano na nju također upućuje na sienske primjere poput onog Luce di Tommè iz Amiata. Koliko se naš primjer razlikuje od bliskih venecijanskih, vidljivo je usporedimo li ga sa slikom Lorenza Veneziana iz njujorškog Muzeja Metropolitan gdje Bogorodica drži pticu, a Dijete gleda i blagoslivlja promatrača. Ista se ikonografska tema pojavljuje na nekoliko primjera poliptika duž dalmatinske obale početkom i u prvoj polovici 15. stoljeća. Među njima je panel s prikazom Bogorodice s Djetetom iz šibenske crkve sv. Barbare, rad Menegela Ivanova de Canalija, Ugljanski poliptih, a iz sredine stoljeća ljubljanska slika Bogorodice s Djetetom Lovre Dobričevića.<sup>39</sup>

U stilskom pogledu, zidnim je slikama sv. Mateja u korpusu zidnog slikarstva Istre najbliže paralela gotički sloj slika u župnoj crkvi sv. Martina u Svetom Lovreču Pazenatičkom. Povezuju ih sličnosti ornamentalnog repertoara. Na oba lokaliteta nalazimo bordure ispunjene istim patroniranim uzorkom te okruglim medaljonima u kojima se nalaze mreža, korito košare ili antropomorfni sunce i mjesec.<sup>40</sup> Sličan je i velarij žute tkanine s crnim obrubom te uzorkom stiliziranih cvjetića u parapetnoj zoni ziđa. Ipak, oslik je u Svetom Lovreču koje desetljeće mlađi<sup>41</sup> te ga ne možemo pripisati istoj radionici, već samo uputiti na vjerojatno isto ishodište. Uz navedeni ornamentalni repertoar, primjećuju se s bočne strane pilastera i pojasnice bordure jednostavnog vitičastog ornamenta oslikanog monokromno, crvenom bojom. Okviri u kojima su prikazani sveci, osim bordurom, oblikovani su nišama stupova i konzolama arkada. Prostornost je istaknuta jedino na središnjoj sceni Raspeća postavljanjem zida iza raspela. Iako se slikar u crkvi sv. Mateja koristio jednostavnim oblikovnim repertoarom, zapažaju se neki vrlo dorađeni, karakteristični stilizmi, poput vezica na sandalama sv. Ivana Krstitelja, iscrtanih kaligrafskom vještinom; suptilni grafizam primjetan je u oblikovanju kose sv. Mihovila, čiji su uvojci podijeljeni u pramenove linijama različitih debljin te elegantno izrađeni dijelovi oklopa svetaca ratnika (**sl. 15**), kao što su šiljate cipele, sastavljene od žičane tkanine s trakom od mamuza oko gležnja, i zglobna zaštita na koljenu. U tom kontekstu treba istaknuti detalje poput balčaka mača sv. Pavla, zvonce na pojasu sv. Antuna i model crkve u ruci nepoznate svetice. S druge je pak strane motiv niske krune pojednostavljen. Na zidnim se slikama uočava određeni utjecaj štafeljnog slikarstva, primjetan na aureolama, čiji je vanjski rub ispunjen polukrugovima koji formiraju niz zubaca, sličan pozlaćenim punciranim aureolama svetaca na brojnim poliptisima.

Na nekoliko likova može se iščitati način modelacije s dva tona inkarnata te tanjim, oker linijama i debljim, crnim linijama. Draperija je najbolje očuvana na liku sv. Pavla na kojem se spušta u valovitoj liniji s ruke koja drži



**11.** Grafički prikaz svetišnog traveja crkve sv. Mateja u Prodolu.  
Legenda: – – – linija oštećenja oslika na svodu, 1 – nepoznata svetica s modelom crkve; 2 – nepoznati svetac; 3 – raspeće s Marijom, sv. Ivanom i donatorima; 4 – Ivan Krstitelj; 5 – sv. Apolonija; 6 – sv. Pavao; 7 – sv. Mihovil; 8 – posvetni natpis; 9 – Bogorodica s malim Isusom; 10 – sv. Magdalena; 11 i 12 – nepoznati sveci ratnici; 13 – nepoznati svetac sa svitkom; 14 – sv. Antun Pustinjak; 15 – oživjeli Lazar; 16 i 17 – dva mladolika svecu; 18, 19 i 21 – sveci s knjigama; 20 – sv. Petar; 22 – sv. Doroteja; 23 – sv. Katarina; 24 – sv. Jelena; 25 – sv. Andrija; 26 – sv. Juraj (dokumentacija HRZ-a, izradio I. Braut, 2015.)

*Graphic depiction of the sanctuary bay of St. Mathew's church in Prodol. Legend: – – – line of injuries to the vault paintings, 1 – unknown female saint with a model of the church; 2 – unknown male saint; 3 – Crucifixion with Mary, St. John and donors; 4 – St. John the Baptist; 5 – St. Apolonia; 6 – St. Paul; 7 – St. Michael, 8 – dedication inscription; 8 – Virgin with Child; 10 – St. Magdalene; 11 and 12 – unknown warrior saints; 13 – unknown saint with a scroll; 14 – St. Anthony the Hermit; 15 – Lazarus resurrected; 16 and 17 – two youthful saints; 18, 19 and 21 – saints with codices; 20 – St. Peter; 22 – St. Dorothea; 23 – St. Catherine; 24 – St. Helen, 25 – St. Andrew; 26 – St. George (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by I. Braut, 2015)*

mač. Rub tkanine elegantan je u usporedbi sa izgužvanim naborima likova koji kleče na sceni Raspeća.

Datacijom Branka Fučića ciklus zidnih slika crkve sv. Mateja uvrštava se u skupinu slikarskih ostvarenja koja, premda nastala u prvoj četvrtini 15. stoljeća, nose odlike slikarstva *trecenta*. To je samo jedna od odlika stilski vrlo heterogenog slikarstva Istre na prijelazu 14. u 15. st. i početkom 15. stoljeća. Na relativno uskom području ju goistočne Istre tada istovremeno djeluju četiri radionice, čije radove nalazimo u crkvama sv. Franje u Puli, Majke Božje od Zdravlja u Medulinu, sv. Antona u Barbanu, sv.



**12.** Detalj zidnog oslika s prikazom sv. Jelene, prije i tijekom čišćenja (fototeka HRZ-a, snimili T. Šaina, J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Detail with the depiction of St. Helen, before and during the cleaning (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by T. Šaina, J. Kliska and N. Vasić, 2012)*

Jurja Starog u Plominu, sv. Katarine u Savičenti, sv. Martina u Svetom Lovreču, sv. Marije na Lokvi u Gologorici, sv. Martina u Bermu i sv. Katarine u Lindaru. Iduća će istraživanja jasnije definirati uloge pojedinih radionica te provenijenciju njihova stila i predložaka, čime će se razjasniti i upotpuniti saznanja o istarskom zidnom slikarstvu i tako bolje objasniti specifična likovna i ikonografska rješenja. Tek će se tada moći kritički valorizirati Fučićeva teza o venecijanskim obilježjima slika u crkvi sv. Mateja.<sup>42</sup>

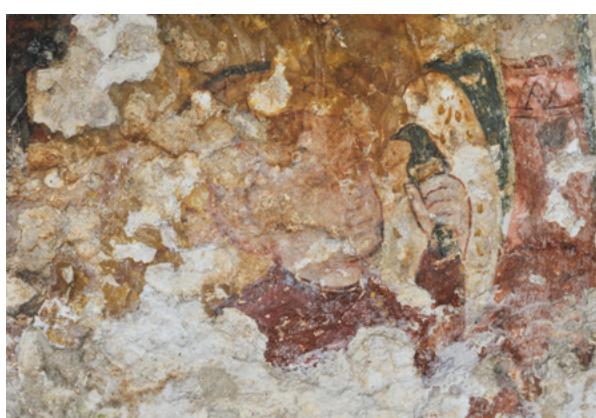
Premda pojedina pitanja ostaju otvorena, sa sigurnošću možemo odbaciti atribuciju toga ciklusa Albertu iz Konstanza, koja je navedena u obrazloženju rješenja o

svojstvu kulturnog dobra. Trecentistički stilimi, kao što je oblikovanje bademastih očiju velikih zjenica, detalji oklopa ili antikizirajuća obuća, obilježja su koja ne karakteriziraju radionicu toga majstora, jer će se ona ustaliti u Istri tek sredinom 15. stoljeća.

### Konzervatorsko-restauratorski zahvati

Derutno stanje crkve koje zatječe Branko Fučić posljedica je otežanih uvjeta pristupa crkvi i nenaseljenosti okolnog prostora, što je rezultiralo propadanjem građevine zbog djelovanja vlage, atmosferilija i vegetacije. Lokalna je zajednica bila svjesna nužnosti obnove crkve sv. Mateja te je nakon nekoliko neuspjelih pokušaja pribavljanja novčanih sredstava, uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske 2009. počela obnova. U sljedećih pet godina Hrvatski restauratorski zavod izveo je niz konzervatorsko-restauratorskih radova koji su uključivali uređivanje okoliša crkve, građevinsku sanaciju objekta, preventivnu zaštitu oslika, laboratorijske analize slikanih slojeva i žbuke, konsolidaciju sačuvanog oslika, njegovo djelomično čišćenje te završno žbukanje lakuna.

Početni zahvati na građevini ponajprije su bili usmjereni na čišćenje okoliša, jer je sve bilo obrasio u gusto raslinje, te sanaciju krovišta. Zbog ukorijenjene vegetacije oštećeno je krovište pa je vлага prodrala u unutrašnjost crkve. Nakon uklanjanja biljaka i temeljitog čišćenja, svod je pregledan zbog mogućih konstruktivnih oštećenja i potom pokriven vapnenicom kapom zbog hidroizolacije, a krovni vijenac od kamenih ploča je prezidan. Nedostatak novčanih sredstava uvjetovao je pokrivanje građevine privremenim krovištem, što je omogućilo pravilno suše-



**13.** Detalj prikaza Djeteta s pticom u rukama (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Detail depicting the Child holding a bird, after cleaning the wall painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić, 2012)*

nje kape. Iduće se godine, 2010., rekonstruiralo izvorno kroviste od škrilja, prilikom čega je djelomično sanirana uništena preslica.<sup>43</sup>

Prostor oko crkve uređen je uklanjanjem panjeva i korijena stabala te izvođenjem blagog pada terena radi odvodnje oborina, nakon čega se pristupilo radovima na zidnom plaštu. Oštećeni dijelovi su sanirani, a nedostajući ili oštećeni kameni blokovi su zamijenjeni. Najprijetnije oštećenje bilo je na desnoj strani portala, što se moralo rekonstruirati četirima novim kamenim blokovima. Nakon ugradnje, blokovi su dodatno obrađeni i potom patinirani radi postizanja vizualne ujednačenosti pročelja. Na vanjskim zidovima crkve sačuvani su dijelovi starije vaspene žbuke koji su preventivno zaštićeni opšivanjem vaspeno-pješčanom žbukom. Izmravljeni dijelovi i oni odvojeni od podloge su otučeni, a reške među kamenom građom očišćene i impregnirane vasprenom vodom. U konačnici je vanjski zidni plašt dersan vaspnom žbukom<sup>44</sup> koja je napoljetku obrađena i patinirana u tonu stare žbuke.

Radovima u unutrašnjosti crkve sv. Mateja, nakon izrade vaspnenog poda na koti izvornog, sačuvanog na dva manja mjesta, sanirane su zidne slike, preventivno zaštićene u vrijeme postavljanja novog krova. Premda je djelovanjem vlage zidni oslik oštećen, njegovi su sačuvani dijelovi ipak bili u dobrom stanju, što znači da se žbuka nije mrvila, a pigmenti se nisu praškali i ljkusali. Konsolidiranje injektiranjem žbukanih slojeva stoga nije bilo potrebno, nego se odmah počelo s konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima. Uzeti su uzorci za laboratorijsku analizu žbuka, veziva, pigmenata i vlage, a potom su u 20 sondi izvedene probe čišćenja oslika od zelenih algi i pljesni<sup>45</sup> te naknadnih vaspnih slojeva i skrama.<sup>46</sup>

Temeljem provedenih istraživanja zaključeno je da su na zidovima crkve u Prodolu bila nanesena dva sloja vaspene žbuke, ukupne debljine do 2 cm. Žbuka se sastoji od zaobljenih i uglatih zrnaca punila, pretežito bezbojne, bijele, žućkaste, crvene, zelene i sive boje s mjestimično sitnijim bijelim grudicama karbonatnog veziva,<sup>47</sup> što ukazuje na korištenje lokalnog pjeska. Analize su također ukazale na prisutnost vlage u zidovima, koja se nakon drenaže prorijedila, te na nisku razinu štetnih soli.

Specifičan problem u restauraciji zidnih slika crkve sv. Mateja u Prodolu bila je prisutnost iznimno tvrdih kalcitnih skrama uzrokovanih curenjem s krova koje smanjuju čitljivost prikazanih scena. Na istočnom zidu skrame su u tankom, gotovo prozirnom sloju, dok su one na oltarnom zidu debljine od 5 do 7 milimetara. Probe čišćenja pokazale su da se kombinacijom ručnog i električnih alata samo pojedini, tanji slojevi nasлага mogu potpuno ili djelomično ukloniti. Sličan su primjer dijelovi zapadnog zida, na kojem je oslik pod tankim kalcitnim slojem, što daje dojam bijele maglice koja nestaje vlaženjem zida. Najveći je problem ipak bilo čišćenje debljih slojeva skrame pod



**14.** Prikaz oživjelog Lazara na jugozapadnom zidu svetišnog traveja (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Depiction of Lazarus resurrected on the southwest wall of the sanctuary bay (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić, 2012)*



**15.** Detalj viteškog oklopa na likovima u gornjem registru jugozapadnog zida svetišnog traveja (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2012.)  
*Detail of knights' armours on figures in the upper section of the southwest wall of the sanctuary bay (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska and N. Vasić, 2012)*

kojima je oslik poprilično oštećen, a samim se čišćenjem dodatno ošteće zbog čvrstoće skrama. Stoga se odustalo od dalnjeg čišćenja. Naposljetu su zatvorene lakune toniranom žbukom, dočišćen je zidni oslik nakon radova<sup>48</sup> i crkva je zatvorena željeznim rešetkastim vratima koja omogućuju ventiliranje objekta i pogled prolaznika unutra, a istovremeno štite od mogućih devastacija.

Dovršetkom konzervatorsko-restauratorskih radova, koje je proveo Hrvatski restauratorski zavod, crkva sv. Mateja i njezin zidni oslik ponovno su dobili primjeren

izgled ([sl. 3 i 5](#)). Praksa obnavljanja sličnih, oblikovno ili dimenzijama nerijetko skromnih građevina na izoliranim lokacijama zapuštenih zbog nenaseljenosti ili otežanog pristupa, nije česta, što ladanjsku i ruralnu baštinu čini naročito ugroženom. U tom je kontekstu prodolska crkva važan primjer koji svjedoči o iznimno bogatom kulturnom i povijesnom pejzažu Labinštine te dokaz heterogenog likovnog jezika u Istri na početku 15. stoljeća, kad je još bio osjetan utjecaj akvilejskog patrijarha prije političke i umjetničke dominacije Venecije. ■

## Bilješke

- [1](#) Opsežni popis ključnih radova o istarskom zidnom slikarstvu vidi u BRANKO FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb, 1963., 33-34. Dopunjeni popis s recentnim objavama u: ŽELJKO BISTROVIĆ, [Šarenii trag istarskih fresaka](#), Pula, 2011., 271.
- [2](#) BRANKO FUČIĆ, [Izvještaj o putu po Istri 1949. godine \(Labinski kotar i Kras\)](#), *Ljetopis JAZU*, 57, 1953., 67-140: 115-117.
- [3](#) BRANKO FUČIĆ, 1953., (bilj. 2), 116.
- [4](#) BRANKO FUČIĆ, *Srednjovjekovno zidno slikarstvo u Istri*, doktorska disertacija, Ljubljana-Rijeka, 1965., 219.
- [5](#) ANDRE MOHOROVIĆ, [Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera](#), *Ljetopis JAZU*, 62, 1957., 486-536: 519.
- [6](#) Arhiva Konzervatorskog odjela u Rijeci, Iva Perčić, *Putne bilježnice* (bez paginacije).
- [7](#) Rješenje od 20. prosinca 2005. godine (URBROJ: 532-04-01-1/4-05-2) Ministarstva kulture RH, Uprave za zaštitu kulturne baštine. Crkva sv. Mateja u Prodolu upisana je u Registar kulturnih dobara RH pod brojem Z-2430, gdje su zidne slike pripisane majstoru Albertu iz Konstanca i datiraju u drugu polovicu 15. stoljeća. Usporedi URL=<http://www.min-kultura.hr/default.aspx?id=6212&kId=179066255> (4. svibnja 2015.)
- [8](#) N 45.001609°, E 14.125459°
- [9](#) Zavala Prodol razlikuje se od istoimenog naselja u općini Marčana, udaljenom samo 11 km zračne udaljenosti. Etimologija toponima dolazi od hrvatskih riječi *do*, *dol*, *udolina*, *prodol(ina)* kojima se označava područje omeđeno uzvisinama, za razliku od srednjovjekovne mletačke riječi *vala*. Usp. DOMAGOJ VIDOVIC, Toponimija sela Zavala, Golubinac, Belenići i Kijev Do u Popovu, *Folia Onomastica Croatica*, 20, 2011., 207-248: 220.
- [10](#) Termin *ladanjski* u ovom kontekstu ima opće značenje i korišten je kao obilježje nekog arhitektonskog zahvata kojim se odražava način života izvan gradskih zidina te unutar opće definicije toga pojma koji označava posjed na selu onoga tko ne živi stalno na tom mjestu. Premda se pojma najčešće koristi za posjede i građevine vezane uz viši stupanj kulture stanovanja, što najbolje oprimjerjuju ljetnikovci, on se treba shvatiti široko i čak uvjetno, na

što upozorava N. Grujić. Vidi: NADA GRUJIĆ, [Prostori dubrovačke ladanjske arhitekture](#), *Rad JAZU*, knj. 10, 1982., 9.

[11](#) U bilježničkim dokumentima B. Gervazija spominje se stanoviti Marco Prodolianin čije prezime jasno ukazuje na njegovo porijeklo ili mjesto stanovanja. Usporedi ZORAN LADIĆ, [Labinsko društvo u ranom novom vijeku u zrcalu bilježničkih dokumenata bilježnika Bartolomea Gervazija](#), *Historijski zbornik*, 61, 2009., 47-70: 54.

[12](#) Treba napomenuti da je tlocrt crkve sv. Mateja u Prodolu u planoteci Konzervatorskog odjela u Rijeci netočan. Na njemu se ne prikazuju pilastri, već je drugi travej ucrtan kao uži svetišni prostor.

[13](#) BRANKO FUČIĆ, 1953., (bilj. 2), 116.

[14](#) Poslije su, po uzoru na istočni bočni zid, zbog okretnute nepravilne orientacije, izvedena dva prozora na zapadnom. ANDRE MOHOROVIĆ (bilj. 5), 102.

[15](#) U literaturi se crkva ponekad naziva crkva sv. Nikole zbog starije kapele koja je također postojala na ulazu u Lubenicama. Vidi: TEA SUŠANJ PROTIĆ, [Svetac na prijestolju – grupa drvenih skulptura s otoka Cresa](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42, 2011., 187-203: 200 (bilj. 43).

[16](#) U putnom izvještaju po otocima Cresu i Lošinju, B. Fučić ukazuje na specifične primjere interpolacija gotičkih svodova u starije romaničke strukture, čemu je poslije A. Mohorović posvetio zasebnu studiju. Pritom je identificirao nekoliko creskih i istarskih primjera. Usporedi: BRANKO FUČIĆ, [Izvještaj o putu po otocima Cresu i Lošinju](#), *Ljetopis JAZU*, 55, 1946.-1948., 31-76: 61-63 i ANDRE MOHOROVIĆ, [Prikaz primjene specifične interpolacije gotičke konstrukcije svoda u romaničke objekte na području Istre i otoka Cresa](#), *Rad JAZU*, 63, 1956., 509-531: 522-521.

[17](#) Područje otoka Cresa, prije svega sjeverniji dio slabo naseljene Tramontane, na kojem važnije gradsko središte nastaje tek urbanističkim uzletom grada Cresa u drugoj polovici 15. stoljeća, receptivno je područje koje u razdoblju srednjeg vijeka usvaja oblike s obližnjih prostora. Tako reminiscencije krčke romanike nalazimo na primjerima crkava sv. Kvirina u blizini Belog ili sv. Sidra u Cresu. Poslije će se renesansni utjecaji širiti u suprotnom smjeru. Vidi:

MARIJAN BRADANOVIĆ, Graditeljstvo Dubašnice u razdoblju renesanse, „Az Grišni diak Branko pridivkom Fučić“, radovi međunarodnoga znanstvenog skupa o životu i djelu akademika Branka Fučića (1920.-1999): *Malinska, Dubašnica, otok Krk, 30. siječnja – 1. veljače 2009. godine*, Tomislav Galović (ur.), Malinska-Rijeka-Zagreb, 2011., 231-258: 234-236. Utjecaji dolaze i sa susjednog istarskog prostora, s kojim je Cres i poslije povezan. Tako zapise o aktivnosti labinskih graditelja na Cresu nalazimo u notarskim zapisima u Cresu sve do sredine 19. stoljeća. Vidi: NICOLO LEMESSI, *Note storiche geografiche artistiche sull' isola di Cherso*, vol. I-IV, Roma, 1980., 416.

**18** ANDRE MOHOROVIČIĆ, 1956., (bilj. 15), 513.

**19** BRANKO FUČIĆ, 1953., (bilj. 2), 106.

**20** BRANKO FUČIĆ, 1953., (bilj. 2), 116.

**21** Indikativno je da se u vizitaciji pulskog vikara Francesca Bartirome iz 1658. godine spominju labinska gospoda Polla koja pod patronatom imaju labinsku crkvu sv. Mihovila arkandela. Do sada nije poznata povijest navedene obitelji. Vizitator obilazi samo crkve u gradu Labinu i njegovoj neposrednoj okolini, tako da se ne spominje crkva sv. Mateja u Prodolu. Vidi: NINA KUDIŠ BURIĆ, NENAD LABUS, *U kraljevskim stranama i pod Svetim Markom: vizitacije u pulskoj biskupiji na austrijskom i mletačkom području godine 1658. i 1659.*, Rijeka, 2003., 248.

**22** BRANKO FUČIĆ, 1965., (bilj. 4), 219.

**23** Viscovich Martinu pripadala je k.č. 1619, Viscovich Matteu pokojnog Martina k.č. 1617, a Viscovich Zvani Catichichu k.č. 1620. Operat Archivia di Stato di Trieste.

**24** U doktorskoj disertaciji Fučić ostavlja otvorenim pitanje donatora, pretpostavljajući da su prikazani članovi obitelji Dragonja ili Scampicchio. Poslije je ustvrdio da se članovi potonje obitelji daju portretirati u prodolskoj crkvi. Usporedi: BRANKO FUČIĆ, 1963., (bilj. 1), 14 i BRANKO FUČIĆ (bilj. 4), 219.

**25** Za usporedbu, labinska se crkva sv. Marije Magdalene, koja je bila pod njihovim patronatom, često spominje u spisima. Nju nije dala podići sama obitelj Scampicchio, nego su je naslijedili rodbinskim vezama. JASENKA GUDELJ, *Gli ambienti della cultura nobiliare in Istria: Gli edifici della famiglia Scampicchio*, Atti (delCRS), 36 2006., 55-116:110-113.

**26** BARTOLOMEO GIORGNI, *Povjesni pregled Labina i okolice (Memorie istoriche della terra e territorio d'Albona)*, Labin, 2010., 75-79.

**27** Zbroje li se sve navedene crkve, dobije ih se 30, a ne 32.

**28** Navedena organizacija uređena je dukalom venecijanskog Senata od 25. srpnja 1632. godine i terminacijom Antonija Civrana, glavnog providura za Istru, Dalmaciju i Albaniju od 3. rujna iste godine. Tada je labinska općina podijeljena na devet kontrada, u kojima je birano dvanaest župana koji su birali četiri prokuratora teritorija. Te kontrade i danas postoje na području Labinštine kao katastarske općine. TAJANA UJČIĆ, *Sumarni inventar fonda*

općine Labin iz razdoblja mletačke uprave 1420. – 1797., *Vjesnik istarskog arhiva*, 8-10, 2001. – 2003., 175-199: 177.

**29** Istarski razvod dobar je primjer za razumijevanje složenosti teritorijalne podjele Istre u srednjem vijeku. Iščitavajući ga, primjećuje se da su suci upravljali općinama s municipalnim uređenjem, dok su ostalim seoskim općinama na čelu bili župani. Potonje su općine mogле biti podredene izravno lokalnom feudalcu, kao i pod upravom obližnje municipalno uređene općine. Istarski razvod (NSK).

**30** CAMILO DE FRANCESCHI, *Statuta Comunis Albonae, L'Archeografo Triestino*, 32 1908., 148-149.

**31** ZORAN LADIĆ, *Labinsko društvo u ranom novom vijeku u zrcalu bilježničkih dokumenata bilježnika Bartolomea Gervazija*, *Historijski zbornik*, 61 2009., 47-70.

**32** Usporedi ZORAN LADIĆ, ELVIS ORBANIĆ, *Knjiga labinskog bilježnika Bartolomeja Gervazija (1525.-1550.)*, Pazin, 2008. i MIROSLAV BERTOŠA, *Iz ugla povjesničara: toponimi, antroponomi i nadimci u Labinu i Labinštini u drugoj polovici XVIII. stoljeća (jedno povjesno vrelo iz fonda Vijeća desetorice Državnog arhiva u Mljetima)*, *Folia Onomastica Croatica*, 12-13, 2003. – 2004., 41-60: 55.

**33** To su riječi početka Evandelja po Marku, kako ga donosi Vulgata: „Vox clamantis in deserto parate viam Domini“ („Glas više iz pustinje: pripravite put Gospodinu“).

**34** Postoje naznake da svetac u rukama drži knjigu, no freska je na tom mjestu previše oštećena za sigurno prepoznavanje atributa.

**35** Na sačuvanim fragmentima oslika nema naznaka trona, a položaj tijela i tamna pozadina u donjem dijelu mogli bi ukazivati na travnjak; vjerojatno je riječ o prikazu Ponizne Bogorodice (tal. *Madonna dell'Umiltà*).

**36** Geneza ikonografske teme do danas nije dovoljno razjašnjena i istražena pa se sva saznanja temelje na istraživanjima američkog ornitologa Herberta Friedmanna. On je prikupio oko pet stotina primjera štafelajnog slikarstva s prikazom češljugara, većinom iz 14. i 15. stoljeća. Građu je podijelio prema slikarskim školama, a kao najstarije primjere navodi Bogorodicu s Djetetom pripisanu Maestru Della Maddalena iz druge polovice 13. stoljeća i sliku Cimabueve škole iz oko 1300. koja se čuva u kolekciji Sterbini u Rimu. Uz ta dva firentinska primjera donosi i jedan sienski, Ducciova sljedbenika, nastao oko 1290. godine. Prema učestalosti teme, Friedmann prednost daje firentinskoj školi kojoj je tada utvrđio 108 primjera datiranih u 14. st., dok je istovremeno tek 31 primjer pisan sienskoj školi. Polovicom 14. st. tema se pojavljuje i u drugim talijanskim slikarskim školama, pa se tako u Veneciji javlja u slikarstvu Lorenza Veneziana. HERBERT FRIEDMANN, *The symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art*, Washington, 1946. Općenito o simbolici ptica vidi u ANĐELOKO BADURINA (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 2006., s.v. Ptice, 525; Češljugar, 210 (Marijan Grgić). O prikazu češljugara u iluminacijama

vidi BOJAN GOJA, Maestro di Pico i iluminacije u inkunabuli De Civitate Dei (Nicolas Jenson, Venecija, 1475.) u samostanu sv. Duge u Kraju na Pašmanu, *Ars Adriatica*, 4 2014., 235-250: 245 (bilješka 5).

**37** Premda je oslik djelomično oštećen, fizičke karakteristike ptice, prije svega crna boja i naznaka rašljasta repa, moglo bi upućivati na prikaz lastavice. Ona je simbol utjelovljenja Kristova i povezivana je s Uskršnjem jer se u srednjem i ranom novom vijeku vjerovalo kako prezimljuje skrivena u blatu. Usp. ANĐELOKO BADURINA (ur.), 2006. (bilj. 36), s.v. Lastavica (Marijan Grgić).

**38** Odnos Djeteta prema ptici koju drži u ruci poprima razne oblike. Ponekad Isus hrani pticu, držeći je na koncu, ili pak poseže za njom dok je drži Bogorodica ili neki treći lik. Na pojedinim primjerima Dijete drži pticu nehajno za krilo, dok se ona otima te kljunom pokušava uštipnuti dijete za prst.

**39** Usپoredi EMIL HILJE, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb, 1999.; *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Pao-la Veneziana*, katalog izložbe, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, 2004.; ZORAIDA DEMORI-STANIČIĆ, Prilog opusu Lovre Dobričevića, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 41 2008., 187-197.

**40** O bordurama u istarskom zidnom slikarstvu vidi: SANJA GRKOVIĆ, Bordure u srednjovjekovnom zidnom slikarstvu Istre, *Peristil*, 38 1995., 43-50.

**41** Usپoredi: BRANKO FUČIĆ (bilj. 1), 15, katalog: 5, NIKOLINA MARAKOVIĆ, Le pitture murali nella chiesa di San Martino a San Lorenzo del Pasenatico: nuove interpretazioni di un capolavoro pittorico di XI secolo in Istria, *Hor-tus Artium Medievalium*, 16 2010., 311-332.

**42** Uočene pojedinosti zidnog oslika upućuju na druga izvorišta s Apeninskog poluotoka, izvan venecijanskog umjetničkog kruga, što će biti predmet budućeg istraživanja.

**43** Radove na arhitektonskoj sanaciji crkve vodila je dr. sc. Irma Huić, d.i.a.

**44** Žbuku čini 1 dio hidrauličnog vapna (NHL5) i 4 dijela pijeska. Tehnički detalji navedeni su u: TONI ŠAINA, Prodol, crkva sv. Mateja – izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim zahvatima i istraživačkim radovima na zidnim slikama izvedenim 2011. godine, HRZ, 2012.

**45** Primijenjena je kombinacija mehaničkih metoda dopunjениh korištenjem blagih dezinfekcijskih sapuna s fungicidnim svojstvima. Dijelovi zida zahvaćeni algama i pljesni najprije su iščekani, a potom tretirani *Contradom* i *Asepsolom*, razrijedjenima u otopini destilirane vode (5%) i naneseni na zid četkama i spužvama, nakon čega je zid ispran destiliranom vodom i tretiran vrućom parom uz pomoć parnog čistača. Vidi izvještaj o radovima, bilj. 44.

**46** Probe su izvođene kombinacijom više alata i otapala. Na površinama sondi najprije se čistilo sitnim alatom poput skalpela, staklenih niti, *wishab* spužvica, kistova i mehaničkih gumica, a na pojedinim mjestima upotrijebljeni su strojevi za čišćenje *ultrasonic*, mikropjeskarnik i parni čistač. Kod teže uklonjivih dijelova isprobano je omekšavanje pulpom namočenom u jedno od otapala (voda, limunska kiselina i Morova pasta (AB 57).

**47** Laboratorijske analize proveo je Prirodoslovni laboratorij Hrvatskog restauratorskog zavoda.

**48** TONI ŠAINA, Prodol, crkva sv. Mateja – izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim zahvatima izvedenim na zidnim slikama 2012. godine, HRZ, 2013.

## Abstract

Željko Bistrović, Ivan Braut, Toni Šaina

ST. MATTHEW IN PRODOL – EXAMPLE OF A PAINTED COUNTRY CHURCH FROM EARLY-15<sup>TH</sup> CENTURY

Conservation work undertaken from 2005 to 2013 in the church of St. Matthew in Prodol initiated a revalorization of this small country church, whose architectural simplicity is complemented by elaborate wall paintings from the early-15<sup>th</sup> century that testify to the diversity of styles in the Istrian region in the period predating the rule of the *Serenissima*. Our knowledge so far of this building, published only as a travel report by Branko Fučić some sixty years ago, is supplemented with new insights and

analyses of the building's history, iconography, and style characteristics of the wall paintings. The article features a description of work carried out on the building by the Croatian Conservation Institute.

**KEYWORDS:** church of St. Matthew, Prodol, area south of Labin, country church, 15th century, wall paintings, iconography of birds, conservation work

**Marijana Korunek  
Branka Marciuš  
Josip Kovač**

Marijana Korunek  
Ministarstvo kulture RH  
Konzervatorski odjel u Varaždinu  
marijana.korunek@min-kultura.hr

Branka Marciuš  
Muzej Međimurja Čakovec  
Arheološki odjel  
branka.marcius@mmc.hr

Josip Kovač  
Ministarstvo kulture RH  
Služba za inspekcijske poslove zaštite  
kulturne baštine  
josip.kovac@min-kultura.hr

Prethodno priopćenje/  
Preliminary communication  
Primljen/Received: 22. 05. 2015.

UDK:  
726.52.025.4+711.61.025.4](497.5 Cirkovljani)

DOI:  
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.4>

## Kapela i Trg sv. Lovre u Cirkovljantu

**SAŽETAK:** Kapela sv. Lovre nalazi se u središtu naselja Cirkovljana, a oko nje je tijekom vremena formiran mjesni trg. Prema dosadašnjim spoznajama i uvidom u stanje građevine, može se zaključiti da izvorno nastaje kao kasnogotička građevina koja se temeljito pregrađuje i dograđuje u baroku i tijekom prve polovice 19. stoljeća. Kapela je pravilne orientacije. Sastoji se od svetišta koje završava poligonalno, jednog broda, sakristije na sjevernoj strani i zvonika na zapadnom pročelju. Najzanimljivije je svetište kapele, koje s vanjske strane ima ostatke kontrafora, na čijim su završecima postavljene skulpture s prikazima ljudskih glava, i danas zazidane gotičke prozore. Do sada su na kapeli izvedeni samo radovi nužni za njezino očuvanje i osiguranje statičke stabilnosti građevnih struktura, dok su opsežniji zahvati bili usmjereni na oblikovanje i redefiniranje njezine neposredne okoline i Trga sv. Lovre. Najprije je sanirana postojeća ograda oko kapele koja je zbog nedostatnog i neodgovarajućeg održavanja bila u vrlo lošem stanju; uslijedila je obnova i uređenje šireg prostora oko crkve, mjesnog Trga sv. Lovre. Osnovna namjera i svrha zahvata definirana je potrebom uređenja zatečenog stanja na središnjem prostoru naselja, novom regulacijom prometa i izvedbom novog parternog uređenja kojim će se trg temeljito preuređiti, funkcionalno preoblikovati i osvremeniti. Iako je koncept novog uređenja bio dobro zamišljen, realizacija i konačni rezultat svakako su podložni kritičkoj revalorizaciji.

**KLJUČNE RIJEČI:** Međimurje, Cirkovljani, kapela i Trg sv. Lovre, naselje

Cirkovljani se nalazi istočno od grada Preloga, a kapela sv. Lovre (sl. 1, 2) od preloške je župne crkve udaljena oko tri kilometra. Smještena je u središtu današnjeg naselja, a s njezine je južne i istočne strane tijekom vremena formiran mjesni trg. Taj je prostor definiran prometnicama koje su središte Cirkovljana povezivale s okolnim naseljima pa je u današnjem obuhvatu već ucrtan na kartama jozefinske i franciskanske izmjere Civilne Hrvatske (sl. 3).<sup>1</sup>

Izvorni titular kapele u Cirkovljantu nije poznat, ali je poznato da je sv. Lovri prije bila posvećena preloška župna crkva. Taj podatak donosi prvi očuvani popis župa Zagrebačke biskupije, koji je datiran u 1334. godinu, gdje

je ona navedena kao *sancti Laurencii de Perllok*. U popisu iz 1501. godine spominje se samo naziv mjesta *Prylak*.<sup>2</sup> Sljedeći očuvani popis iz 1650. godine navodi da je smještena unutar *oppidi Perlakiensis*.<sup>3</sup> Iz tih popisa možemo zaključiti da se župna crkva doista nalazila unutar trgovista Prelog. Međutim, ta je crkva već 1660. godine bila posvećena sv. Jakobu<sup>4</sup> pa je najvjerojatnije tijekom 16. ili 17. stoljeća njezin titular prenesen na kapelu u Cirkovljantu.

Kako se kapela u Cirkovljantu prema oblikovnim karakteristikama može datirati u kasnosrednjovjekovno razdoblje, istovremeno postojanje dvaju zidanih sakralnih objekata na tako maloj udaljenosti svjedoči o važnosti tadašnje preloške župe. To ne iznenađuje, s obzirom na to



**1.** Cirkovljani, pogled na kapelu sv. Lovre s juga (fototeka Konzervatorskog odjela u Varaždinu, snimio J. Kovač, 2007.)  
*Cirkovljani, view of St. Lawrence's chapel from the south (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by J. Kovač, 2007)*

da prema rasporedu župa u prvom navedenom popisu vidimo da je ona zapravo pokrivala veći dio današnjeg do njeg Međimurja. Valja spomenuti i mogućnost povezani sti kapele u Cirkovljani s crkvenim redovima. Vjekoslav Klaić navodi neki samostan u okolini Cirkovljana, kao i podatak da su na tom mjestu posjed imali templari, koje je narod zvao *črleni fratri*.<sup>5</sup> Među lokalnim stanovništвom ta je predaja o *črlenim fratrima* još uvijek izrazito živa, a kao moguću lokaciju spomenutog samostanskog objekta navode parcele sjeverno i sjeverozapadno od današnje kapele sv. Lovre. Međutim, u ovoj fazi istraženosti tog sakralnog objekta i njegova neposrednog okoliša nemamo nikakvih materijalnih dokaza koji bi potkrijepili te tvrdnje.

U novije vrijeme nisu bili provedeni veći zahvati na obnovi kapele sv. Lovre u Cirkovljani, a inicijativa za pokretanje njezine sustavne i cjelovite obnove potječe tek iz 2008. godine. Kao podloga za izradu arhitekton ske snimke postojećeg stanja obavljeno je 3D lasersko skeniranje kapele. To su bili osnovni uvjeti za izradu projektne dokumentacije, nužne za izvođenje radova sanacije.<sup>6</sup> Laserskim skeniranjem utvrđene su devijacije u geometriji zida. Uočeno je da se sakristija fizički odvojila od kapele pa je to definirano kao prioritet u obnovi, kao i izvedba drenažnog sustava, jer je donja zona zidova kapele bila izrazito ugrožena visokom razinom kapi-

larne vlage. Temeljem izrađene projektne dokumentaci je, 2009. godine počeli su radovi. Najprije je u cijelosti izведен drenažni sustav uz temelje kapele i kontrolirana je odvodnja oborinskih voda, a sljedeće godine statička sanacija sakristije i najnužnija sanacija oštećenih dijelova donje zone pročelja kapele te njihovo bojenje novim slojem naliča.<sup>7</sup> Tijekom svih zemljanih radova proveden je arheološki nadzor, koji je obuhvaćao pregled iskopa uz temelje vanjskih zidova cijelokupne građevine.<sup>8</sup> U toj se fazi stalno s radovima zbog nedostatka sredstava, jer je sljedeći logični zahvat bilo izvođenje kompletne statičke sanacije kapele, što je preduvjet za bilo kakve zahvate u unutrašnjosti građevine. Umjesto toga počeli su radovi na uređenju okoliša kapele i Trga sv. Lovre, koji su većim dijelom dovršeni 2012. godine.

### Kratki pregled povijesnih podataka o gradnji kapele

O kapeli sv. Lovre ima malo podataka iz vremena kad vizitatori Zagrebačke biskupije redovitije posjećuju međimurske župe i bilježe osnovne podatke o crkvenim građevinama, što treba pripisati i činjenici da ona nije bila župna crkva, nego filijalna kapela.

Zapisnik kanonske vizitacije provedene 1688. godine navodi da se u kapeli u Cirkovljani nalazila na strani Evanđelja kustodija (*locus per modum tabernaculi*), kao



2. Cirkovljani, pogled na kapelu sv. Lovre s istoka (fototeka KO u Varaždinu, snimio J. Kovač, 2007.)

*Cirkovljani, view of St. Lawrence's chapel from the east (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by J. Kovač, 2007)*

i u preloškoj župnoj crkvi.<sup>9</sup> Vizitator grof Nadaždi 1693. godine samo navodi da se na području preloške župe nalazi kapela sv. Lovre u Cirkovljani,<sup>10</sup> ne dajući druge informacije o njoj.

Prvi opis građevine donosi vizitator Leskovar 1698. godine. Navodi da je kapela od temelja zidana i pokrivena hrastovim dašćicama te da nad svetištem ima svod, a nad lađom drveni i obojeni strop. U unutrašnjosti svetišta bio je glavni oltar posvećen sv. Lovri, a u lađi bočni oltar posvećen sv. Sebastijanu. U to vrijeme kapela je u unutrašnjosti imala pod izveden daskama i drveni kor na tri ugla. Sjeverno od svetišta bila je sagrađena zidana i nadsvođena sakristija. Posebno je zanimljiv podatak da je kapela u sredini krova imala drveni tornjić u kojem su visjela dva zvona te da je oko nje postojalo prostrano i drvenom ogradom ograđeno groblje.<sup>11</sup> Vizitator Vuk Kuljević 1747. godine prilikom posjeta župi Prelog samo se osvrnuo na kapelu; navodi podatak da je ona zidana i da ima četiri oltara.<sup>12</sup> Kapelu je posjetio vizitator i 1779. godine, koji zapisuje njezine dimenzije te navodi da je sedam i pol hvata dugačka i tri hvata široka.<sup>13</sup> Između ostalog, spominje i drveni toranj, četiri oltara, tabulat u lađi, drveno pjevalište te pod u kapeli, izveden od velikih kamenih ploča ispod kojega je grobnica.<sup>14</sup> Današnji zidani zvonik podignut je između 1813. i 1822. godine, jer ga

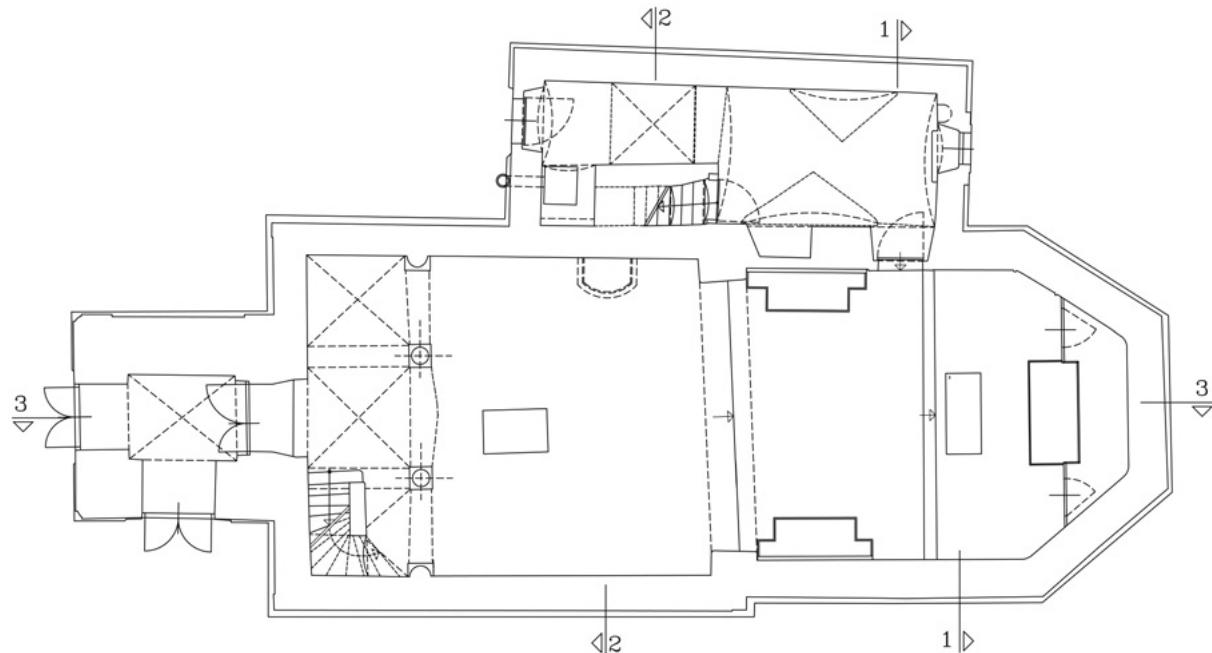
spominje vizitacija iz 1822. godine, uz napomenu da je građen za župnika Fokyja, koji je stupio u službu u Prelogu 1813. godine.<sup>15</sup>

Unutrašnjost kapele oslikao je na iluzionistički način 1844. godine slikar Klumpar, što se najvjerojatnije odnosi samo na svetište, dok je preostali oslik u lađi i svetištu



3. Naselje Cirkovljani na karti franciskanske izmjere Civilne Hrvatske, drugo mjerjenje 1806. – 1869. (izvor <http://mapire.eu/en/>)

*Cirkovljani village on the "Franciscan" map of Civil Croatia, measured 1806–1869 (source <http://mapire.eu/en/>)*



**4.** Kapela sv. Lovre, tlocrt prizemlja (planoteka KO u Varaždinu, izradila B. Petanjek)  
*Chapel of St. Lawrence, ground view (Plan Archive of the Conservation Department in Varaždin, drawing by B. Petanjek)*

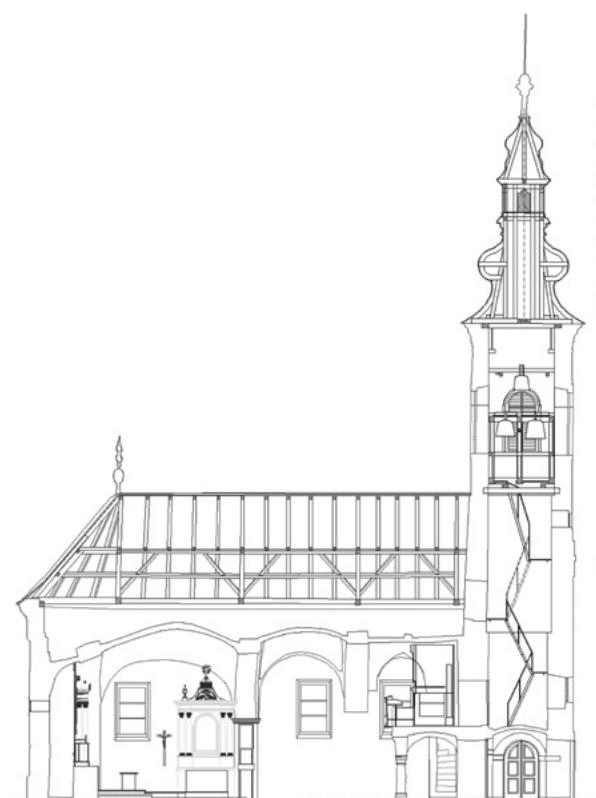
iz 1869. godine slabije kvalitete, a pripisuje se Jakobu i Giacому Brollu.<sup>16</sup> Zanimljiv je i podatak Imre Gózona: da je kapela bila oslikana i izvana, jer je on zapazio veliki nimbus koji pripisuje sv. Kristoforu.<sup>17</sup>

Novi sat za toranj kapele sv. Lovre u Cirkovljani nabavljen je 1914. godine, ali je urar koji je već sve pripremio za montiranje morao otići na bojište, gdje je iste godine poginuo. Popravak kapele bio je završen 1939. godine, kad je obnovljena lukovica zvonika koja je pokrivena bakrenim limom, postavljen je stalak za zvona, a kapela je pokrivena novim crijepom.<sup>18</sup>

Iz Spomenice župe doznajemo da je potkraj Drugoga svjetskog rata, odnosno 1945. godine, stradao inventar kapele. Tada su razbijene orgulje, čija su svirala u velikoj mjeri pokradena, razbijeni su sakristijski ormari i vrata te oštećene slike. Međutim, sve je to ubrzo popravljeno, osim orgulja koje su sanirane 1949. godine, kad su im nadomješteni svi nedostajući dijelovi. Naveden je i podatak da su orgulje ponovo popravljane 1979. godine. Sljedeća obnova kapele bila je 1965. godine, kad je postavljen novi crijepl na sakristiji, obojena cijela fasada i toranj te su popravljena dva napukla zvona, dok je treće zvono popravljeno tek 1975. godine.<sup>19</sup>

#### Arhitektonsko-oblikovna obilježja kapele sv. Lovre

Najranija građevinska faza koja se može iščitati iz današnjeg stanja građevine pripada razdoblju gotike. Kapela je jednobrodna građevina pravokutnog tlocrta s poligonalno završenim svetištem koje je tek nešto malo uže od njezina broda. Dimenzije broda i svetišta približno su jednake, odnosno svetište je izvana dugačko 8,84, a široko 7,83



**5.** Kapela sv. Lovre, uzdužni presjek (planoteka KO u Varaždinu, izradila B. Petanjek)  
*Chapel of St. Lawrence, longitudinal section (Plan Archive of the Conservation Department in Varaždin, drawing by B. Petanjek)*

m; brod je dugačak 10,40 i širok 8,25 m. Kapela je orijentirana u smjeru istok-zapad; njezina dužina mjerena izvana, zajedno sa zvonikom, iznosi 23,36 m, dok joj je širina zajedno sa sakristijom 11,65 m (sl. 4, 5). Građevina je u svojoj osnovi skromna, ali je arhitektonsko-plastični detalji na vanjštini svetišta ipak izdvajaju iz te jednostavne arhitekture.

Najvrjedniji očuvani dio kapele upravo je njezino svetište, kojem je osnova jednobrodni pravokutnik koji završava poligonalno. Donja zona zidova izvedena je mješovitim ziđem od opeke i kamena, dok su zidovi od okvirno sredine prozora izgrađeni samo od opeke (sl. 6). Od kamena su izvedeni okviri zazidanih gotičkih prozora, nekadašnji krovni vijenac i ostaci kontrafora u gornjoj zoni. Izvorno je svetište bilo niže od današnjeg, ali je u naknadnim intervencijama povišeno, što se jasno vidi na tavanu kapele (sl. 7). Takvu situaciju potvrđuje i vanjština svetišta, odnosno izvorni gotički krovni vijenac koji je naknadnim povišenjem svetišta pretvoren u razdjelni vijenac (sl. 2, 6). Na njemu se nalaze četiri oblo klesane glave, najvrjedniji očuvani detalji kasnosrednjovjekovne arhitektonske plastike kapele (sl. 8). Idući oko svetišta, od juga prema sjeveru, nailazimo redom na sljedeće prikaze:

- glava s istaknutim bademastim očima, velikim debelim usnama i isplaženim jezikom (sl. 8/a)
- glava s istaknutim bademastim očima, velikim poloutvorenim usnama i šiljatim nosom (sl. 8/b)
- glava s istaknutim bademastim očima i zatvorenim tankim usnama (sl. 8/c)
- glava s istaknutim bademastim očima, velikim ušima i debelim usnama s isplaženim jezikom (sl. 8/d).

Glave su jednostavno oblikovane i krajnje stilizirane te su zasigurno rad manje vještog majstora i vjerojatno je njihova funkcija bila isključivo dekorativna, iako Andela Horvat navodi i mogućnost da su imale funkciju odvoda vode.<sup>20</sup> Klesane su za svetište poligonalne forme, o čemu nam najbolje svjedoče kutni segmenti vijenca na kojem se glave nalaze.

Na području Međimurja očuvanu kamenu plastiku na vanjštini ima još jedino svetište crkve Presvetog Trojstva u Nedelišću iz druge polovice 15. stoljeća.<sup>21</sup> Ondje su detalji arhitektonske plastike dosta oštećeni, što otežava njihovu pobližu determinaciju. Ikonografski izbor motiva i stilске osobine navedene arhitektonske plastike ukazuju na vezu sa zagrebačkom katedralom, ali i s glavnim izvorom, katedralom u Pragu, odnosno parlerijanskim utjecajima.<sup>22</sup> Uzore možemo pronaći i na pročeljima crkve u Mariazzelli, gdje je na zapadnom pročelju lisnata maska otvorenih usta, potom na katedrali sv. Petra u Regensburgu, na čijem se južnom zidu nalaze lisnate maske i glave otvorenih i zatvorenih usta, te u crkvi Maria am Gestade u Beču, u kojoj na portalnom baldahinu stoje groteskne



6. Pogled na svetište i južni zid lađe, stanje nakon uklanjanja žbuke s vanjskih pročelja 1980-ih godina (dokumentacija RKT župe sv. Jakoba u Prelugu)

*View of the sanctuary and south wall of the nave, after removing the plaster from the exterior in the 1980s (documentation of the RC parish of St. Jacob in Prelog)*

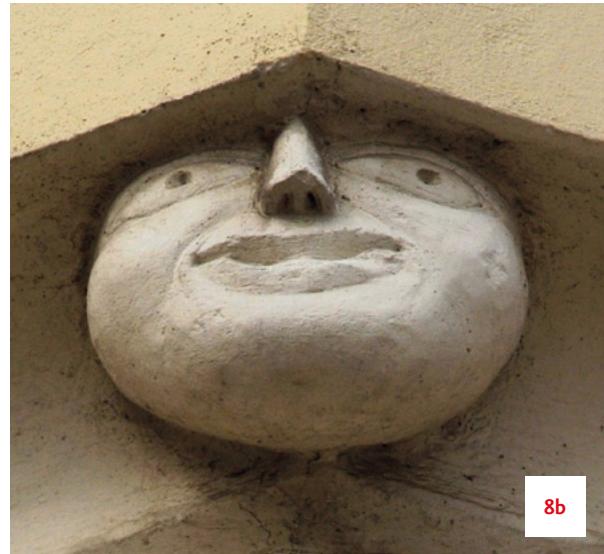


7. Tavan, povišenje zidova svetišta i ostaci gotičkog svoda (fototeka KO u Varaždinu, snimila M. Korunek, 2010.)

*Attic, raised sanctuary walls and remains of a Gothic vault (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by M. Korunek, 2010)*



8a



8b



8c



8d

**8.** Kasnosrednjovjekovna arhitektonska plastika na nekadašnjem krovnom vijencu svetišta (fototeka KO u Varaždinu, snimila M. Korunek, 2010.)  
*Late Medieval architectural sculpture on the former cornice of the sanctuary (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by M. Korunek, 2010)*

glave zatvorenih, ali i otvorenih usta s isplaženim jezikom. Kamena plastika na vanjštini kapele u Cirkovljani već je poprilično udaljena od navedenih izvora svojim rustikalnim oblikovanjem i pojednostavljenjem oblika te ju je najvjerojatnije potrebno datirati kasnije od navedenih uzora, ali i od očuvane plastike na vanjštini nedelišćanske crkve. Kako je očuvana kasnosrednjovjekovna figuralno dekorirana arhitektonska plastika na vanjštini sakralnih objekata u Međimurju, ali i u sjeverozapadnoj Hrvatskoj općenito, zaista rijetkost, prilikom cjelevite obnove kapele upravo tom segmentu potrebno je pristupiti iznimno oprezno.

Spomenuta arhitektonska plastika bila je dio sustava kontrafora koji je prihvácao pritisak svoda u unutrašnjosti kapele, a tragove tog svoda danas možemo vidjeti samo na tavanu svetišta (sl. 7). Ostaci kontrafora na vanjštini svetišta još se mogu dobro vidjeti u gornjoj zoni, ali i na

fotografijama, kad je sva žbuka uklonjena s pročelja kapele (sl. 6). Postojanje kontrafora dodatno je potvrđeno provedenim arheološkim istraživanjima; utvrđeno je da su njihovi temelji građeni uglavnom od lomljenog kamena i rjede od valutica te vezani čvrstom bijelom žbukom. Uz poligonalno svetište otkriveni su u temeljima očuvani sjeverni i južni ugaoni kontrafor, zatim sjeverni i južni kontrafor začelnog zida te kontrafor južnog zida svetišta. Prosječna širina i visina temelja kontrafora iznosila je oko jedan metar; bili su građeni od istoga materijala kao i temelji zidova svetišta. Uz južni zid poligonalnog svetišta, te sa zapadne strane kontrafora pronađena je dozidana struktura od lomljenog kamena i bijele žbuke, nepoznate namjene i datacije (sl. 9).

Kako je u arheološkim istraživanjima potvrđeno postojanje pet kontrafora, a na vanjštini svetišta danas imamo očuvana četiri komada figuralne arhitektonske plastike



**9.** Kontrafor južnog zida svetišta s dozidanom strukturom  
(fototeka Arheološkog odjela Muzeja Međimurja Čakovec, snimila  
B. Marciuš, 2009.)  
*Buttress of the sanctuary south wall with a later built structure  
(Museum of Međimurje, Čakovec, Archaeological Department Photo  
Archive, photo by B. Marciuš, 2009)*



**10.** Sjeverni zid sakristije (fototeka Arheološkog odjela Muzeja  
Međimurja Čakovec, snimila B. Marciuš, 2009.)  
*North wall of the sacristy (Museum of Međimurje, Čakovec,  
Archaeological Department Photo Archive, photo by B. Marciuš, 2009)*

koji koreliraju s njima, utvrđeno je da je jedna od njih uklonjena u nekoj od prijašnjih obnova. Prema svim očuvanim elementima, ti su kontrafori bili stupnjevani, a gore su počinjali u liniji nekadašnjeg krovnog vijenca. Danas je od njih ispod vijenca očuvana po jedna okapnica na svakom kontraforu, a prvi segment ispod nje bio je u razini vanjske linije zidova svetišta, dok su segmenti ispod izlazili izvan te linije. Kontrafori su uklonjeni najvjerojatnije kad i gotički svod jer su tada izgubili funkciju. Budući da ti kontrafori nastaju u isto vrijeme kad i očuvana kamena arhitektonska plastika na vijencu iznad njih, koja se može datirati u kasno 15. stoljeće, u to razdoblje možemo datirati i gradnju cijelog svetišta.

Datiranje crkvenog broda nešto je problematičnije. Analizom dostupne dokumentacije i same građevine mogu se razlučiti barem tri građevinske faze. U prvoj su fazi zidovi lađe bili dosta niži od današnjih, što se jasno vidi na fotografiji vanjštine koja je snimljena kad je sva žbuka bila skinuta s pročelja; na zapadnom zidu lađe jasno se vidi linija nekadašnjeg krovišta. Dodatnu potvrdu nalazimo i na tavanu crkve, gdje se na zapadnom zidu broda vidi djelomično očuvani otisak tog starijeg krovišta. Prema očuvanom otisku starijeg krovišta broda, možemo zaključiti da on odgovara izvornoj visini njegovih zidova te da mu je nagib bio mnogo strmiji od današnjeg. Zidovi prvotnog broda bili su za oko 2,40 m niži od današnjih, i bili su i niži i od izvorne visine zidova svetišta.

U drugoj su fazi ti zidovi povišeni, a ta visina određena je prema ostacima tabulata na tavanu kapele; ona odgovara izvornoj visini svetišta. U trećoj fazi zidovi broda i svetišta su dodatno povišeni te dobivaju svoju današnju visinu. Iako izvorna visina crkvenog broda sugerira da je on stariji od svetišta, posebice zato što se tek u drugoj fazi ona izjednačava s visinom svetišta, to su nam demantira-

la provedena arheološka istraživanja. U njima je utvrđeno da su temelji broda građeni opekom u kombinaciji s klesanim kamenom, a kao vezivo je upotrijebljena žuta žbuka. Kako su svi temelji crkvenog broda građeni istovjetno, zaključeno je da su istovremeni. Budući da se temelji crkvenog broda prema načinu i materijalu gradnje razlikuju od temelja svetišta, te da je na spoju južnog zida broda i južnog zida poligonalnog svetišta utvrđen lom spomenutih zidanih struktura, zaključeno je da se brod naknadno dograđuje ili proširuje na tom dijelu.

Zidovi broda građeni su kao i njihovi temelji mješovitim zidem od kamena i opeke, a u posljednjem povišenju samo od opeke. Brod kapele ima očuvano uglavno kamenje od pravilnih kamenih klesanaca okvirno do visine prije prvog povišenja njegovih zidova. Iako nemamo točan podatak o posljednjem povišenju koje je obuhvatilo i zidove broda i svetišta, možemo samo pretpostavljati da se to obavilo kad je kapela dobila svodove, pa stara visina više nije bila doстатна da se oni ukomponiraju u njezinu unutrašnjost. Budući da brod prije nije bio svođen, nije ni bilo potrebe da bude viši, a tragovi starijeg tabulata još se jasno vide na tavanu kapele. Današnji svodovi nastaju relativno kasno, tijekom druge polovice 18. stoljeća. Izvedeni su prema načelu kupolastih svodova (tzv. češka kapa) koji počivaju na polukružnim pojasmnim lukovima i pilastrima.

Sakristija se nalazi na sjevernoj strani kapele; prislonjena je dijelom na zid svetišta, a dijelom na zid broda (sl. 4). Već potkraj 17. stoljeća navodi se da kapela ima zidanu i nadsvodenu sakristiju, koja je poslije produžena prema zapadu, čime dobiva današnji izgled. Zahvat je najvjerojatnije proveden 1784. godine, a tom prilikom sakristija dobiva i kat, odnosno emporu koja je polukružnim otvorom u komunikaciji sa svetištem; u proširenje sakristije

inkorporirano je stubište za pristup njezinoj gornjoj etaži. To proširenje potvrđeno je u provedenim arheološkim istraživanjima, u kojima je utvrđeno da je sjeverni zid sakristije građen u dva navrata (sl. 10). Istočni dio sjevernog zida sakristije u dužini od oko pet metara građen je kombinacijom lomljenog kamena i opeke, vezan bijelom žbukom, s relativno nepravilno građenim vanjskim licem zida. Zapadni dio sjevernog zida sakristije naknadno je pak dograđen u dužini od oko pet metara, što potvrđuje postojanje loma između dviju zidanih struktura. Dogradnju potvrđuju i način i materijal gradnje, a to je isključivo opeka, vezana bijelom rastresitom žbukom. Na jednak je način kao i zapadna dogradnja sjevernog zida sakristije, građen i temelj zapadnog zida sakristije. Prije toga proširenja sakristija je imala jednu etažu, a bila je vezana samo uza zid svetišta, što danas potvrđuje stanje ispod njezina krovišta. Dobro se vidi da je zid broda bio bez prigradnje, jer mu se očuvala vanjska žbuka, dok zid svetišta nije bio ožbukan, jer je bio ispod krovišta sakristije pa nije bio vidljiv. Posebno je zanimljiv istočni zid sakristije, jer je u provedenim arheološkim istraživanjima utvrđeno da njegov temelj nastaje još u kasnosrednjovjekovnom razdoblju. Naime, na mjestu spoja temelja sjevernog zida svetišta i temelja istočnog zida sakristije nije uočen lom između zidanih struktura, a obje su strukture građene jednakim materijalom, pa je izведен zaključak da nastaju istovremeno.

Zidani zvonik nalazi se na zapadnoj strani, a ispod njega je glavni ulaz u kapelu (sl. 1). Novijeg je datuma, a nastaje u prvoj polovici 19. stoljeća. Građen je isključivo od opeke. Tijekom arheoloških istraživanja utvrđeno je da su njegovi temelji izvedeni opekom vezanom sivom žbukom s uglovima pojačanima lomljenim kamenom. Vanjska pročelja zvonika podijeljena su vertikalno u dva polja uokvirena uglavnim i horizontalnim lezenama, koje na najvišoj etaži imaju pri vrhu kapitelnu zonu istaknutu triglifom. Zvonik ima u prizemlju dva portala, a na gornjoj zidanoj etaži prozore. U zvoniku su danas tri zvona iz druge polovice 19. i prve polovice 20. stoljeća.

Pročelja kapele danas su ožbukana i obojena svjetložutom bojom s bijelim detaljima. Na južnom zidu broda, između prozora, nalazi se slikoviti sunčani sat sa slikom međimurskog krajolika, signiranom R. Balaš, 1915.<sup>23</sup> Na slici je u desnom kutu naslikana kapela, najvjerojatnije upravo ova u Cirkovljani (sl. 1). Od prije izvedenih radova treba se osvrnuti na zahvate izvedene 1980-ih godina kad je skinuta žbuka sa svih pročelja kapele i zvonika, čime je propušteno provođenje konzervatorsko-restauratorskih istraživanja, kojima bi se utvrdilo eventualno postojanje prethodnih slojeva žbuke i naličja (sl. 6). Kako se u dokumentaciji navodi postojanje vanjskog oslika, točnije freske sv. Kristofora, taj je segment nažalost trajno izgubljen. Prema očuvanim fotografijama vidimo da su pročelja bila dotrajala, ali da za tako radikalnim zahvatom nije

bilo stvarne potrebe, jer su ona mogla biti sanirana tako da se uklone samo zaista dotrajali dijelovi žbuke. Zbog takvog pristupa, danas starije slojeve žbuke i naličja pročelja kapele možemo utvrditi jedino na brodu, i to ispod krovišta današnje sakristije, kako je navedeno.

Danas i brod i svetište imaju jedinstveno dvostrešno krovište koje nad svetištem završava poligonalno, a iz njega se na sjevernoj strani produžuje jednostrešno krovište sakristije (sl. 15). Krovište je u dobrom stanju, nisu vidljiva nikakva oštećenja. Potpuno je pokriveno biber-crijepom.

Svi portalni koji se danas nalaze na kapeli nastaju u baroknom razdoblju i u prvoj polovici 19. stoljeća. Jednostavni portal pravokutne forme na zapadnom zidu sakristije ima uklesanu 1784. godinu, čime je on nedvojbeno datiran, a identičan portal nalazi se u unutrašnjosti kapele na spolu svetišta i sakristije. Dva polukružno završena portala na zapadnom i južnom zidu zvonika također su jednostavno izvedena. Najvjerojatnije nastaju kad i sam zvonik, odnosno tijekom prve polovice 19. stoljeća.

Svetište danas ima samo jedan pravokutni prozor na južnom zidu, a dva identična nalaze se i na južnom zidu broda (sl. 15). Tim prozorima okviri su jednostavno izvedeni u žbuci i svi imaju metalne rešetke. Gotički prozori svetišta danas su zazidani, a njihovi kameni okviri naznačeni su na pročeljima (sl. 2, 15). Njihovo naznačavanje izvedeno je u obnovi provedenoj 1980-ih godina, jer se prema očuvanim fotografijama jasno vidi da su oni prije bili potpuno negirani. U tim radovima utvrđeno je i da su kameni okviri zazidani ispunom od kamena, opeke i spolja (sl. 6). Analizom sve dostupne dokumentacije možemo utvrditi da su gotičke zašiljene prozore imali zaključak svetišta i jugoistočni zid poligona, a najvjerojatnije se identičan prozor nalazio i na južnom zidu svetišta, ali je uništen ugradnjom novog prozora četvrtaste forme. Njih će u konačnici biti potrebno djelomično ili potpuno otvoriti, kako bi se prezentirali očuvani elementi kasnosrednjovjekovnog oblikovanja vanjštine građevine.

Kad se danas pogleda unutrašnjost kapele sv. Lovre, teško je u prvi mah prepoznati vezu s njezinom kasnosrednjovjekovnom tradicijom. Unutrašnjost je potpuno izmijenjena gradnjom kasnobaročkih svodova, a inventar crkve je kasnijeg datuma, kao i zidni oslici (sl. 11, 12). Kapela je iznutra oslikana raznim figuralnim prizorima i šabloniziranim geometrijskim dekoracijama. Taj sloj oslike je u dosta lošem stanju, pogotovo na kupoli svoda u svetištu, pa se ispod njega jasno nazire drugi, kvalitetniji iluzionistički oslik. Pod kapele popločen je najvjerojatnije još u baroknom razdoblju kamenim pločama, koje su danas u dobrom stanju. Zanimljivi detalji oblikovanja unutrašnjosti kapele otkriveni su u radovima provedenim 2009. godine, kad je zbog visoke razine kapilarne vlage skinuta sva žbuka s donje zone zidova broda. Na mjestima većih oštećenja zidova žbuka je otučena i do visine od oko 1,5 m. Na južnom zidu lađe otkrivena je djelomično



**11.** Pogled na unutrašnjost svetišta (fototeka KO u Varaždinu, snimila M. Korunek, 2009.)  
*View of the sanctuary interior (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by M. Korunek, 2009)*



**12.** Pogled na unutrašnjost lađe i pjevalište (fototeka KO u Varaždinu, snimila M. Korunek, 2009.)  
*View of the nave and singing gallery (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by M. Korunek, 2009)*

zazidana niša manjih dimenzija koja je u donjem dijelu pravokutne forme, a gore ima trokutasti završetak (sl. 13). Zbog svojeg smještaja najvjerojatnije je u nju bila postavljena škropionica uz južni ulaz u lađu, ali nisu pronađene uočljivije reške koje bi upućivale na poziciju ulaza na tom dijelu. Tada se pokazalo i da se jedino u zapadnom zidu lađe nalaze ugrađeni klesanaci i priklesani kamen. Na tom zidu pronađeni su i ostaci još jednog, starijeg oslika koji ima jednostavno izvedene posvetne križeve na bijeloj podlozi (sl. 14). Najbliže primjere posvetnih križeva, doduše u nešto bogatijoj izvedbi, nalazimo u kapeli sv. Wolfganga u Vukovoj i kapeli sv. Jakova u Očuri. Diana Vukičević-Samaržija datira gradnju kapele u Očuri na sam kraj 15. stoljeća, a one u Vukovoj u 1508. godinu.<sup>24</sup>

Današnje pjevalište nalazi se u zapadnom dijelu unutrašnjosti kapele; nose ga dva kamena polustupa prislonjena uz zidove lađe te dva kamena stupa (sl. 12). Vizitatori u kapeli navode drveno pjevalište, koje je tek tijekom druge polovice 18. stoljeća zamijenjeno današnjim zidanim. S obzirom na to da ograda pjevališta na južnom dijelu završava na samom prozoru lađe, logično je pretpostaviti da je ono inkorporirano naknadno. Je li oblikovanje današnjeg pjevališta izvorno ili je naknadno prošireno kad kapela dobiva velike orgulje, u ovoj fazi istraženosti građevine nije moguće sa sigurnošću utvrditi.

Pokretni inventar u unutrašnjosti kapele čine tri velika oltara u svetištu, propovjedaonica u brodu te orgulje na pjevalištu (sl. 11, 12). Ti su oltari izrađeni od drva i obojeni u smeđem tonu s pozlaćenim kapitelima na kolumnama i aplikacijama klasicističkog značaja. Zanimljiv su rad varaždinskog majstora Antuna Pitscha (1804. – 1884.). Glavni oltar posvećen je zaštitniku kapele sv. Lovri, dok su bočni posvećeni sv. Barbari i sv. Sebastijanu, a u kapelu su postavljeni 1838. i 1839. godine.<sup>25</sup> Orgulje je izradio mađarski majstor Nandor Peppert, također u 19. stoljeću.

U neposrednoj okolini kapele kanonske vizitacije navode groblje, čije su postojanje donekle potvrđila provedena arheološka istraživanja unutar perimetra ogradiog zida koji danas okružuje crkvu. Naime, pregledom iskopa uz sjeverne, južne i istočne zidove kapele, pronađeni su nalazi devastiranih grobnih cjelina, točnije pojedinačni nalazi ljudskih kostiju izvan konteksta ukopa. Jednaki su nalazi na dijelu poligonalnog svetišta pronađeni ispod temelja zida, što sugerira postojanje starije crkve i groblja. Potkraj 18. stoljeća navodi se i grobnica u unutrašnjosti kapele. Zasigurno se nalazila u brodu, jer se danas u kamenom opločenju lađe, neposredno uz pjevalište, jasno može vidjeti ulaz u tu grobnicu, koji ima kameni okvir i pokriven je kamenom pločom.

### Povijesni razvoj i oblikovanje Trga sv. Lovre

Trg sv. Lovre nije nastajao planski, već se organski formirao tijekom stoljeća na sjecištu povijesnih prometnih putova koji su povezivali Cirkovljani s okolnim naseljima: Prelogom, Donjim Kraljevcem, Draškovcem i Hemuševcem (sl. 3). Prostor trga relativno velikih dimenzija u odnosu na veličinu naselja, definira se kao proširenje raskrižja prometnica trapezoidne tlocrtne forme, a u njegovu sjeverozapadnom dijelu nalazi se kapela sv. Lovre. Stariji sakralni objekti unutar međimurskih naselja gotovo su u pravilu izgrađeni u njihovim središtima, a u nizinskom dijelu Međimurja, kojem pripada i Cirkovljani, crkveni su zvonici stoljetni prostorni orientiri i vertikalne vizualne dominante u prostoru.

U zatečenom stanju, prije obnove, uz koridore asfaltiranih prometnica na trgu su bila neka od uobičajenih prostornih obilježja: kapela sv. Lovre, poklonac Pietà i spomenik palim borcima NOB-a. Postojeću vegetaciju činili su pojedinačni i grupirani primjeri breza, smreka, čempresa i drugog niskog raslinja. Iako je vegetacija



**13.** Unutrašnjost, novootkrivena niša na južnom zidu lade (fototeka KO u Varaždinu, snimila M. Korunek, 2009.)

*Interior, niche discovered in the south wall of the nave (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by M. Korunek, 2009)*



**14.** Unutrašnjost, ostaci starijeg zidnog oslika s prikazom posvetnih križeva na zapadnom zidu lađe (fototeka KO u Varaždinu, snimila M. Korunek, 2009.)

*Interior, remains of an older wall painting depicting consecration crosses on the west wall of the nave (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by M. Korunek, 2009)*

važan element u vizualnom doživljavanju prostora trga, dajući mu gotovo parkovna obilježja, u ovom je slučaju relativno novijeg datuma, neplanski i nedovoljno smisljeno sađena. Uz nedostatnu brigu i neredovito održavanje, u pojedinim je elementima prerasla uobičajene okvire te u ambijentu trga tvorila dojam nedovoljne artikulacije. Unatoč tome, tako formiran prostor odražavao je individualnost i prepoznatljivost naselja Cirkovljani, što ga je stavljalo u red drugih naselja u Međimurju koja su uspjela do danas očuvati svoje povijesne posebnosti. Zahvaljujući smještaju, veličini i sadržajima, vrlo rano postao je prostorno žarište i središte društvenih događanja uz koje su oduvijek vezani profani i duhovni sadržaji naselja, poput svjetovnih ili vjerskih okupljanja, trgovine, škole i slično.

Prije uređenja, parter trga, odnosno neposredni okoliš kapele sv. Lovre, najvećim je dijelom služio za promet, kao svojevrsni kružni tok oko kapele (!?) i dijagonalni prečac za pojedine ulične putove, te kao kolni pristup do građevina kojima je trg okružen. Istočni dio prostora bio je odijeljen otvorenim kanalom za odvodnju oborinskih voda, ograđen improviziranim ogradom (niski betonski parapet s metalnim stupovima povezanim lancem) i recentno uređen u formi malog parka, odnosno ozelenjenog odmorišta sa stazicama i klupama, unutar kojega su bili poklonac Pietà i spomenik palim borcima NOB-a.

Može se reći da je Trg sv. Lovre, unatoč svemu, zadržao svoju osnovnu formu i prepoznatljiva obilježja, ali pripadajuća građevinska struktura kojom je omeden unatrag pola stoljeća najvećim je dijelom transformirana. Starije jednostavne prizemne stambene građevine, građene na uskim izduženim parcelama uz prometnice, koje su prije tvorile skladnu i prepoznatljivu sliku naselja, većinom su srušene i zamijenjene katnim građevinama ili su pregrađene do neprepoznatljivosti. U tako narušenom ambijentu pri iznalaženju najprihvatljivijih rješenja za uređenje trga i ulica koje su povezane s trgom, primarni cilj bio je otkrivanje tih povijesnih tragova u tkivu naselja u pokušaju najpogodnijeg načina reaffirmacije.

### Obnova ograde oko kapele

Uređenje neposredne okoline kapele i Trga sv. Lovre initirano je potrebom sanacije ograde oko kapele za koju nema pouzdanih podataka o vremenu nastanka ([sl. 1, 2](#)). Pretpostavlja se da je izvedena nakon izgradnje zvonika uz zapadno pročelje kapele, dakle tijekom prve polovice 19. stoljeća. Postojeća ograda oko kapele bila je kvalitetan primjer transparentne ograde u izvornim dijelovima – zidanim parapetom od opeke s kamenim poklopnicama na kojem je postavljena jednostavna kovana ograda karakterističnog oblikovanja iz vremena njezina nastanka. Tijekom vremena ograda je zbog nedostatnog i neodgovarajućeg održavanja dotrajala, a na dijelovima je i fizički oštećena, što je zahtijevalo popravak. Kako je ograda djelomično bila i konstruktivno ugrožena do te mjere da je došlo do narušavanja njezine izvorne geometrije i statike, praktički je onemogućeno izvođenje bilo kakvih parcijalnih zahvata. Stoga je odlučeno da se ona razgradi i ponovno izgradi, a u tu je svrhu izrađena arhitektonska snimka postojećeg

stanja s prikazom svih očuvanih elemenata te tehnička dokumentacija za njezinu rekonstrukciju. U konstruktorskem dijelu projekta trebalo je predvidjeti rješenja koja će osigurati trajnost, stabilnost i funkcionalnost ograde u budućnosti, nakon realizacije zahvata. Upotreba suvremenih materijala (za nove betonske temelje) u ovom slučaju nije bila sporna, međutim, vanjski izgled ograde trebao je u cijelosti zadržati izvorne forme. Na novim betonskim temeljima parapet je ponovno izведен od pune opeke i završno ožbukan (sl. 15). Pritom je najvećim dijelom korišten postojeći materijal za koji je utvrđeno da je još uvijek dobar, a novim je materijalom trebalo zamijeniti samo onaj dio postojećega koji se morao odbaciti zbog dotrajalosti. Metalni elementi ograde (bravarski i kovački dijelovi) temeljito su očišćeni, obnovljeni i zaštićeni, dok su nedostajući nadomješteni novima, izrađenim prema postojećim uzorima. Svi neodgovarajući elementi, oni naknadno dodani ogradi i oni koji su narušavali kompozicijski sklad izvornog izgleda, tom su prilikom uklonjeni. Pritom je trebalo uvjeriti vlasnika da obavezno sačuva i upotrijebi sve postojeće kovačke elemente ograde, da ih popravi i dopuni, jer će nakon obnove povijesna vrijednost ograde biti to veća što se očuva više originala. Ustupak je učinjen u novoj, završnoj obradi koja je radi trajnosti i lakšeg održavanja izvedena poinčavanjem.

### **Uređenje Trga sv. Lovre s osvrtom na izvedene radove**

Nakon što je relativno uspješno rekonstruirana ograda oko kapele sv. Lovre, pristupilo se uređenju šireg prostora oko kapele i partera trga (sl. 15). Osnovna namjera predstavnika lokalne zajednice i svrha zahvata definirana je potrebom uređivanja zatečenog stanja središnjeg prostora naselja, novom regulacijom prometa i izvedbom novog parternog uređenja (opločenja) kojim će se on temeljito preuređiti, funkcionalno preoblikovati i osvremeniti.

Prvi je korak bilo uklanjanje kompletne postojeće vegetacije, da bi se stvorile predispozicije za njegovo uređenje prema zamišljenim „urbanim“ uzorima, što je rezultiralo nepotrebnim „ogoljavanjem“ prostora trga. Konačnim prijedlogom uređenja utvrđena je stroža geometrijska forma perimetra hodne površine trga koja će se urediti čvrstom završnom obradom (opločenjem), uz poštivanje logičnih (već uhodanih) pješačkih putova kroz obodne ozelenjene površine. Predloženi materijali za izvedbu opločenja u kombinaciji betonskih opločnika i granitnih kocki ocijenjeni su optimalnim odabirom, s obzirom na to da je prihvaćena sugestija da opločnici trebaju biti u jednoj boji i jednostavnoj formi (pravokutne ili kvadratične prizme). Da bi se izbjegla monotonija, velike plohe i duži potezi opločenja razbijeni su izmjenama i kombinacijama pojedinih materijala, a asfalt je korišten samo za obodne pješačke staze uz kolnike.

Nova javna rasvjeta trga izvedena je diskretno i nenačeljivo, u formi suvremenih pješačkih kandelabara koji

omogućavaju normalno korištenje i doživljavanje ambijenta okoliša kapele u noćnim satima, u funkciji prezentacije prostornih komponenti koje ga definiraju.

Poklonac na trgu je građevinski obnovljen, dok skulptura Pietà čeka restauratorsko-konzervatorsku obnovu. Prijedlog da poklonac Pietà ostane unutar zelene površine istočnog dijela trga ocijenjen je nepovoljnim, jer se logičnijim pokazalo neposredni prostor oko njega priključiti uređenoj plohi trga ili ga barem pošljunčati sippom (drobljenim kamenom) kao uređenu zemljanu parkovnu površinu, čime je u konačnici pokloncu osiguran uređeni pristup.

U više je navrata razmatrana mogućnost obnove i zadržavanja zatečenog spomenika palim borcima NOB-a. On je bio postavljen ispred južne strane kapele uz cestu i okrenut prema njoj, a uređenjem partera trga našao se stražnjom stranom okrenut prema njegovoj osnovnoj plohi. Budući da nije bio koncipiran za postavljanje slobodno u prostoru, odlukom vodstva lokalne zajednice uklonjen je i zamijenjen drugim obilježjem, novim spomenikom posvećenim palim borcima Prvog i Drugog svjetskog rata i Domovinskog rata.

Trg sv. Lovre je, unutar povijesne prostorne morfološke Cirkovljana, najvažnija i najfrekventnija točka naselja. To je jedinstven javni prostor koji prostorno-oblikovnim karakteristikama određuje njegov identitet, izdvajajući ga od drugih sličnih naselja u pripadajućem prostorno-zemljopisnom i kulturno-povijesnom okruženju Međimurja. Povijesni ambijenti naselja, primarno njegovi javni prostori kao što su ulice i trgovi, posebno su dragi stanovnicima; upravo ti prostori u memoriji mještana stvaraju i čuvaju prepoznatljivu sliku mjesta. Kvaliteti te slike bitno pridonosi razina uređenja, prezentacije, opremanja i održavanja javnih prostora, koji s očuvanom strukturu povijesnih građevina zorno svjedoče o kulturnoj, duhovnoj i tehničkoj razini društvene zajednice koja ih je stvorila. Velik nesporazum nastaje u pokušaju naknadnog „oplemenjivanja“ toga prostora nekritičkim uvođenjem prevelikog broja skulptura i obilježja koja postavlja lokalnu zajednicu i župu bez sudjelovanja ovlaštenih stručnih službi. Prostor trga detaljno je analiziran u sklopu izrade tehničke dokumentacije za njegovo uređenje, pa to više iznenađuje odluka župe i lokalne zajednice, kad je uređenje netom završeno, da se na trg postavi velika brončana skulptura blaženog Alojzija Stepinca. Takvim postupkom propuštena je prilika da se primjerenim osmišljavanjem partera trga i šireg prostora uređenjem odgovarajuće mikrolokacije osiguraju uvjeti kojima bi se nova skulptura što bolje uklopila u ambijent. Mogućnost postavljanja takve skulpture trebalo je ispitati još u fazi projektiranja, odnosno u kontekstu cjelovitog uređenja trga i time izbjegći parcijalne odluke, koje i nehotice mogu rezultirati lošim rješenjima, a time i opravdanim kritikama. Nije nevažna ni činjenica da su u isto vrijeme na istom prostoru trga



**15.** Novouređeni trg južno od kapele sv. Lovre (fototeka KO u Varaždinu, snimio J. Kovač, 2010.)

Recently renovated square south of St. Lawrence's chapel (Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin, photo by J. Kovač, 2010)

već postojala dva spomenička obilježja (Pietà i spomenik NOB-u), koja su bitno sudjelovala u slici trga i koja su, s ograđenom kapelom, već postala izrazito prepoznatljiv povijesni znak naselja. Stoga se odluka o postavljanju još jednog spomenika, praktično na istom prostoru, čini ipak nedovoljno argumentirana i ishitrena. Pri donošenju konačne odluke o realizaciji toga, ali i sličnih zahvata, trebalo je uvažiti i činjenicu da postava takvih monumentalnih skulptura unutar javnih prostora skromnih seoskih naselja nije u tradiciji međimurskog podneblja. No ni tu se nije stalo, već su na istočnoj strani trga, na travnatoj površini postavljena još dva nova spomen-obilježja, jedno posvećeno Josipu Jelačiću Bužminskom (210. obljetnica njegova rođenja) i drugo kao spomen na 340. obljetnicu smrti hrvatskih velikana mučenika (Petar i Katarina Zrinski, Fran Krsto Frankopan). Nakon toga postavljena su još dva obilježja na travnatoj površini sjeverne strane trga: spomen-obilježje pohodu pape Ivana Pavla II. i opuszcje prvog hrvatskog predsjednika dr. Franje Tuđmana te napisljeku kamena fontana s dvije vodorige, pod nazivom „Vrelo Ane Katarine Zrinski-Frankopan“ na južnoj strani trga. K tome, unutar ograda dvorišta kapele sv. Lovre postavljene su još neke skulpture, Cirkovljancanka i Cirkovljčanin, Majka Božja/Isusova Mati i spomenik posvećen 680. godini spomena crkve sv. Lovre. Nekritičkim postavljanjem, ponavljanjem i grupiranjem javne plastike i urbane opreme, odnosno stalnim umnožavanjem interesnih točaka unutar javnih prostora naselja (trgova, parkova, ulica itd.), nepotrebno ih vizualno i sadržajno

„opterećujemo“, devalvirajući njihovu vrijednost i vrijednost značenja samih obilježja.

### Zaključak

Kapela sv. Lovre nalazi se u središnjem dijelu današnjeg naselja Cirkovljanci, a oko nje je tijekom vremena formiran mjesni trg. Prema dosadašnjim spoznajama i uvidom u stanje same građevine, utvrđeno je da je ona izvorno nastala kao kasnogotička građevina koja se radikalno pregrađivala i dograđivala u baroku i u prvoj polovici 19. stoljeća. Kapela je jednobrodna građevina i ima svetište koje završava poligonalno, sakristiju na sjevernoj strani i zvonik na zapadnom pročelju. Najzanimljivije je svetište kapele na čijoj su vanjštinji očuvani ostaci kasnosrednjovjekovnih kontrafora, koji su u gornjem dijelu završavali skulpturama s prikazima ljudskih glava, i danas zazidani gotički prozori. Ti elementi neosporno pridonose povijesnoj i umjetničkoj vrijednosti kapele. Njihov nastanak datiramo u drugu polovicu 15. stoljeća. Recentni radovi na obnovi građevine svedeni su samo na osnovne zahvate nužne za njezino očuvanje i osiguranje statičke stabilnosti pojedinih struktura. Tijekom radova na izvođenju drenažnog sustava provedena su zaštitna arheološka istraživanja koja su dala vrijedne podatke za pravilnu valorizaciju i dataciju pojedinih dijelova kapele. Između ostalog utvrđeno je da je svetište izvana bilo poduprto s pet kontrafora, da je istočni zid sakristije djelomično očuvao svoju kasnosrednjovjekovnu strukturu te da brod kapele nastaje kasnije od svetišta.

Opsežniji zahvati ipak su bili usmjereni na oblikovanje i redefiniranje neposredne okoline kapele i javnog prostora koji je okružuje. Sanacijom ograda oko kapele i obnovom prostora trga, središte Cirkovljana potpuno je transformirano. Zahvate na uređenju trga nakon dovršetka radova možemo smatrati samo djelomično uspješnim. Iako je koncept njegova uređenja bio dobro zamišljen, realizacija i konačni rezultat svakako su podložni kritičkoj revalorizaciji. Javni prostori povijesnih dijelova naselja (ulice, trgovi, dvorišta, vrtovi, parkovi itd.) čine integralni i nedjeljivi dio njegove povijesne prostorne strukture. Intervencije na takvim prostorima podliježu istim kriterijima kao i intervencije na samoj građevinskoj strukturi povijesnih građevina. U slučaju uređenja Trga sv. Lovre u Cirkovljani pokušalo se odgovarajućim rješenjima, detaljima i materijalima oplemeniti i humanizirati pro-

stor, pa iako su očekivanja bila velika, možemo zaključiti da se rezultatom nije previše odmaklo od danas uvriježenih standardnih rješenja. Odabrana tehnička rješenja i pojedini detalji realizirani su naivno i nekvalitetno, ne ispunjavajući pravilno i na očekivan način svoju ulogu. Naposljetku je uslijedilo nekontrolirano postavljanje prevelikog broja novih spomen-obilježja na prostoru trga, ali i u dvorištu kapele, čime je prostor postao nepotrebno opterećen i nečitak, stvarajući dojam konfuzije i nereda. Postignutim rješenjem uređenja Trga sv. Lovre u Cirkovljani zatečeno stanje je na neki način sanirano i osvremenjeno, ali je u konačnici u pojedinim segmentima ipak hipertrofiralo u neželjenom smjeru i ne bi trebalo bezrezervno postati paradigma za slične zahvate u drugim malim naseljima u Međimurju. ■

## Bilješke

- 1** Područje Habsburške Monarhije, što uključuje i naše krajeve, mjereno je tijekom 18. i 19. st. u tri navrata: prvo mjerjenje 1763. – 1787., drugo mjerjenje 1806. – 1869. i treće mjerjenje 1869. – 1887. Te karte su digitalizirane i objavljene na <http://mapire.eu/en/>.
- 2** JOSIP BUTURAC, [Popis župa zagrebačke biskupije 1334. i 1501. godine](#), *Starine JAZU*, LIX (1984.), 102; RUDOLF HORVAT, *Poviest Međimurja*, Zagreb, 1944., 32, 59; IVAN SRŠA, O međimurskim srednjovjekovnim župama i njihovim crkvama, *Kaj – časopis za književnost, umjetnost i kulturu*, 4-5, 1994., 127-131; JURAJ KOLARIĆ, Povijesni slijed župa Prelog i Draškovec, *Prelog – Monografija (u povodu 730. obljetnice prvog spominjanja Preloga 1264 – 1994)*, Prelog, 1995., 96.
- 3** JOSIP BUTURAC, Popis župa zagrebačke biskupije g. 1650., *Croatia Sacra (Arkviz za crkvenu povijest Hrvata)*, 15/16 (1938.), 92; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 99.
- 4** JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 99-101; RUDOLF HORVAT, 1944., (bilj. 2), 82.
- 5** VJEKOSLAV KLAJČ, Opis zemalja u kojih obitavaju Hrvati, svezak III., 1883., 183; ANĐELA HORVAT, *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međumurju*, Zagreb, 1956., 21; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 117.
- 6** Lasersko skeniranje obavila je tvrtka Vektra d.o.o. iz Varaždina, a 2009. godine dovršeni su „Glavni projekt postojećeg stanja“ i „Glavni projekt sanacije – stabiliteta i odvodnje“, čija je glavna projektantica bila Božica Petanjek, d.i.a., Arhitektonski biro Petanjek d.o.o. iz Čakovca.
- 7** Radove je izvodila tvrtka Tekeli projekt-inženjering d.o.o. iz Murskog Središća.
- 8** Voditeljica arheološkog nadzora bila je Branka Marciuš, dipl. arheologinja iz Muzeja Međimurja Čakovec.
- 9** JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 118.
- 10** RUDOLF HORVAT, 1944., (bilj. 2), 164-165.
- 11** RUDOLF HORVAT, 1944., (bilj. 2), 177; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 107.
- 12** RUDOLF HORVAT, 1944., (bilj. 2), 204; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 110.
- 13** Prema tom vizitoru, kapela je bila 14,22 m dugačka i 5,68 m široka. JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 112.
- 14** RUDOLF HORVAT, 1944., (bilj. 2), 213; ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 5), 59.
- 15** ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 5), 59; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 117-118.
- 16** ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 5), 59; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 118.
- 17** ANĐELA HORVAT 1956., (bilj. 5), 59.
- 18** Podaci iz Spomenice župe; objavljeno u JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 124.
- 19** Podaci iz Spomenice župe; objavljeno u JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 126-127.
- 20** ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 5), 60.
- 21** IVAN SRŠA, [Svetište crkve Presvetog Trojstva u Nedelišću – Izvještaj o rezultatima konzervatorskih istraživanja na svodu i unutarnjim stranicama zidova u tijeku 1993.](#), *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 18/19 (1992/1993), 5-21; IVAN SRŠA, 1994., (bilj. 2), 137-139.
- 22** Detaljnije je te veze opisala Anđela Horvat u: ANĐELA HORVAT, O gotičkoj arhitektonskoj plastici u Nedelišću, Matica srpska, Novi Sad, 1983., 203-206.
- 23** ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 5), 59; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 118.
- 24** DIANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, *Gotičke crkve Hrvatskog zagorja*, Zagreb, 1993., 181-183, 209-210.
- 25** ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 5), 59-60; JURAJ KOLARIĆ, 1995., (bilj. 2), 118.

## Abstract

**Marijana Korunek, Branka Marciuš, Josip Kovač**

**THE CHAPEL AND SQUARE OF ST. LAWRENCE IN CIRKOVLJAN**

The chapel dedicated to St. Lawrence is situated in the centre of Cirkovljani, on the village square of the same name. The central area of the village, St. Lawrence Square, is defined by the historical traffic corridors that connected the centre of Cirkovljani with the surrounding towns and villages.

By analyzing the available documentation and the building, we can argue that the sanctuary of St. Lawrence's Chapel was built during the second half or even in the late 15<sup>th</sup> century. On the original cornice of the sanctuary, i.e. on top of its former buttresses, there are still preserved four exquisite late medieval roundly carved heads. The sanctuary was originally supported by five exterior buttresses. At the time it was constructed, the chapel must have had a nave, but based on the results of archaeological investigations it was concluded that the existing nave had originated at a later date, probably during the 16<sup>th</sup> or the 17<sup>th</sup> century. The nave was originally lower than the sanctuary, which can be explained by the fact that it was not vaulted but had a wooden ceiling, which made it unnecessary for the walls to be higher. In the second phase, the ceiling was raised, becoming level with the height of the sanctuary. In the third phase, most probably during the construction of the existing vaults, the walls of both the nave and the sanctuary were raised to its present height. The sacristy originated in the first phase, most probably at the same time as the sanctuary, only it was shorter at that time, i.e., it was adjacent only to the sanctuary wall. During the second half of the 18<sup>th</sup> century, most probably in 1784, the sacristy was expanded to the west, and the new floor was constructed with the gallery open toward the sanctuary. The chapel got its present-day appearance relatively late, between 1813 and 1822, when a bell tower was erected on its west front.

So far only the most basic work was carried out that was necessary due to the poor condition the building. This included the draining systems that were installed to reduce the level of capillary moisture and waters from the roof, construction improvement of the sacristy, basic repairs of the façade, and painting. In the course of working on the ground next to the chapel foundations, protective ar-

chaeological investigations were carried out that produced insights relevant for reconstructing the appearance and the dating of various portions of the chapel. The most important are, of course, the foundations of the buttresses that were previously only suggested from the design of the chapel exterior.

Much more comprehensive efforts were made in the chapel surroundings and on St. Lawrence Square. Firstly, the existing fence around the chapel was improved, as it was worn out due to poor and inappropriate maintenance, and even physically injured in some portions. This was followed by the renovation of the space surrounding the chapel – the village square of St. Lawrence. The main purpose of these efforts was defined by the necessity to improve the existing condition of the village centre, set up new traffic circulation, and install a new paving, which would see the square thoroughly altered, functionally redesigned and modernized.

A settlement's historical setting, primarily its exteriors such as streets and squares, hold special significance for the residents, as it is these that form and keep the familiar image of the place in the local memory. Within the historical spatial morphology of Cirkovljani, St. Lawrence Square makes for the most important and lively point in the village, a unique space that determines its identity and sets it apart from similar localities that originated from the same spatial–geographical and cultural–historical context of the Međimurje region. The quality of that image owes much to the extent of renovation, presentation, decoration and maintenance of its exterior areas which, together with the preserved structure of the historical buildings, testify to the cultural, spiritual and technical level of the community that has created them. A great misunderstanding occurs when an attempt is made to subsequently "enrich" that space by introducing uncritically too great a number of sculptures and fixtures, which is what the local community and the parish have done without consulting the relevant conservation authorities.

**KEYWORDS:** Međimurje, Cirkovljani, St. Lawrence, chapel, square, settlement

# Bogorodica s kandelabrima iz Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci

Marta Budicin

Marta Budicin  
Hrvatski restauratorski zavod  
Odsjek za istraživanje i dokumentaciju pokretnе baštine  
mbudicin@h-r-z.hr

Pregledni rad/Scientific review  
Primljen/Received: 20. 05. 2015.

UDK:  
73.034.4:[656.61:069(497.5 Rijeka)  
7.025.3/.4:061.6(497.5)  
73 Rossellino, A.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.5>

**SAŽETAK:** Kompozicija *Bogorodica s kandelabrima*, čiji je izgubljeni mramorni prototip datiran oko 1460. godine, pripisana je jednom od glavnih predstavnika kiparstva rane renesanse u Firenci, Antoniju Rossellinu (1427. – 1479.). Danas se reljefi s tim prikazom izrađeni u kamenu, terakoti, štuku, gipsu, *cartapesti*, drvetu i bronci mogu naći u brojnim svjetskim muzejima i galerijama, susjednoj Italiji i Sloveniji te uzduž naše obale. Tema ovog istraživanja je polikromirani i pozlaćeni štuko reljef *Bogorodice s kandelabrima* iz Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci, čije formalne karakteristike potkrepljuju tvrdnju da se radi o izravnom odljevu reljefa Antonija Rossellina ili njegovih prvih i najboljih replika. Istraživanje obuhvaća i druge reljefe s prikazom Bogorodice s kandelabrima s našeg područja, s posebnim osvrtom na reljefe koji su restaurirani u Hrvatskom restauratorskom zavodu te na izvedene konzervatorsko-restauratorske radove.

**KLJUČNE RIJEČI:** Firenca, rana renesansa, Antonio Rossellino, kiparstvo, reljef, Bogorodica s Djetetom, Bogorodica s kandelabrima, štuko, terakota, cartapesta, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Rijeka

**P**litki reljef s prikazom Bogorodice s kandelabrima iz Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci pripisan je jednom od najvažnijih kipara firentinske rane renesanse Antoniju Rossellinu. Potječe iz 15. stoljeća i jedan je od izravnih odljeva njegova poznatog reljefa *Madonna delle candelabre* ili prvih i najboljih replika. „Način prispjeća reljefa u fundus Muzeja nije poznat, ali je reljef već 1946. godine pri upisu predmeta preostalih nakon Drugog svjetskog rata u fundusu Musea Civica (Gradskog historijskog muzeja) zabilježen pod rednim br. 392. uz sljedeći opis: *gesso-rilievo, Madona con Gesu bambino, Scuola senese sec. XV.; stato di conservazione: deteriorato*. Dokumentacija Musea Civica nestala je u Drugom svjetskom ratu.“<sup>1</sup>

Reljef je izrađen u štuku, polikromiran i pozlaćen,<sup>2</sup> a današnji format zahvaljuje dugotrajnoj upotrebi, držanju u neprimjerjenim uvjetima te čestim premještanjima, zbog kojih je izrazito oštećen, posebice u gornjem dijelu, gdje veći dio nosioca nedostaje. Obrisna linija reljefa slijedi piramidalnu kompoziciju Bogorodice s Djetetom, obrubljujući glave prikazanih likova. Bogorodica prikazana u polufiguri sjedi<sup>3</sup> s Djetetom u krilu, dok se u pozadini naziru donji dijelovi dvaju bogato izrezbarenih kandelabra, od kojih je lijevi tek fragmentarno vidljiv kao i feston koji ih povezuje. Oko Bogorodičine glave prikazane u poluprofilu sačuvan je donji dio fragmentarno vidljive aureole, a isti je slučaj i s aureolom oko Djetetove glave. Lijeva Bogorodičina ruka počiva na ramenu malog

Krista, a desna joj, u karakterističnom prikazu raširenog dlana razmaknutih prstiju, pridržava plašt skupljen na desnom bedru. Maleni Krist zamišljena pogleda sjedi savijenih koljena na jastuku te stopalima dodiruje majčinu desnu ruku. Ruke su mu savijene u laktovima i zatvorenim šakama čvrsto drži češljugara, simbol Kristove muke i Uskrsnoga. Premda je gornji dio riječkog reljefa oštećen i preslikan, vidljiv je veći dio karakterističnog rupca koji prekriva Bogorodičinu glavu i pada na njezinu ramena te otvara pogled na vrat na koji je s lijeve strane naknadno aplicirana ogrlica s ukrasom od bakrenih kolutića u obliku cvijeta. U predjelu poprsja haljina je ukrašena bijelim ovratnikom skupljenim između grudi, a u struku je opasana remenom od dvije tanje trake. Desni rukav je širok i nabran kod laka, a u donjem završnom dijelu vidljiva je tamnija podstava. Dalje, sve do samog dlana vidljiv je drugi, uz tijelo pripajeni rukav. Djetešće je odjeveno u tamnu opravu kratkih rukava, također opasanu remenom ispod grudi. Oko lijeve ruke i vrata aplicirana je crvena narukvica i ogrlica u imitaciji koraljnih perlaca kao zaštita od bolesti i uroka, odnosno zla.<sup>4</sup> Jastuk na kojem Dijete sjedi presvučen je dekorativnom tkaninom.

Originalni sloj polikromacije i pozlate u cijelosti je preslikan pa su dubina i profinjene gradacije površina mahom nestale ispod preslika. Preslici su posebno uočljivi na licima i općenito na inkarnatu, kosi te odjeći prikazanih figura, kao i pozadini s kandelabrima. Zbog preslika na inkarnatu koji je jednoličan i zagasit, s nespretno zamenjenim obrazima i bradom te nespretno iscrtanim očima, obrvama i ustima, izgubio se izvorni izgled lica i istaćena ljupkost karakteristična za Rossellinove figure o kojoj i Vasari više puta govori kada ga spominje „(...) il quale faceva quella arte con tanta grazia (...)“<sup>5</sup> Od preslika je važno spomenuti i već navedene ogrlicu i narukvicu te tamne preslike kose Bogorodice i Djeteta zbog kojih su izvorni, minuciozno izrađeni uvojci gotovo nečitljivi te naknadne aplikacije od bakrenih kolutića na Bogorodičinu vratu.

### **Konzervatorsko-restauratorski radovi na reljefu**

Na reljefu je 2003. i 2004. izведен konzervatorsko-restauratorski zahvat. Umjetnina je zaprimljena u lošem stanju očuvanosti; u gornjem dijelu reljefa, posebno s lijeve strane i u donjem desnom kutu veći dio gipsanog nosioca nedostaje. S lijeve i desne strane Bogorodičine glave zatećene su rupe u gipsanom nosiocu koje su služile za vješanje reljefa (čime su oštećeni svi slojevi podloge, boje i pozlate). Na prvotni sloj originalne podloge, boje i pozlate koji se s vremenom stanjio i oštetio, nanesen je u vrijeme baroka deblji sloj krede, boje, pozlate i voska, a lakovi su na reljef polagani više puta. Taj naknadni deblji sloj krede znatno je smanjio dubinu reljefa i gradacije površina, a potamnjeli slojevi lakova ugasili su kolorit. Svi slojevi podloge, boje i pozlate bili su oštećeni i mjesti-

mično su nedostajali. Oštećenja na reljefu bila su starijeg i novijeg datuma, što je bilo vidljivo po tonu nosioca u oštećenjima, a uz to je utvrđena i oslabljenost veziva u originalnoj podlozi, naročito oko oštećenja, gdje slojevi lakova nisu zaštitili reljef od vlage koja je vezivo povukla u nosilac. Zbog oslabljenog veziva, slojevi podloge, boje i pozlate postali su sipki, mjestimično su otpadali i zato je bio nužan konzervatorsko-restauratorski zahvat. Izvedeni zahvat obuhvatilo je dezinfekciju u Institutu „Ruđer Bošković“, istraživačke radove koji su obuhvatili uzimanje uzorka za izradu mikropresjeka i mikrokemijske analize slikanih slojeva, osnovno čišćenje površinskih naslaga nečistoća te podljepljivanje slojeva podloge, boje i pozlate na nosilac.

Uslijedila je konsolidacija gipsanog nosioca te uklanjanje naknadno nanesenih slojeva laka. Sve oslikane i druge obrađene površine detaljno su očišćene te je konsolidirana originalna podloga, boja i pozlata, kao i zatećeni barokni preslik. Na probušenim mjestima, s obje strane Bogorodičine glave rekonstruiran je gipsani nosilac. Potom su rekonstruirana oštećenja tonirana u svrhu ujednačavanja s cjelinom i lakšeg čitanja forme. Zbog velike vrijednosti djela, a istovremeno i velike oštećenosti originalnog slikanog sloja, komisjski je odlučeno da se barokni preslik ne uklanja i da se umjetnina na taj način dalje prezentira.<sup>6</sup>

### **Ranorenansno kiparstvo i reljefi, Bogorodica s Djetetom i Bogorodica s kandelabrima Antonija Rossellina**

Antonio Gamberelli, zvan Rossellino, rođen je vjerojatno u Settignanu 1427. ili 1428. godine.

Nakon što se s braćom Domenicom, Bernardom, Giovannijem i Tommasom pridružio cehu firentinskih umjetnika čiji je član bio i otac Matteo Gamberelli, osnovnu umjetničku naobrazbu stjeće u radionici brata Bernarda (1409. – 1464.).

Veliki utjecaj na Antonija, kao i na sve kipare njegove generacije, ima Donatello koji je zaslужan za prevladavanje srednjovjekovne likovne sheme oslanjajući se na antiku, a kroz nju na prirodu i stvarnost, u skladu s renesansnim uzusima.

Za temu reljefa važno je spomenuti Donatellov izum *rillievo stiacciato*, odnosno plošni reljef na kojemu su efekti postignuti minucioznim varijacijama površinskog modeliranja do posve plitkog urezivanja kako bi forme izgledale urezane, a ne isklesane. Upotrebom plošnog reljefa Donatello uspijeva uskladiti dvije osnovne težnje svojega doba: vraćanje rimskoj antičkoj umjetnosti (koja pokret najbolje prikazuje u niskom reljefu) s novinom svojeg doba, linearnom perspektivom.<sup>7</sup>

Nakon odlaska velikog Donatella u Padovu sredinom 15. stoljeća, u radionici Bernarda Rossellina razvija se novi kiparski stil, zvan i *stile dolce*<sup>8</sup> čiji su glavni predstavnici uz Antonija i njegovu braću i Desiderio da Settignano,



1. Bogorodica s kandelabrima, Victoria and Albert Museum, London, terakota  
*Madonna of the Candelabra, Victoria and Albert Museum, London, terracotta*



2. Bogorodica s kandelabrima, Galerija Moretti, Firenca, polikromirani i pozlaćeni štuko  
*Madonna of the Candelabra, Moretti Gallery, Florence, polychromed and gilded stucco*

Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano i Matteo Civitali.<sup>9</sup> Dok se Antonio Rossellino u svojem umjetničkom djelovanju nikad nije do kraja odrekao voluminoznosti, plošni reljef snažno utječe na Antonijeva suvremenika, njegova velikog uzora, Desiderija da Settignana, koji ga je uvelike koristio i razvio do savršenstva. Budući da je svojim umjetničkim senzibilitetom težio linearnosti, tom je vrstom reljefa uspijevao suptilnim gradacijama površina i preciznom linijom sugerirati volumen. Desiderio je poznat po svojim nježnim i profinjenim figurama smirenih izraza i fizionomija koje u skulpturu onog doba uvode liričnost i ljupkost. To je snažno utjecalo na promjenu umjetničkog ukusa u Firenci koji se od Donatellove žestine okreće gracioznom izrazu i većoj osjećajnosti. Osim Donatella i Desiderija, na Antonija utječe i njegov suvremenik Mino da Fiesole koji u firentinsku skulpturu unosi antičke rimske elemente te je poznat po svojim portretnim poprsjima realističnih crta, grublje i oštire rezanih uvojaka kose i nabora tkanina gotovo ornametalnog karaktera te po određenoj simplifikaciji modeliranih volumena.

Pod utjecajem Desiderija i Mina, a preko njihovih djela naravno i Donatella, Antonio stvara specifičan umjetnički izričaj u kojemu uspješno spaja Donatellov osjećaj

za pokret, Desiderijevo majstorstvo u korištenju linije i suptilne gradacije površina, Minov realizam i izravnost prikaza te osjećaj za renesansnu arhitektonsku strukturu i dekoraciju brata Bernarda te tako ujedinjuje sve težnje renesansnog stila. U Antonijev bogati opus ubraja se niz grobnica, skulptura, poprsja, reljefa s narrativnim prizorima, velik broj reljefa s prikazom Bogorodice s Djetetom, izrađenih uglavnom od mramora te njihovih odlijeva.

U ranoj su renesansi Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia te Luca della Robbia i posebice Donatello zaslužni za širenje marijanskih kompozicija.<sup>10</sup> Potrebno je istaknuti Donatella koji je svojom sklonosću eksperimentiranju zaslužan za širenje popularnosti prikaza Bogorodice u polufiguri i sjedećem stavu,<sup>11</sup> što zahtjećemo i na njegovoj izuzetno popularnoj inačici kompozicije Poklonstva Djetetu, tzv. Madonni del Presepe. Njegove su padovanska i sienska radionica bile poznate po bogatoj produkciji i izvozu, a pripada mu i zasluga za širenje upotrebe raznovrsnih materijala i tehnika. Bogorodica s Djetetom je u Toskani u ono vrijeme bila osobito čašćena, što je pogodovalo procvatu serijske proizvodnje kopija poznatih marijanskih kompozicija koje su se izrađivale u kamenu i drvu, a odlijevale u gipsu, terakoti, štuku i *cartapesti* i sve su potom gotovo bez iznimke



**3.** Bogorodica s kandelabrima, PPMHP, Rijeka, polikromirani i pozlaćeni štuko, reljef prije radova (fototeka HRZ-a)  
*Madonna of the Candelabra, Maritime and History Museum of the Croatian Litteral, Rijeka, polychromed and gilded stucco, before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

bile polikromirane i pozlaćene te većinom namijenjene ukrašavanju kućnih oltarića.<sup>12</sup> Ta se tradicija nastavila i u 16. stoljeću s Jacopom Sansovinom koji je u Veneciji također izradivao kopije poznatih marijanskih kompozicija u jeftinijim materijalima i tehnikama.<sup>13</sup>

Poznati firentinski slikar Neri di Bicci koji je ponajviše oslikavao štuko reljefe proizvedene u radionici Desiderija da Settignana, od 1453. do 1475. piše svoj *diario di bottega*, odnosno dnevnik poslovanja naziva *Ricordanze* i u njemu iznosi detaljne informacije o radioničkoj produkciji, izradi replika i njihovoj trgovini te naručiteljima. Treba

istaknuti trgovinu umjetninama koja je u ono vrijeme bila veoma unosan i razvijen posao, a trgovci umjetninama redom su naručivali najveći broj umjetnina kako bi zadovoljili lokalno tržište, ali i rastući izvoz. Iz njegova teksta saznajemo i o suradnji umjetnika raznih profila kao što su kipari, arhitekti, odnosno stolari te slikari, među kojima se ističu: Lo Scheggia (Giovanni di Ser Giovanni), Stefano di Francesco, Francesco Pesellino, Oponasatelj Lippija i Pesellina (Pseudo Pier Francesco Fiorentino),<sup>14</sup> Bernardo Rosselli te poznati firentinski slikar Cosimo Rosselli.<sup>15</sup> Brojne firentinske kiparske *botteghe* bavile su



**4.** Bogorodica s kandelabrima, PPMHP, Rijeka, polikromirani i pozlaćeni štuko, reljef nakon radova (fototeka HRZ-a)  
*Madonna of the Candelabra, Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, Rijeka, polychromed and gilded stucco, after conservation*  
*(Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

se izradom, prodajom i izvozom kopija najpopularnijih marijanskih kompozicija od jeftinijih materijala, među kojima još valja izdvojiti Bogorodicu s Djetetom iz zbirke Corsini Luca della Robbije, torinsku Bogorodicu s Djetetom Desiderija da Settignana,<sup>16</sup> Bogorodicu s Djetetom Antonija Rossellina iz Sankt Peterburga, nekoliko Bogorodica Benedetta da Maiana, od kojih je veoma popularna bila ona s Djetetom i dva kerubina, te za našu temu najzanimljiviju Bogorodicu s kandelabrima.

Od Bogorodica s Djetetom pripisanih Antoniju Rosselinu dvije se nalaze u New Yorku: kronološki vjerojatno

najranija, sudeći prema izrazitom *stiacciato* i jasnim analogijama s Desiderijom da Settignanom je Bogorodica s Djetetom i kerubinima iz Pierpont Morgan Library koju je moguće datirati oko 1455.,<sup>17</sup> koja je izrađena od mramora. Druga je Bogorodica s Djetetom i kerubinima iz Metropolitan Museuma, tzv. Altmanova Bogorodica koju Wilhelm Bode 1897. godine prvi pripisuje Antoniju Rosselinu.<sup>18</sup> Ta je mramorna Bogorodica najkvalitetnije izrade, a datirana je oko 1460. godine,<sup>19</sup> u vrhunac Rosselinova stvaralaštva.<sup>20</sup> Oko autorstva mramorne Bogorodice s Djetetom i kerubinima iz Bode Museuma u Berli-



**5.** Bogorodica s kandelabrima, PPMHP, Rijeka, polikromirani i pozlaćeni štuko, reljef u zaštitnom okviru nakon radova (fototeka HRZ-a)  
*Madonna of the Candelabra, Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, Rijeka, polychromed and gilded stucco, relief in a protective frame after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

nu<sup>21</sup> te one iz Fundacije Gulbenkian u Lisabonu, potom mramornih Bogorodica iz crkve sv. Klementa u Sociani u Toskani, Kunsthistorisches Museuma u Beču iz 1465. godine, zbirke Samuela H. Kressa u National Gallery of Art u Washingtonu iz 1477. godine te one iz Ermitaža u Sankt Peterburgu s prikazom Bogorodice s Djetetom i kerubinima (koja je možda i rad Giovannija Bastianinića iz 19. stoljeća), mišljenja stručnjaka često se razilaze i pripisuje ih se uglavnom radioničkoj izradi.<sup>22</sup> Također, reljefi identične kompozicije, ali rustičnije obrade i najčešće manjih dimenzija te uokvireni raskošnim okvirima izlaze iz opusa samog autora i mogu biti radioničke izrade ili rad drugih radionica. Tu valja spomenuti manufakturu Di Signa u Firenci koja je tijekom 19. stoljeća izradivala kopije renesansnih skulptura, među njima i kopije navedenog Rossellinova reljefa.<sup>23</sup>

Uz kiparske radionice u renesansi su se i slikarske radionice bavile serijskom izradom i prodajom kopija poznatih marijanskih kompozicija, kao što je bio poznati tondo s prikazom Bogorodice s Djetetom i Ivanom Krstiteljem Domenica Ghirlandaija te kompozicija Poklonstva Djete-tu čije su replike u velikom broju proizvodili i prodavali Jacopo del Sellaio, Francesco Pesellino, Maestro di San

Miniato, Maestro della Natività Johnson, Francesco Botticini, Oponašatelj Lippija i Pesellina te Lorenzo di Credi.

Rossellinove reljefe Bogorodica s Djetetom karakterizira određena monumentalnost likova koji dimenzijama dominiraju reljefom i postavljeni su u prvi plan. Glavna karakteristika njegove umjetnosti je, osim već spomenute ljupkosti i težnje što realnijem prikazu, velika doza dovršenosti ili bolje rečeno dorađenosti koju on daje svojim djelima, oblikujući ih pedantno do samog detalja kao skladnu cjelinu. O tome također govori Vasari, kao i o činjenici da su Antonija, osim Michelangela, slavili i mnogi najveći majstori jer je izuzetno dobro prikazivao svoje likove u pokretu.<sup>24</sup> Nakon 1450. godine, kod Antonija je sve izrazitiji utjecaj brata Bernarda koji je bio ponajprije arhitekt i od kojega se tijekom svojega prijašnjeg djelovanja razlikovao mekšim oblikovanjem svojih figura. Upravo je taj spoj arhitektonskog poimanja koji usvaja od Bernarda i sklonost nježnijoj i pomnijoj obradi urođio svojevrsnim *Gesamtkunstwerkom* koji nije bio stran svestranim renesansnim autorima koji nisu striktno odjeljivali zadatke vezane uz arhitekturu, unutarnje uređenje prostora, slikarstva, skulpture pa čak i inženjerstvo. Kao primjer mogu se navesti sve Rossellinove grobnice, posebno ona portugalskog kardinala u San Miniato al Monte u Firenci iz 1461. – 1466. godine, kod koje je prema njegovim nacrтima vođena cijela gradnja i dekoracija prostora sve do najsitnijih detalja i gdje se skulptura, arhitektura i slikarstvo stapaju u jedinstvenu cjelinu čija monumentalnost nastaje prema renesansnim mjerilima iz savršene usklađenosti svih dijelova, a raznolikost korištenih materijala i tehnika za ono je vrijeme jedinstvena i bez presedana.<sup>25</sup> Presudan je i utjecaj slikara fra Filippa Lippija na njegovo stvaralaštvo, posebno u kasnijim djelima gdje je evidentna Rossellinova težnja da bude kiparskim ekvivalentom Lippijeva slikarstva.<sup>26</sup>

Kompozicija *Bogorodica s kandelabrima* ili tzv. *Madonna delle Candelabre*, zahvaljujući Allunu Marquandu pripisuje se Antoniju Rossellinu, a njezin se izgubljeni mramorni prototip datira oko 1460. godine, u vrijeme izrazite popularnosti marijanskih kompozicija.<sup>27</sup>

Od replika toga reljefa izrađenih u terakoti i pripisanih Antoniju Rossellinu najpoznatiji je onaj iz Victoria and Albert Museum u Londonu.<sup>28</sup> U Parizu se u Louvre načini štuko reljef Bogorodice s kandelabrima te u Musée Jacquemart-André, a važni su i štuko reljefi Bogorodice s kandelabrima iz Museo Nazionale del Bargello, muzeja Horne i galerije Moretti u Firenci, svi pripisani Rossellinu, kao i onaj iz Salander O'Reilly Galleries iz New Yorka, kojega je vjerojatno oslikao sam Neri di Bicci.<sup>29</sup>

Trenutačno je poznato više od pedeset replika i kopija navedenog reljefa (s punim prikazom ili stiliziranim kandelabrima te bez njih) u brojnim svjetskim muzejima, galerijama i privatnim zbirkama, a izrađene su od drveta, gipsa, istarskog kamena, terakote, štuka, *cartape-*

ste te u obliku brončanih plaketa i reljefa.<sup>30</sup> Uz Toskanu, najbrojnije su na potezu regija Veneto (Venecija, Museo Correr, kameni reljef u Calle della Pietà, Padova, Musei Civici), Emilia-Romagna (Imola, Pinakoteka; Forlì, samostan Corpus Domini, ravenatsko područje) i Marke (Tolentino, Muzej bazilike sv. Nikole, Urbino Galleria Nazionale delle Marche). Brončane se plakete s tim motivom (s kandelabrima ili bez njih) pojavljuju u drugoj polovici 15. st., a danas se mogu naći u Museo del Bargello u Firenci, Musei Civici u Padovi, Kaiser Friedrich Museumu u Berlinu te Museum of Art u Clevelandu.<sup>31</sup> Reljefi s tom kompozicijom pripisuju se Antoniju Rossellinu zbog sličnosti s Bogorodicama s Djetetom smještenim unutar tonda na njegovim nadgrobnim spomenicima, čiji se prototip nalazi u grobnici portugalskog kardinala u San Miniato al Monte u Firenci.

Ovdje se valja ponovno osvrnuti na Bogorodicu s Djetetom iz Fundacije Gulbenkian u Lisabonu, čija je kompozicija posebno bliska našoj kompoziciji s kandelabrima, a to se najviše ogleda u uspravnjoj impostaciji same Bogorodice te položaju desne ruke karakteristično razmaknutih prstiju na bedru ispod Djetetovih nožica. U ovom je slučaju upitno isključivo Rossellinovo autorstvo te je vrlo vjerojatno da je za velik dio izvedbe zaslужan i mlađi Benedetto da Maiano.<sup>32</sup> Prikaz Bogorodice s kandelabrima doživio je odmah veliki uspjeh pa ga osim Rosellinove radionice već u ono vrijeme izrađuje Gregorio di Lorenzo, zvan Maestro delle Madonne di Marmo koji se formirao u radionici Desiderija da Settignana i bio aktivan u Toskani i Markama.<sup>33</sup> Kod nas se tom autoru, između ostalog, pripisuje i reljef s prikazom Bogorodice s Djetetom iz župne crkve sv. Petra i Pavla apostola u Bribiru.<sup>34</sup>

### **Širenje ikonološkog programa Bogorodice s kandelabrima i srođni primjeri na istočnoj obali Jadran**

Utjecaj Bogorodice s kandelabrima odrazio se i na slikarstvo sedamdesetih godina 15. stoljeća u djelima već spomenutih Pesellina, Maestra di San Miniato, Maestra della Natività Johnson te Giovannija Antonija da Pesara.<sup>35</sup> Za naše je područje važno spomenuti sliku na drvu s prikazom Bogorodice s Djetetom iz crkve sv. Josipa, sada riznice katedrale sv. Tripuna u Kotoru s kraja 15. stoljeća, s preslikom iz 1520. godine. Slika je jedan od rijetkih naših primjera prenošenja kompozicije Bogorodice s kandelabrima u slikarstvo: „Još je Đurić prepostavio da je ranija slika oko 1520. godine djelomično restaurirana te da su od ikone iz XV. stoljeća ostala samo lica, dok su ostali dijelovi obnovljeni (nanovo naslikani) u renesansnom stilu. Element girlande, češljugara kao simbola Muke, uz impostaciju Isusa koji sjedi visoko podignutih golih koljena, opća su mjesta umjetnosti quattrocenta. Njih sa svojim slikama koriste mnogi dalmatinski slikari, a na početku XVI. stoljeća neki od ovih elemenata javljaju se

na slikama Nikole Božidarevića. Ivana Prijatelj je na slici prepoznala utjecaj kvatrocentističke toskanske skulpture *Madonne dei candelabri* Antonija Rossellina koja se u XV. i XVI. stoljeću često replicirala.“<sup>36</sup>

S obzirom na to da dimenzije i kvaliteta izrade velikog broja danas poznatih reljefa s tom kompozicijom variraju, vjerojatno je da ne dolaze sve iz istog kalupa niti pripadaju majstorovoj radionici,<sup>37</sup> a postoji i velika mogućnost dje-lovanja takvih radionica na našem području. Uzimajući u obzir podatak da su 1461. godine Leonardo de Roi da Asolo i Zanino de Astai da Verona postavili u Kopru peć za keramiku te prisutnost većeg broja umjetničkih djela izrađenih u toj technici u Kopru, kao što su kip Bogorodice s Djetetom i tri terakotna medaljona s prikazima Justini-jana, Justina II. i Konstantina u baldahinastoj niši gradske lože te dva terakotna tonda s prikazom Isusove glave i jedan reljef s prikazom Bogorodice s Djetetom, Samo Štefanac smatra vjerojatnim da je u Kopru postojala radionica izrade terakote.<sup>38</sup>

Na našem se prostoru od štuko reljefa s prikazom Rossellinove Bogorodice s kandelabrima kao najvažniji može navesti reljef iz franjevačkog samostana sv. Frane u Šibeniku koji je izvrsne izrade, a datiran je u 15. stoljeće.<sup>39</sup> Reljef je očuvan u cijelosti, ali bez polikromacije i pozlate koje su stradale u požaru.<sup>40</sup>

Prema Davoru Domančiću ovaj štuko reljef otkriven 1965. godine darovan je samostanu iz ostavštine obitelji Inchiostri te po svojoj starosti i tehnički očito pripada izravnom odljevu poznatog reljefa Gospe s Djetetom Antonija Rossellina, koji je izložen u Bargellu u Firenci.<sup>41</sup>

Na tom je reljefu u dva navrata izведен konzervatorsko-restauratorski zahvat; 1967.<sup>42</sup> te 2013.<sup>43</sup> godine. Najnovijim metodama istraživanja tijekom posljednjeg konzervatorsko-restauratorskog zahvata utvrđena je prisutnost drvene laminirane poleđine reljefa novije datacije s jasno vidljivim laminatima, a utvrđena su i pravilna, urezana oštećenja na nosiocu, vjerojatno nastala upotrebom nekog uređaja za rezanje ili brusilice.

U istom gradu, u Muzeju grada Šibenika nalazi se drveni polikromirani reljef s prikazom Bogorodice s Djetetom koji se kompozicijski referira na franjevački štuko reljef, a vjerojatno je rad domaćeg majstora iz 16. stoljeća, slabije vrsnoće izrade te bez prikaza kandelabra.<sup>44</sup>

Na jadranskoj obali nalazi se i polikromirani i pozlaćeni terakotni reljef iz Zbirke crkvene umjetnosti u crkvi sv. Justine na Rabu, datiran u drugu polovicu 15. stoljeća, a potječe iz rapske stolnice i pokazuje velike sličnosti s ostalim reljefima s prikazom Bogorodice s kandelabrima, s tom razlikom da je ovom reljefu danas sačuvan samo lijevi kandelabar i lijeva strana festona.<sup>45</sup> Terakotni reljef s prikazom Bogorodice s kandelabrima nalazimo i u Pokrajinskom muzeju u Kopru. Radi se o fragmentarno očuvanom reljefu datiranom oko 1460. godine neujednačene izvedbe koji uz izvrsno izvedene ključne detalje (lice



**6.** Bogorodica s kandelabrima, franjevački samostan sv. Frane, Šibenik, polikromirani i pozlaćeni štuko, stanje prije i nakon radova, 2013. (fototeka HRZ-a)

*Madonna of the Candelabra, Franciscan Monastery of St. Francis, Šibenik, polychromed and gilded stucco, before and after conservation in 2013 (Croatian Conservation Institute Photo Archive)*



Djeteta, Bogorodičina ruka) pokazuju i slabije izvedene obrisne konture te ga Samo Štefanac pripisuje jednom od pomoćnika unutar Rossellinove radionice.<sup>46</sup>

Reljef s prikazom Bogorodice s kandelabrima izrađen od polikromiranog gipsa nalazi se u dominikanskoj crkvi u Dubrovniku, a potječe iz dominikanske crkve i samostana sv. Nikole na Lopudu. Reljef bi mogao biti iz 19. stoljeća jer se tada takva kompozicija vrlo često odlijevala u gipsu, ali s obzirom na rani nestanak samostana i crkve na Lopudu, moguće je ranije vrijeme nastanka.<sup>47</sup>

U crkvi sv. Marije na Škurinjama u Rijeci nalazi se reljef s prikazom Bogorodice s kandelabrima, odljev prema predlošku Antonija Rossellina iz 15./16. stoljeća.<sup>48</sup> Izrađen je u polikromiranom i vjerojatno pozlaćenom gipsu, a umetnut je u drveni, profilirani barokni okvir. Godine 2009. na tom je reljefu izведен cijelovit konzervatorsko-restauratorski zahvat tijekom kojega su utvrđena četiri sloja preslika od kojih je prezentiran prvi, najstariji sloj.<sup>49</sup>

Na bočnom oltaru crkve sv. Duha u Hvaru nalazi se polikromirani i pozlaćeni reljef s prikazom Bogorodice s kandelabrima izrađen od *cartapeste* iz posljednje četvrtine 15. stoljeća, svojevremeno potpuno preslikan. U sklopu radova 2001. uklonjena su dva novija sloja preslika, a prezentiran je prvi, djelomičan preslik, zatečen na Bogorodičinu plaštu i haljini, inkarnatima, prikazu če-

šljugara i modroj pozadini. Originalni oslik sačuvan je na Bogorodičinu velu, jastuku i gaćicama Djeteta te aureolama. Osobit je i epigraf na vanjskom obrubu aureole: „Ave Maria, Gratia Plena, Dominus tecum, benedicta“ koji, usporedbom s epigrafom na tolentinskom reljefu od *cartapeste* govori u prilog tvrdnji da je ovaj reljef zasigurno importiran. S obzirom na kvalitetu izrade i polikromacije, vjerojatno je riječ o izravnom odljevu Rossellinove Bogorodice s kandelabrima ili prvih i najboljih replika.<sup>50</sup> Osim ovog našeg reljefa od *cartapeste*, u Ljubljanskoj uršulinskoj crkvi Sv. Trojice, nekad iz samostana u Mekinju, čuva se još jedna Bogorodica s kandelabrima od pozlaćene i polikromirane *cartapeste*. Taj reljef, koji je vjerojatno nastao potkraj 15. ili u prvim desetljećima 16. stoljeća i poslije je preslikan, uz spomenuti oštećeni terakotni reljef Bogorodice s kandelabrima iz Pokrajinskog muzeja u Kopru, primjer je također neposrednog odljeva poznatog Rossellinova reljefa Bogorodice s kandelabrima.<sup>51</sup> Osim apliciranih metalnih ukrasa i polikromacije koja se ne može pripisati *quattrocentu*<sup>52</sup>, na ljubljanskom je reljefu vidljiva i pozlata, i to ponajviše na Bogorodičinoj haljini, gdje se razabire fino reljefno oblikovan brokatni uzorak. Za tu pozlatu S. Štefanac drži da bi vrlo lako mogla biti izvorna, upravo zbog pomno izvedenog brokatnog uzorka.<sup>53</sup> Uz navedena dva reljefa s našeg područja izrađenih

u *cartapesti*, u Italiji postoje još tri primjerka: najvažniji je spomenuti reljef s prikazom Bogorodice s kandelabrima muzeja bazilike sv. Nikole u Tolentinu,<sup>54</sup> s vrlo dobro očuvanom izvornom polikromacijom koji pokazuje sve značajke Rossellinova duktusa, te onaj u Galleria Nazionale delle Marche u Urbini, a još jedan primjerak nalazi se u Museo Correr u Veneciji.<sup>55</sup> *Cartapesta* je zahvaljujući jednostavnosti i ekonomičnosti izvedbe bila osobito popularna u 15. stoljeću pa se može pretpostaviti da je najveći broj replika te kompozicije izrađen upravo u toj tehnici, no do danas ih je sačuvano vrlo malo.<sup>56</sup>

U renesansnom razdoblju u Hrvatskoj je također jedna od omiljenih marijanskih kompozicija *Poklonstvo Djetetu* koja je osim u Toskani bila popularna i u Veneciji, Venetu, Markama, Abruzzu te Istri i Dalmaciji. Reljefi s tom kompozicijom često pripadaju poliptisima, a pokazuju srodnost s radovima Antonija Vivarinija i sljedbenika. U toj se temi spajaju sjevernotalijanski s toskanskim utjecajima, što je vidljivo u terakotnom reljefu s prikazom Poklonstva Djetetu iz župne crkve u Velom selu na otoku Visu. Djelo je vrlo vjerojatno nastalo na području Veneta sredinom 15. stoljeća i rad je sljedbenika kipara Michelea da Firenze, koji je poznat po isključivoj produkciji u terakoti te suradnji s Lorenzom Ghibertijem na sjevernim vratima firentinske krstionice.<sup>57</sup>

### Zaključak

Iako mramorni prototip kompozicije *Bogorodice s kandelabrima* nije poznat, pretpostavku o pravokutnom formatu riječkog reljefa potvrđuje činjenica da je za renesansu Toskane i Veneta (Firenca, Padova), posebice oko polovice 15. stoljeća, karakteristična izrada pravokutnih reljefa s prikazom Bogorodice u polufiguri s Djetetom u krilu.<sup>58</sup>

### Bilješke

**1** Reljef Bogorodice s Djetetom dimenzija 51,5 x 42 x 5,1 cm u Pomorskom i povijesnom muzeju vodi se pod inv. br. PPMHP KPO-LZ 3136. Zahvaljujem kustosici Margiti Cvjetinović Starac na informacijama o reljefu.

U Gradski historijski muzej taj je reljef navodno pristigao nakon rušenja crkve sv. Roka 1912. godine kada je za Gradski muzej dio crkvenog inventara otkupila gradska uprava, a dio su muzeju poklonile riječke benediktinke.

**2** DOMAGOJ MUDRONJA, Izvješće o analizi slikanih slojeva, *Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na reljefu s prikazom Bogorodice s Djetetom iz Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci*, Prirodoslovni laboratorij Hrvatskog restauratorskog zavoda, studeni 2003., 5. Mikroskopskom i mikrokemijskom analizom utvrđeno je da je nosilac gips s malo kalcijeva karbonata. Uzorci za analizu uzeti su s ruke Djeteta (la-

Uz riječki je reljef na našem području prisutno više izravnih odljeva Bogorodice s kandelabrima Antonija Rossellina, i to u Ljubljani, Kopru, Rijeci (crkva sv. Marije), Rabu, Šibeniku, Hvaru i Dubrovniku, a posebno u Dalmaciji, što govori o tome da je naše područje bilo izrazito receptivno upravo za tu kompoziciju i to vjerojatno individualnom zaslugom učenih i pobožnih kupaca u vrijeme bogate trgovačke i kulturne razmjene s Toskanom kao središtem humanizma i renesanse.<sup>59</sup>

Prepostavka o izgledu dijelova koji na riječkom reljefu nedostaju (kandelabri, feston, Bogorodičina i Djetetova aureola) ili su teže čitljivi zbog preslika, može se opravdati i potvrditi u mnogobrojnim sačuvanim reljefima istog prikaza navedenog autora, radionice ili sljedbenika, od kojih se kao polazišna točka uzima terakotna Bogorodica s kandelabrima iz Victoria and Albert Museuma u Londonu.

U prilog tvrdnji da se u slučaju reljefa iz Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja radi o izravnom odljevu Rossellinova reljefa ili njegovih prvih i najboljih replika idu formalne karakteristike čitljivih detalja, tako da se po desnoj Bogorodičinoj ruci, izduženih elegantnih i neznatno razmaknutih prstiju, modelaciji i položaju nabora na haljini, fragmentima dvaju kandelabra te impostaciji figura može povući analogija s izvedbenom vrsnoćom velikog umjetnika. Izrazita popularnost reljefa s tom i drugim marijanskim kompozicijama na tržištu umjetnina već u vrijeme renesanse, njihov prenosiv karakter i današnja prisutnost u većini vodećih svjetskih muzeja, galerija i zbirki nalažu da se one razmatraju i izdvojeno iz geografsko-vremenskog konteksta, oslanjajući se na formalne karakteristike u povlačenju analogija prilikom atribucije, što je kod riječkog reljefa i bio slučaj, s obzirom na njegovo stanje i manjkavi historijat. ■

kat, inkarnat), Bogorodičine haljine, pojasa haljine, pozadinske draperije, praznog pozadinskog prostora iza figure, sa stopala Djeteta (inkarnat) i s nosiocima. Utvrđena je prisutnost raznih pigmenata: bijelog pigmenta (kalcijev karbonat, gips i olovna bijela), narančasti pigment (minij), crveni pigment (crveni oker), plavi pigment (smalt, kalijevo silikatno staklo s kobalt oksidom), smeđi pigment (*sienna*), metal (zlato).

**3** Usporedbom s ostalim poznatim primjerima tog reljefa pretpostavlja se da Bogorodica sjedi na faldistoriju karakterističnog volutastog naslona za ruke koji zbog preslika na riječkom reljefu nije potpuno čitljiv.

**4** JAMES HALL, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1998., 162; RADOVAN IVANČEVIĆ, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006., 366; JEAN CHEVA-

LIER, ALAIN GHEERBRANT, *Rječnik simbola, Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, Mladost, Zagreb, 1994., 279.

**5** GIORGIO VASARI, Antonio Rossellino, Scultore Fiorentino, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Einaudi, Torino, 1986., 422.

**6** SONJA ČREŠNJEK, *Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na reljefu s prikazom Bogorodice s Djetetom iz Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci*, Hrvatski restauratorski zavod, 2004.; voditeljica konzervatorsko-restauratorskih radova na reljefu bila je Sonja Črešnjek, viša konzervatorica restauratorica Odsjeka III za drvenu polikromiranu skulpturu i namještaj Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu.

**7** JOHN POPE–HENNESSY, *Italian Renaissance sculpture, an introduction to Italian sculpture*, Phaidon Press Limited, Littlegate House, St’Ebbe’s street, Oxford, 1986., 14, 15.

**8** CHARLES AVERY, *Florentine Renaissance Sculpture*, J. Murray, London, 1970., 97.

**9** JOHN POPE–HENNESSY, 1986., (bilj. 7), 29.

**10** Marijanski je kult najavljen u učenjima istočnih crkvenih otaca od 2. do 4. stoljeća koji veličaju Mariju kao Djericu te je užvisuju iznad andeoskih korova, a utemeljen je na ekumenskom koncilu u Efezu 431. godine, kad je Blažena Djevica Marija proglašena Bogorodicom (Theotokos). Ta dogmatska definicija Marije kao Bogorodice otvara put procvatu i širenju pučke marijanske pobožnosti za koju su uvelike zaslužni i crkveni redovi (benediktinci, franjevci i dominikanci). Od najranije pojave marijanskog kulta javljaju se osnovni ikonografski tipovi Bogorodice s Djetetom: Nikopoa ili Kyriotissa (Pobjednica, Ona koja nosi pobjedu), Platytera ili Blacherniotissa (Najsvjetija, Šira od Neba), Eleousa ili Glykophilousa (Umilna), Galaktotrophousa (Dojiteljica), Prijestolje mudrosti i Hodigitria (Voditeljica na putu) od kojih se onda na zapadu razvija mnoštvo novih tipova. U srednjem vijeku, rastom popularnosti marijanskog kulta jača reciprocitet zapadnog i bizantskog utjecaja u izradi marijanskih kompozicija; ZORAIDA STANIČIĆ DEMORI, Transformacija ikona pod propovjedaonicama hvarske katedrale, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, br. 36, Petricolijev zbornik II: Zbornik radova posvećenih sedamdesetogodišnjici života IVE Petricolija, 1996., 252: „Ukrštavanje bizantske tradicije i elemenata gotičke umjetnosti, poglavito mletačkog trecenta, imalo je za posljedicu da se u strogu ideogramsku shemu ikone unio niz novih, Istoku nepoznatih detalja. Draperije su, umjesto jednostavnih tkanina u koje su bile umatane bizantske Hodigitrije, postale raskošni damasti i brokati ukrašeni zlatnim vezenim bordurama, prikopčani zlatnim kopčama. (...) Na ovaj su način ikone postale mekše i čitljivije. Ovakve su ikone *alla maniera italiana* ili *alla latina* tijekom 15. i 16. stoljeća s Krete u stotinama primjeraka zapljkusivale Europu. Mlečani su ih po određenom političkom konceptu panvenecijanizma, ali i trgovačkog profita, prenosili diljem

Europe. Najveći broj tih ikona dolazi u Dalmaciju upravo u vrijeme od 15. do 17. stoljeća.“

Usp. RADOVAN IVANČEVIĆ, 2006., (bilj. 4), 184: Tijekom 13. i 14. stoljeća rigorozno bizantsko inzistiranje na simbolici zamjenjuje ljudskost i nježan odnos Majke i Djeteta, a vrhunski primjeri tog omiljenog oblika pučke religioznosti šire se iz Italije u Europu i dalje.

**11** JOHN POPE–HENNESSY, The Altman Madonna by Antonio Rossellino, *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 3, 1970., 141.

**12** Na širenje popularnosti prenosivih umjetničkih djeła religiozne tematike za kućnu upotrebu velik su utjecaj imala pravila dominikanca Giovannija Dominicija iz 1403., tzv. Regola del governo di cura familiare; *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, ur: Giancarlo Gentilini, Moretti S.R.L., Edizioni Polistampa, Firenca, 2008., 10.

**13** RAFFAELE CASCIARO, *Tecnica e artificio: Racconti di cartapesta nella storia dell’arte italiana, La scultura in cartapesta Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Silvana Editoriale S.p.A., Milano, Museo Diocesano, 2008., 19.

**14** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 12, 24. Termin Pseudo Pierfrancesco Fiorentino stvara Frederick Mason Perkins 1928. godine za autora grupe djela koja je Bernard Berenson atribuirao slikaru Pieru Francescu Fiorentinu. Taj je autor stvarao u drugoj polovici 15. stoljeća oponašajući uglavnom djela F. Lippija i F. Pesellina.

**15** Isto, 12. Arhitekti su nerijetko bili angažirani u izradi ukrasnih okvira tih reljefa jer je u to vrijeme veoma popularan bio okvir u obliku elaboriranog tabernakula.

**16** Kopije Bogorodice Corsini nalazimo u Staatliche Museen u Berlinu i raznim privatnim zbirkama, kopije torinske Bogorodice iz Gallerie Sabaude u Torinu nalazimo u Parizu u muzeju Jacquemart–André. GIANCARLO GENTILINI, *La cartapesta nel Rinascimento toscano, La scultura in cartapesta Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Silvana Editoriale S.p.A., Milano, Museo Diocesano, 2008., 32.

**17** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 14.

**18** JOHN POPE–HENNESSY, 1970., (bilj. 11), 133.

**19** Isto, 139. Autor navodi brojne analogije između Altmanove Bogorodice i skulpture sv. Sebastijana iz Empolija te poprsja doktora Giovannija Chellinija koje je datirano u 1456. godinu. Sva tri djela izrađena su od identičnog mramora, tehnika obrade reljefa vrlo je slična obradi poprsja, što je posebice vidljivo u obradi kose Djeteta, a kompleksna postura tijela ponavlja se kako kod sv. Sebastijana tako i kod Djeteta. U 1460. godinu datira je i Giancarlo Gentilini u: *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 14.

**20** JOHN POPE–HENNESSY, 1970., (bilj. 11), 142.

- 21** Isto, 143, 145. Autor smatra kako su Bogorodica iz Bode Museuma te ona iz zbirke Samuela H. Kressa u National Gallery of Art u Washingtonu također djela Antona Rossellina.
- 22** SAMO ŠTEFANAC, Kopija Madone s kandelabri Antonia Rossellina v uršulinski cerkvi v Ljubljani, *Varstvo spomenikov Revija za teorijo in prakso spomeniškega varstva*, br. 34, Zavod Republike Slovenije za varstvo naravne in kulturne dediščine, Delo Tiskarna, Ljubljana, 1992., 116.
- 23** GIANCARLO GENTILINI, 2008., (bilj. 16), 34.
- 24** GIORGIO VASARI, 1986., (bilj. 5), 423.
- 25** *The Dictionary of Art*, vol. 27., Grove, Oxford University Press, ur. Jane Turner, 1996., 183; JOHN POPE—HENNESSY, 1986., (bilj. 7), 280, 281.
- 26** JOHN POPE—HENNESSY, 1970., (bilj. 11), 148.
- 27** Isto, 143; Allan Marquand je tu kompoziciju prvi prisao Antoniju Rossellinu u: ALLAN MARQUAND, Antonio Rossellino's Madonna of the Candelabra, *Art in America VII*, 1919., 198-206.
- 28** SAMO ŠTEFANAC, Terakota iz kroga Antonia Rossellina v Kopru, *Zbornik za umetnostno zgodovino n.v. XXIV*, 1988., 48; *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 16; SAMO ŠTEFANAC, 1992., (bilj. 22), 114; GIANCARLO GENTILINI, 2008., (bilj. 16), 34.
- 29** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 17.
- 30** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 20; GIANCARLO GENTILINI, 2008., (bilj. 16), 34.
- 31** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 20.
- 32** Isto, 15.
- 33** LINDA PISANI, Per il „Maestro delle Madonne di marmo“: una rilettura ed una proposta di identificazione, *Prospettiva, Rivista di storia dell'arte antica e moderna*, br. 106/107, 2002., 155; *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 20. Taj se kipar u svojim marijanskim kompozicijama referira na Rossellinovu Bogorodicu sa stiliziranim kandelabrima iz Urbina, Galleria Nazionale delle Marche te tako stvara zasebnu skupinu Bogorodica s Djetetom koja utječe na izradu brojnih brončanih plaketa s tim motivom u drugoj polovici 15. stoljeća. Uz tu skupinu, autor navodi i drugu skupinu koja podrazumijeva brojne odljeve od štuka, manjih dimenzija, rustičnije obrade te istaknute dekoracije okvira prikazanog motiva, a oslanja se na Rossellinovu Bogorodicu iz Sankt Peterburga.
- 34** MILAN PELC, Ugarske kiparske radionice i renesansa u sjevernoj Hrvatskoj, *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, br. 30., Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006., 74; MARIJA ŠERCER, Djelatnost Giovannija Riccija i njegovih pomoćnika na području Hrvatskog primorja, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, br. 38, Konzervatorski odjel Split i Književni krug Split, 1999. – 2000., 179-214; usvajaći zaključke Jolán Balogh, autorica je Majstora mramornih Madona poistovjetila s Giovannijem Riccijem. cvITO FISKOVIC, Dva reljefa anonimnog sljedbenika Mina da Fiesole, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, sv. IV-V (1958.–1959.), Zagreb, 1959., 193-205; Majstora mramornih Madona autor poistovjećuje s Tommasom Fiambertijem.
- 35** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 21; GIANCARLO GENTILINI, 2008., (bilj. 16), 34.
- 36** ZORAIDA STANIČIĆ DEMORI, Bogorodica s Djetetom, kataloška jedinica br. 42, *Zagovori Svetom Tripunu: blago Kotorske biskupije: Povodom 1200 obljetnice*, ur: Radoslav Tomić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2009. 211-212. Najljepše zahvaljujem pročelnici Službe za odjele izvan Zagreba dr. sc. Zoraidi Staničić na pomoći i višegodišnjem mentorstvu za to istraživanje.
- 37** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 17. Potrebno je spomenuti manufaktturnu izradu gipsanih Madona oko 1510. godine koju je za firentinskog slikara Bernarda Rossellija vodio jedan obrtnik iz Empolija.
- 38** SAMO ŠTEFANAC, 1988., (bilj. 28), 50.
- 39** *Na slavu Božju, 700 godina Šibenske biskupije*, Županijski muzej Šibenik, 1999., 122, 134.
- 40** Prilikom proslave 900. godišnjice grada Šibenika, samostan sv. Frane i crkva sv. Nikole Tavelića uz svoju su poznatu biblioteku imali namjeru urediti i pinakoteku "...to se najujudnije moli Naslov da bi temeljito uredio i obnovio najvrijedniju stvar, koju ovaj samostan posjeduje: reljef Majke Božje sa malim Isusom, koji u ruci drži goluba. Na prvi pogled opaziti će uprava, da se radi o jednoj velikoj dragocjenosti poznatih srednjevjekovnih umjetnika: ili Luca della Robbia, ili samoga Nina Fiezole.“ Miro Koceić, Poglavar kuće (samostana sv. Frane u Šibeniku), dopis upućen Restauratorskom zavodu JAZU iz Šibenika 22. 4. 1965.
- 41** DAVOR DOMANČIĆ, Trag Antonija Rossellina u Dubrovniku, *Zbornik radova sa Simpozijum Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, Muzejsko-galerijski centar, 1991., 137.
- 42** Dosje umjetnine, registarski br: 1012/1452; voditeljica konzervatorsko-restauratorskih radova na reljefu bila je Lela Čermak, restauratorica Restauratorskog zavoda JAZU, 1967. Reljef je dopremio vlasnik 1965. godine da bi se na njemu obavili nužni konzervatorsko-restauratorski radovi. Izmjerene dimenzije reljefa bez ukrasnog okvira tijekom zahvata 1967. godine iznosile su 74,5 x 54 cm te je navedeno da je slikani sloj izveden tehnikom srebra i tempere s uljem te pozlatom nanesenom u lazurama. Stanje očuvanosti umjetnine bilo je loše: drveni temeljnik potpuno truo i crvotočan te ga je trebalo zamijeniti novim, podloga od gipsa ispucana i pouglijenjena, naročito u gornjim dijelovima. Konzervatorsko-restauratorski zahvat sastojao od uklanjanja preslika do originalne pozlate (na umjetni su zatečeni debeli uljni premazi koji su prigušili finoču

izvorne modelacije), rekonstrukcije nedostajućih dijelova, retuša tih dijelova u svrhu što bolje integracije u cjelinu te zaštitnog lakiranja.

**43** Izvođeće nakon obavljenih konzervatorsko-restauratorskih radova na slici-reljefu „Bogorodica s Djetetom“ iz samostana sv. Frane u Šibeniku, rujan 2013., izvođeće sastavila voditeljica radova Vanja Marić, suradnik konzervatora restauratora Odsjeka za papir Restauratorskog odjela Dubrovnik. Konzervatorsko-restauratorski radovi izvedeni tijekom 2013. godine obuhvatili su detaljno dokumentiranje i fotografiranje zatečenog stanja reljefa dimenzija 76 x 51 cm, izradu UV snimke i snimanje pod kosim svjetлом te izradu mikrografija te mehaničko čišćenje površinskih nečistoća mekim četkama. Izrađene su detaljne laboratorijske analize (stratigrafska analiza slikanih slojeva, Fourier transformirana infracrvena spektroskopija (FT-IR) te rendgenska fluorescentna spektroskopija i mikroskopska analiza). U svrhu utvrđivanja stanja donjih slojeva izrađena je i RTG snimka; njome je utvrđen broj i položaj svih oštećenja u vidu puknuća i mehaničkih oštećenja nastalih zbog montiranja reljefa metalnim čavlićima. CT snimanje je obuhvatilo izradu 3D MIP (Maximum intensity projection) snimki, MPR (Multiplanar Reconstruction) slikovne isječke koji pokazuju drvenu laminiranu poleđinu reljefa s jasno vidljivim laminatima, što ukazuje na to da je poleđina reljefa zasigurno novije izrade, a longitudinalni slikovni isječak uz oštećenja na nosiocu (pravilne, urezane pukotine vjerovatno nastale upotreboom nekog uredaja za rezanje ili brusilice) pokazuje i različite koeficijente apsorpcije RTG zraka, što upućuje na prisutnost i korištenje različitih materijala. Očitavanje HU (Hounsfield unit) vrijednosti materijala pokazalo je ponovno da je poleđina izrađena od laminirane drvene ploče, dok se nosilac slikanog sloja sastoji od dva dijela; gornjeg, istaknutijeg dijela od krede ili gipsa s višim HU vrijednostima (glava i tijelo figura) te donjeg dijela sa znatno nižim HU vrijednostima, što može ukazivati na specifičan način izrade s okrenutim kalupom u kojem se materijal sedimentirao ili se radi o dvama različitim načinima izrade. Za bolji je prikaz različitih materijala od kojih je načinjena umjetnina VRT tehnikom (Volume Rendering Technique) izrađen i niz slika. Nakon provedenih opsežnih istraživačkih radova, a s obzirom na to da je utvrđeno kako je reljef izrađen u štuku te da je papirnata pulpa od svih materijala najmanje zastupljena, konzervatorsko-restauratorski radovi na tom Odsjeku nisu mogli biti nastavljeni pa je umjetnina, primjero poohranjena, vraćena vlasniku. Na opsežnoj fotografskoj i pisanoj dokumentaciji zahvaljujem Sanji Serhatlić, konzervatoru restauratoru savjetniku i voditeljici Odsjeka za papir Restauratorskog odjela Dubrovnik.

**44** Vidi bilješku 39.

**45** MILJENKO DOMIJAN, *Rab grad umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 2001., 144.

**46** SAMO ŠTEFANAC, 1988., (bilj. 28), 48, 49. Od tog su reljefa sačuvana dva fragmenta; veći od 42 x 44 cm koji obuhvaća donji dio reljefa sve do Bogorodičina vrata i glave Djeteta te manji s prikazom Bogorodičine glave i dijela aureole.

**47** DAVOR DOMANIĆ, 1991., (bilj. 41), 139. Samostan je potkraj 17. stoljeća nakon potresa u Dubrovniku prestao djelovati.

**48** DAMIR SABALIĆ, Prilozi za Bogorodicu s kandelabrima Antonia Rossellina, *Zbornik znanstvenog skupa XI. Dani Cvite Fiskovića: „Umjetnost i naručitelji“*, 2008. Prema nekim podacima, taj je reljef najvjerojatnije nadvojvoda Karlo 1573. godine poklonio riječkoj bolnici Sv. Duha smještenoj u Starom gradu.

**49** Izvođeće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na reljefu „Bogorodica s Kristom“ iz crkve sv. Marije, 2010., izvođeće sastavila voditeljica radova Ivona Marin, konzervator restaurator Restauratorskog odjela Rijeka i Godišnji pregled radova u 2009., u: *Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda ,Portal‘*, br. 1, 2010., 159. U 2009. godini na reljefu je izведен cijelovit konzervatorsko-restauratorski zahvat. Reljef dimenzija 72 x 50 cm zatečen je u cijelosti preslikan, s naknadno apliciranim metalnim krunama te umetnut u drveni, profilirani barokni okvir. Nosilac reljefa bio je u dobrom stanju očuvanosti, s jednom većom pukotinom u gornjem dijelu te manjim mehaničkim oštećenjima slikanog sloja. U sklopu istraživačkih radova izrađene su i analize slojeva, boje i pigmenata te sondiranje slikanog sloja, kojima su utvrđena četiri sloja preslika od kojih su tri uklonjena, a sačuvan je i prezentiran prvi sloj. Tako je pojas Bogorodičine haljine ukrašen crno-crvenim prugama na žutoj pozadini, a pojas na Djetetovoj haljini je crno-crveno-bijelo-žut. Na rukavu i Djetetovoj haljini pronađen je cvjetni uzorak na bijeloj pozadini, a na ovratniku haljine te traci oko Bogorodičine glave crvene pruge na bijeloj pozadini. Uz to, na Bogorodičinoj haljini i pozadini reljefa iznad Bogorodičine glave te jastuku na kojem sjedi Dijete, pronađene su puncice od izvorne pozlate. Pretpostavka je i da su kandelabri bili pozlaćeni s obzirom na to da je u njihovim udubinama pronađen bolus, a moguće je i da su aureole Bogorodice i Djeteta također bile pozlaćene zbog narančasto-crvenog sloja preslika za koji se pretpostavlja da je bolus. Nakon uklanjanja preslika na reljefu, slikani je sloj podlijepljen, a gipsani nosilac saniran kitanjem u gipsu, retuširan gvaš i akrilnim bojama i potom lakiran. Poleđina reljefa sanirana je nanošenjem gipsanog sloja debljine 1-2 cm koji je armiran kudjeljom. Drveni je okvir također restauriran; s nosiocu su uklonjena dva sloja preslika. Odignuti slojevi slikanog sloja podlijepljeni su, potom je izvedeno kitanje i retuš. Bočne drvene letvice, ukrasni okvir i pozadinska daska stolarski su sanirani, impregnirani i retuširani. Nakon završetka radova nanesen je završni lak. Autor ustupljene fotodokumentacije za taj reljef je Goran Bulić, viši konzervator restaura-

tor i voditelj Restauratorskog odjela Rijeka kojemu ovom prilikom zahvaljujem.

**50** FRANCESCO CAGLIOTTI, Ignoto del tardo Quattrocento, da Antonio Rossellino (1427 o 1428–1479), Madonna col Bambino („Madonna delle candelabre“), kataloška jedinica br. 23, *Tesori della Croazia, Restaurati da Venetian Heritage Inc.*, ur. Joško Belamarić, Edizioni Multigraf, 2001., 79-82. Konzervatorsko-restauratorski radovi na tom reljefu izvedeni su tijekom 2001. u Studio Scarpelli iz Firence sredstvima fundacije Venetian Heritage u svrhu organizacije izložbe *Tesori della Croazia Restaurati da Venetian Heritage*, održane u Veneciji u crkvi San Barnaba od lipnja do studenog 2001. Reljef dimenzija 49 x 73 x 3,5 cm zatečen je s apliciranim nakitom i krunama na Bogorodičinoj i Djete-tovoj glavi, a najveća su oštećenja bila prisutna na donjem dijelu reljefa te u pozadini iza Bogorodičine glave. Također, nosilac je na nekoliko mjesata bio probušen rupama i pričvršćen za drvenu dasku čavlima ili su te rupe od čavala nastale od apliciranja metalnih kruna i ostalog nakita. U sklopu radova uklonjena su dva novija sloja preslika, a s obzirom na osjetljivost slikanog sloja, donesena je odluka da se sačuva prvi, djelomičan preslik zatečen na Bogorodičinu plaštu i haljini, inkarnatima objiju figura, prikazučešljugara i modroj pozadini.

**51** SAMO ŠTEFANAC, 1992., (bilj. 22), 115. Dimenzije lju-bljanskog reljefa iznose 56,6 cm x 42,5 cm.

**52** Isto.

**53** SAMO ŠTEFANAC, 1992., (bilj. 22), SAMO ŠTEFANAC, 1988., (bilj. 28), 49. Autor navodi srebrnu plaketu s istom Rossellinovom kompozicijom u Muzeju Mimara u Zagrebu. U Kressovoj zbirci u Washington National Gallery of Art također postoji niz manjih bronca s istim motivom Bogorodice s kandelabrima.

**54** *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 17; FRANCESCO CAGLIOTTI, 2001., (bilj. 50), 80, 81; SAMO ŠTEFANAC, 1992., (bilj. 22), 115.

**55** GIANCARLO GENTILINI, 2008., (bilj. 16), 34; *Dal rilievo alla pittura La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino*, 2008., (bilj. 12), 17; FRANCESCO CAGLIOTTI, 2001., (bilj. 50), 81.

**56** FRANCESCO CAGLIOTTI, 2001., (bilj. 50), 80.

**57** SAMO ŠTEFANAC, O terakotnom reljefu Gospe s Djetetom s otoka Visa, *Prijateljev zbornik I*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, br. 32, Izdanje Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu, Split, 1992., 435-442.

**58** FRANCESCO CAGLIOTTI, 2001., (bilj. 50), 80.

**59** Usp. isto.

## Abstract

Marta Budicin

**THE MADONNA OF THE CANDELABRA FROM THE MARITIME AND HISTORY MUSEUM OF THE CROATIAN LITTORAL IN RIJEKA**

The composition of the Madonna of the Candelabra, whose lost marble prototype is dated around 1460, is attributed to one of the major protagonists of the Early Florentine Renaissance, Antonio Rossellino (1427–1479). Today, reliefs with this depiction executed in stone, terracotta, stucco, gypsum, *cartapesta*, wood and bronze can be found in many museums and galleries around the world, in the neighboring Italy and Slovenia, and along the East Adriatic coast.

The subject of this research is the polychromed and gilded stucco relief of the *Madonna of the Candelabra* from the Maritime and History Museum of the Croatian Lit-

toral in Rijeka, whose formal characteristics indicate it to be a direct cast of the relief by Antonio Rossellino or one of its first and finest replicas. The research includes other reliefs depicting the Madonna of the Candelabra from the East Adriatic, focusing especially on the reliefs restored at the Croatian Conservation Institute and the treatments performed.

**KEYWORDS:** Florence, Early Renaissance, Antonio Rossellino, sculpture, relief, Virgin and Child, Madonna of the Candelabra, stucco, terracotta, cartapesta, Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, Rijeka

**Lucija Vuković  
Ana Požar Piplica**

Lucija Vuković  
Muzeji i galerije Konavala – Kuća Bukovac  
lucijavukovic@gmail.com

Ana Požar Piplica  
konzervator-restaurator  
anapozarpiplica@gmail.com

Prethodno priopćenje/  
Preliminary communication  
Primljen/Received: 10. 06. 2015.

UDK:  
75.052.025.3/.4:726.54](497.5 Popovići)

DOI:  
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.6>

## Rijedak primjer sačuvanog zidnog slikarstva u Konavlima

**SAŽETAK:** Crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije u Popovićima nalazi se na osamljenom mjestu uz južni, osojni rub Konavoskog polja. Tijekom vremena doživjela je brojna oštećenja i nekoliko pregradnji, a današnji izgled rezultat je provedenih istraživanja i konzervatorskih radova započetih 1997. godine. Snažna prisutnost gotičke tradicije u arhitektonskom oblikovanju mogla bi nas uputiti na gradnju crkve u ranom razdoblju vlasti Dubrovačke Republike na području Konavala, no arhivski podaci i stručna literatura ukazuju na 17. stoljeće kao vrijeme njezine izgradnje te na zavjetni karakter crkve, podignute da bi očuvala usjeve, za Dubrovačku Republiku, izuzetno vrijedne konavoske doline. Ostatak zidnog oslika unutar svetišta, u prostoru apside i na dijelu iznad trijumfalnog luka rijedak je primjer sačuvanog zidnog slikarstva u sakralnom graditeljstvu Konavala. Konzervatorsko-restauratorski radovi na zidnom osliku izvedeni su 2014. godine, na dva različita povjesna sloja, koja potječu vjerojatno iz 17., odnosno 19. stoljeća i zanimljivi su primjeri dekorativnog slikarstva svojega vremena. Oba sloja usporedno su prezentirana.

**KIJEVNE RIJEČI:** Crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije, Popovići, Konavle, Dubrovačka Republika, 17. stoljeće, 19. stoljeće, zidni oslik

**C**rkva Pohođenja Blažene Djevice Marije nalazi se u selu Popovići, na osamljenom mjestu uz južni rub Konavoskog polja, na lokalitetu Lug. Zbog svojeg smještaja, kapela se, kao i blagdan Pohođenja Blažene Djevice Marije, u Konavlima najčešće naziva Gospa od Zaluga. Iako je dio župe Gruda, zavjetna je kapela svih konavoskih sela.

Kapela je tijekom vremena doživjela brojna oštećenja i nekoliko pregradnji, a današnji izgled rezultat je konzervatorskih radova započetih 1997. godine. Konzervatorsko izvješće svjedoči o lošem stanju crkve još 1990. godine.<sup>1</sup> Dodatno je bila oštećena tijekom Domovinskog rata 1991. i 1992. godine.<sup>2</sup> Stoga su na kapeli 1997. i 1998. godine provedeni zaštitni radovi; nakon provedenih istraživanja, valorizirana je i dijelom rekonstruirana građevinska faza prije zazidavanja trijema i produžetka građevine, za koju se smatra da je izvedena 1849. godine.<sup>3</sup>

Crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije danas je jednobrodna, longitudinalna, pravilno orientirana građevina, s apsidom četvrtastog tlocrta i s trijemom pred zapadnim pročeljem. Građena je pravilnim kamenim klesancima. U unutrašnjosti je presvođena gotovo šiljatim gotičkim svodom i prekrivena dvostrešnim krovom s pokrovom od kupe kanalice. Bačvasto presvođena apsida također je prekrivena dvostrešnim krovom, dok trijem prekriva krov na tri vode oslonjen na zidane kamene stubove i parapete u donjoj zoni. Pročelje je otvoreno vratima polukružnog završetka i dvama jednostavno oblikovanim četvrtastim prozorima manjih dimenzija. Na sjevernom pročelju nalazi se gotička monofora ukošenih kamenih okvira, a na južnom pročelju četvrtasti prozor.<sup>4</sup>

Tijekom radova istražen je i valoriziran zidni oslik, u prostoru apside i na dijelu iznad trijumfalnog luka.<sup>5</sup> Taj ostatak zidnog oslika osobito je vrijedan kao rijedak pri-



**1.** Pogled na crkvu Pohođenja Blažene Djevice Marije u Popovićima i Konavosko polje (snimio L. Piplica, 2014.)  
View of the church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary in Popovići and the Konavle Plain (photo by L. Piplica, 2014)

mjer sačuvanog zidnog slikarstva u sakralnom graditeljstvu na području Konavala. Radovi na restauraciji zidnog oslika izvedeni su 2014. godine. Očekuje se dovršetak radova na sanaciji i uređenju crkve te njezina prezentacija i vraćanje u potpunu funkciju.

### Pitanje povijesnog razvoja crkve

Arhitektonske značajke crkve, njezine proporcije, svod u obliku gotovo šiljatog luka te monofora šiljatog luka na sjevernom pročelju ukazuju na jaku prisutnost gotičke tradicije i eventualnu izgradnju crkve u ranom razdoblju vlasti Dubrovačke Republike na području Konavala.<sup>6</sup> Za to ipak nemamo povijesnu potvrdu. Stručna literatura upućuje nas na 17. stoljeće kao vrijeme izgradnje crkve Pohođenja Blažene Djevice Marije. Ni arhivske podatke ne nalazimo prije tog vremena.<sup>7</sup>

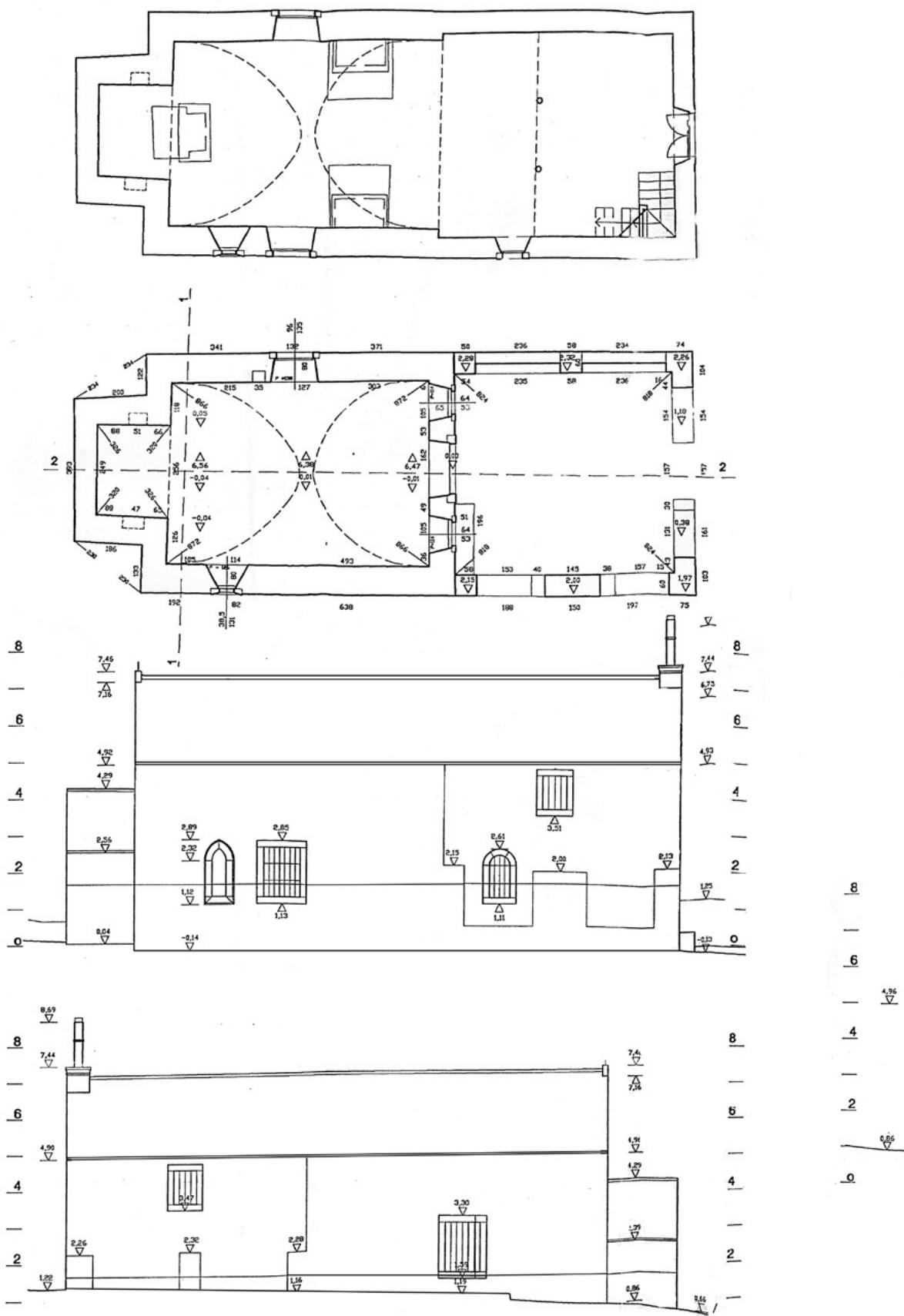
Prilikom istražnih radova tijekom obnove crkve utvrđene su najmanje tri faze gradnje. Prvoj fazi pripada istočni dio s apsidom, sa šiljatim svodom i sačuvanom gotičkom monoforom. U sljedećoj je fazi najstarijem dijelu prigraden trijem. U trećoj fazi, za koju se smatra da je potvrđena kamenom pločom na pročelju s uklesanom godinom 1849., trijem je zazidan, srušeno je izvorno zapadno pročelje crkve, a ona je produžena prema zapadu za dužinu trijema.<sup>8</sup>

Najstariji zasad poznati arhivski podatak datira iz 1658. godine. Riječ je o zapisu od 30. lipnja u kojem se navodi

da je slikar Giosepe Senese plaćen za izradu oltarne slike Pohođenja u crkvi Blažene Djevice u Lugu.<sup>9</sup>

Vrijedan izvor za povijest crkve je serija knjiga nadbiskupskih vizitacija od 1670. do 1805. godine iz Arhiva Dubrovačke biskupije. Već 1671. i 1681. godine spominje se ime crkve prilikom posjeta nadbiskupa Pietra de Torresa župi Gruda.<sup>10</sup> Njegov nasljednik, nadbiskup Lucchesini, opisujući svoju vizitaciju 1694. godine, daje nam nešto više podataka o stanju crkvenog qeqeqz222entara, spominje postojanje *altare Sancti Rosari* te naređuje održavanje deset misa godišnje.<sup>11</sup> Nadbiskup De Robertis obilazi kapelu 1710. godine,<sup>12</sup> a nadbiskup Franchi čak pet puta za svoje dvadesetogodišnje službe.<sup>13</sup> Godine 1746. nadbiskup zabranjuje održavanje liturgije dok se ne popravi slika i dijelovi liturgijske opreme.<sup>14</sup>

Najstariji poznati prikaz crkve nastao je 1741. godine.<sup>15</sup> Na katastarskoj karti desetine Svetog Đurđa, u današnjim Popovićima, prikazana je *Madona del Piano*, na osamljenom mjestu iznad plodnog Konavoskog polja. Sama kapela sagrađena je u crkvenoj desetini Svetog Đurđa, koja je ustanovljena 1423. godine, nakon što je Dubrovačka Republika kupila taj dio Konavala. Područje Luga bilo je pri drugoj podjeli novostećene zemlje 1427. godine podijeljeno u đonte, manje dijelove, koje su dodavane okolnim desetinama.<sup>16</sup> Osnovni cilj kupovine Konavala za Dubrovačku Republiku bio je, osim stvaranja stabilne granice prema nemirnom zaleđu, stjecanje velike količine plod-



**2.** Tlocrt, sjeverno i južno pročelje crkve Pohođenja Blažene Djevice Marije u Popovićima, stanje prije rekonstrukcije i nakon istraživanja 1997./1998. godine (Ministarstvo kulture RH, KO Dubrovnik, izradila: Z. Lazníbat)

*Ground plan, north and south front of the church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary in Popovići, condition before reconstruction and after the 1997/1998 investigation (Ministry of Culture, Conservation Department in Dubrovnik, drawings by: Z. Lazníbat)*

ne zemlje. Budući da je do tada Republika uvozila žito iz okolnih zemalja (Apulija, Sicilija, Albanija, zemlje Levanta), Konavosko polje trebalo je barem dijelom namiriti potrebe njezina stanovništva. Brojnim odredbama propisuje se sadnja pšenice, prosa, zobi i ječma, a zabranjuje se i ograničava sadnja ostalih poljoprivrednih kultura.<sup>17</sup>

Može se prepostaviti da je crkva Gospe od Zaluga, ili Gospe od polja kako je također nazivana, sagradena kao zavjetna crkva da bi sačuvala vrijedne usjeve te plodne doline. U njoj su se održavala redovita mjeseca misna slavlja, a nadbiskup Franchi će prilikom posjeta Gospinoj crkvi 1746. godine nakon večernje službe blagosloviti polje i more.<sup>18</sup> Nije slučajan ni titular crkve koji se slavi u vrijeme ljetnih žetvi.<sup>19</sup>

U novije vrijeme, osim blagdana Pohodenja Blažene Djevice Marije, posebno su se obilježavali i blagdani sv. Vida i sv. Liberana.<sup>20</sup> U Konavlima je poznato da se za glavni blagdan, uz misno slavlje, održavao i veliki sajam. Među odobrenim računima župne crkve Presvetoga Trojstva u Grudi nalazi se račun od 2. srpnja 1884. godine, koji članovima crkvenog odbora župne crkve u Grudi izdao Cavtačanin Francesco Gaglia *per avere somministrato tanta polvere per festeggiare la fiera e festa della S.S. Visitazione della B. Vergine.*<sup>21</sup> U svrhu proslave tog velikog blagdana, okoliš crkve bio je terasasto uređen i oblikovan kamenim podziđem te opremljen bunarom.

## Konzervatorsko-restauratorski radovi na zidnim oslicima

### ZATEČENO STANJE

Od srpnja 2014. do travnja 2015. godine obavljeni su konzervatorsko-restauratorski radovi na svetištu crkve Pohodenja Blažene Djevice Marije u Popovićima. Zatečeno stanje ukazivalo je na sačuvane dijelove zidnog oslika na svodu apside i gornjem dijelu trijumfальнog luka. Tijekom vremena oslici su bili prekriveni soboslikarskim radovima, a na mjestima oštećenja toga sloja vidljiv je prethodni sloj.

Mogući razlog postojanja dvaju slikanih slojeva su promjene na crkvi provedene tijekom 19. stoljeća. Otvori za grede u bočnim zidovima apside ukazuju na poziciju ranijeg oltara s oltarnom slikom, koji je bio smješten na zidu apside. Novi je oltar sredinom 19. stoljeća gotovo potpuno prekrio apsidu, koja je korištena kao sakristija i spremište. Prvotni zidni oslik na njezinim bočnim zidovima tada je preslikan pravokutnim formama izvedenim soboslikarskim šablonama.

Budući da je crkva smještena na osojnoj strani brda, specifičnu mikroklimu određuje joj gotovo stalna zaklojenost od sunca. Prisutnost vlage je konstantna, što je za oslik svakako povoljnije stanje od naglih isušivanja koja se na tom području događaju uglavnom za ljetnih mjeseci, a uzrokuju kristalizaciju soli, čime se razara pigmentni sloj. Proces kondenzacije uzrokovao je stvaranje debelog



3. Oltarna slika s motivom Pohodenja Blažene Djevice Marije, 1658. (snimila A. Požar Piplica, 2014.)  
Altarpiece depicting the Visitation of the Blessed Virgin Mary, 1658  
(photo by A. Požar Piplica, 2014)

sloja vapnene skrame, debljine do pola centimetra, koji je u ovom slučaju bio zaštitni pokrov osliku. Velika količina vlage uzrokovala je i stvaranje podbuhlina, odnosno raslojavanje i odvajanje žbuke od kamena te, zbog slabljenja vapnenog veziva, odvajanje oslika od žbuke. Središnjim dijelom svetišta, od vrha apside do vrha tjemena trijumfальнog luka, pružala se pukotina mjestimične širine i više od tri centimetra. Uz to oštećenje, zbog prodora vlage na oslik, dogodilo se ljskanje pigmentnog sloja gotovo na svim dijelovima oslika. Također, tehnika slikanja na trijumfalmnom luku uglavnom je izvedena *a secco*, tako da je oslik bio slabijeg veziva od onoga u apsidi.

Zid apside je u sanacijskim radovima 1997. i 1998. godine bio injektiran i u donjoj zoni izoliran industrijskim cementnim premazom. Napravljen je i drenažni kanal na južnoj strani crkve, čime je dotok vlage uvelike smanjen, ali nije potpuno riješen.

### SANACIJA OSLIKA

Konzervatorsko-restauratorski radovi na zidnom osliku počeli su injektiranjem pukotine na trijumfalmnom luku smjesom PLM-a uz dodatak kvarcnog pijeska i vapna.<sup>22</sup> Tijekom toga procesa uočeno je da se smjesa širi i da se pojavljuje na više mesta i pukotina unutar apside. Navedenim postupkom, injektirajući trijumfalni luk, saniran je donekle i sam svod apside.

Uslijedilo je učvršćivanje slojeva oslika na trijumfalmnom luku podlepljivanjem kako bi se zaustavilo njegovo ljskanje uvjetovano oslabljenim vezivnim svojstvima

pigmentnog sloja. Podljepljivanje je obavljeno smjesom vapna i kazeina, koja je upotrijebljena i u izvornom slikanom sloju.

Postupak čišćenja preslika bio je vrlo zahtjevan jer se preslik na više mjesta podbuhnuo zajedno s oslikom ili je potpuno poništilo originalni slikani sloj. Otapanje preslika izvedeno je destiliranim vodom i Morovom pastom. Na mjestu debelog sloja inkrustacija korištene su pulpe s 3% octene kiseline. Većina preslika bila je uklonjena mehanički.

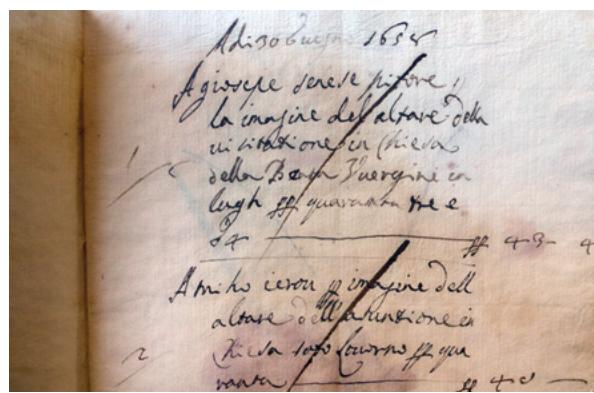
Manja oštećenja i pukotine zatvorene su smjesom prošjanog kvarnog pijeska, drobljenca i vapna. Reintegracija slikanog sloja na mjestima manjih oštećenja obavljena je pigmentom (ultramarin, oker, *terra puzzoli*), a za vezivo su korišteni vapno i kazein. Mala količina kazeina daje elastičnost i lagani sjaj, dok korištenjem vapna kao veziva pigmentni sloj brzo izgubi intenzitet. Oslik na trijumfalnom luku izveden je primjenom ultramarin pigmenata, koji nije postojan u vapnenom mediju. Svaki susret s dobro očuvanim plavim pigmentima u zidnom slikarstvu motiv je da se podrobniije utvrdi sastav veziva. Kazein je kao vezivo teško dokazati kemijskim analizama jer taj organski spoj razlažu mikrorganizmi. Moguće je tek makrouvećanjima prepoznati površine oslika na kojima je kao vezivo korišten kazein. Obično se na tim mjestima nalazi labirint oštećenja nastalih u procesu razvijanja različite organske mikrokulture.

Kad je riječ o apsidi, sanacija pigmentnog sloja također je bila zahtjevna, budući da je trebalo podlijepiti *intonaco* zajedno s preslikom jer se na više mjesta oslik odvojio od prvog sloja žbuke. Veće podbuhle zone, koje su također bile pune pukotina, prethodno su zatvorene japanskim papirom i *Primalom AC 33* te je stvorena ojačana struktura kako bi se podbuhline mogle ispuniti injektivnom smjesom PLM-a, kvarnog pijeska i vapna. Slikani sloj je na mjestima oštećenja „porubljen“ restauratorskom žbukom.

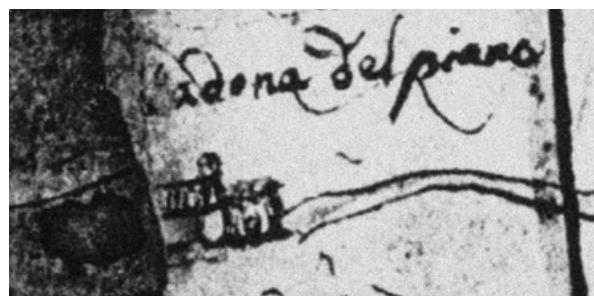
Uslijedio je postupak uklanjanja naknadnih cementnih i vapnenih zakrpa, najvećim dijelom u donjim zonama apside. Crkva je smještena na padini brda, tako da je njezina južna strana ukopana u zemlju do 140 cm i izložena stalnom prodoru oborinskih voda. Stoga je kamen prskan otopinom *Asepsola* u vodi jer je dugogodišnja izloženost vlazi uzrokovala stvaranje mahovine i pljesni.

Kao što je spomenuto, stalni prodor vlage u zidove apside stvorio je na osliku do 5 mm debelo sloj inkrustacije izuzetne čvrstoće. Preslik crveno uokvirenih ploha oker boje sa šablonama biljnog ornamenta imao je vjerojatno kazeinsko vezivo koje je s vremenom očvrstnulo pa je njezino otapanje bilo otežano.

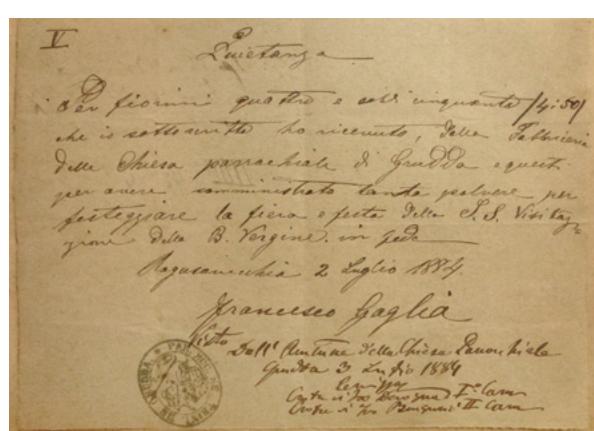
Postupak skidanja tako čvrste skrame obavljen je mjestimično Morovom pastom uz ispiranje vodom. Veći dio skrame omekšan je vodenim oblogama i uklonjen mehaničkim postupkom.



4. Prvi poznati spomen crkve, iz Libretto delle spese ocorse nel restaurar le Chiese in Canali del 1658, Fabricae, Ser 7/Br 114, DAD  
First known mention of the church, from Libretto delle spese ocorse nel restaurar le Chiese in Canali del 1658, Fabricae, Ser 7 / Br 114, State Archives in Dubrovnik



5. Prvi poznati prikaz crkve na katastarskoj karti crkvene desetine Sv. Đurđa iz 1741. godine. Karta crkvenih posjeda desetina Svetog Đurđa i Uskopja I, neuvršteno u serije, DAD (presnimku ustupio N. Kapetanić)  
First known visual record of the church on a cadastral map of St. George's tithe from 1741. Map of church estates of St. George and Uskopje I tithe, not included in the series, State Archives in Dubrovnik (copy courtesy of N. Kapetanić)



6. Račun ž. c. Presvetog Trojstva u Grudi od 2. srpnja 1884., crkvena administracija, odobrenje računa, ž. c. Presvetoga Trojstva Gruda, 1881. – 1890., B.D., Sig 2, Ser 5, Pser 6., Arhiv Dubrovačke biskupije  
Invoice of the parish church of the Most Holy Trinity in Gruda from July 2nd 1884, church record office; Invoice authorization, parish church of the Most Holy Trinity in Gruda 1881–1890, B.D., Sig 2, Ser 5, Pser 6, Dubrovnik Bishopric archives



**7.** Unutrašnjost crkve Pohođenja Blažene Djevice Marije (snimio L. Piplica, 2014.)  
*Interior of the church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary (photo by L. Piplica, 2014)*

Nakon čišćenja oslika u apsidi, jasno se moglo prepoznati bogatstvo florealnog ornamenta. Dekoracija po formi pokazuje slobodu u potezu i oblicima cvjetova. Teško je tu dekoraciju usporediti s nekim oslikom na području Dubrovnika jer srodnih primjera takvog ornamenta u zidnom slikarstvu nema. Riječ je o primjeru baroknog zidnog slikarstva, snažnom gestom oblikovanog ornamenta koji zadržava jasnoću strukture.

Žbuka baroknog oslika unutar apside sastoji se od tri sloja. Prva dva sloja su slična po sastavu (sivi riječni pijesak, usitnjena opeka i vapno), no granulacija je drugaćija. Prvi sloj, koji se polaže izravno na kamen, krupnije je granulacije, s više opeke u sastavu. Na taj način omogućuje se sporije sušenje, odnosno bolje vezivanje vapna.

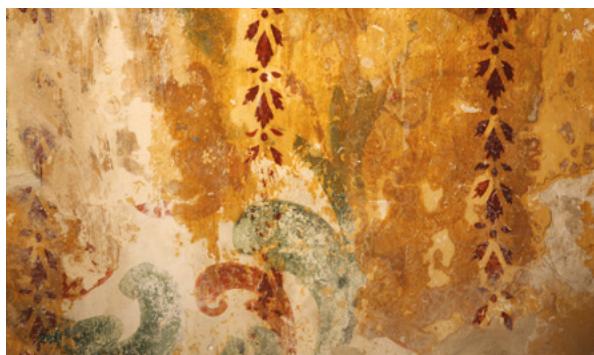
Treći sloj žbuke ili *intonaco* sadrži velik postotak vapna i fino prosijani riječni pijesak. U izgledu je dosta svijetao te čini savršenu podlogu za slikanje. Tanak je tek oko 4 mm, stoga ne puca i brzo se priprema za slikanje. Kvaliteta samog oslika uvelike ovisi o dobro pripremljenim donjim slojevima žbuke. Umjesto ravno ožbukanih ploha, tu su zidne površine nepravilne i lagano zaobljene. Žbuka je u svim dijelovima ujednačene debljine i prati oblik kamene podlage, što umanjuje njezino pucanje. Riječ je, dakle, o kvalitetno pripremljenom i izvedenom postupku fresko slikanja.

Proces reintegracije žbukanog sloja u prostoru svetišta uključivao je žbukanje svih područja otvorenog kamennog zida, odnosno istočni zid apside, tjeme apside i



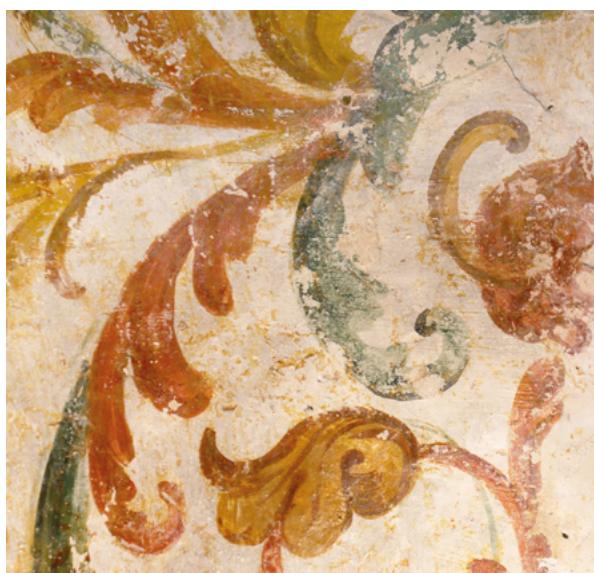
**8. Apsida, sjeverni zid – otvori u zidu, uporišta oltara (snimio L. Piplica, 2014.)**

*Apse, north wall – openings in the wall, altar footings (photo by L. Piplica, 2014)*



**9. Apsida, sjeverni zid, preslik (snimio L. Piplica, 2014.)**

*Apse, north wall, overpainting (photo by L. Piplica, 2014)*



**10. Apsida, južni zid, detalj oslika (snimio L. Piplica, 2014.)**

*Apse, south wall, detail of a wall painting (photo by L. Piplica, 2014)*

cjelokupan zid trijumfalnog luka koji uokviruje slikani sloj te područja bočnih niša. Smatrajući da univerzalna receptura za restauratorsku žbuku nije primjerena za izvođenje sanacija oslika iz različitih povijesnih razdoblja, lokaliteta i tehnika, korištena je žbuka prilagodena svakom od sačuvanih slojeva oslika. Raniji barokni oslik žbukan je u dva sloja žbuke, s više drobljenca u sastavu, usitnjene opeke i kvarcnog pijeska. Noviji oslik na trijumfalnom luku žbukan je smjesom s više kvarcnog pijeska, a manje drobljenca. Retuš je proveden samo na najmanjim oštećenjima, a sve veće zone izgubljenog oslika ispunjene su žbukom.

Ta dva oslika, kao zanimljivi primjeri dekorativnog slikarstva svojega vremena, prezentirana su usporedno. Zajedno čine cjelinu čija je svrhovitost na glavnom oltaru, u sceni Pohođenja.

Izvorni oslik u apsidi prikaz je florealne ornamentike s oblicima koji se prirodno šire od dna apside, oblikujući

s lijeve i desne strane gotovo simetrične spiralne forme iz kojih se iznova, prema svodu apside, nastavlja slična cvjetna raskoš. Kvaliteta oslika vidljiva je u toniranju različitih formi i bogatoj paleti pigmenata (sijena, oker, zelena zemlja, azurit, umbra, crveni željezni oksidi) te u izrazitoj crtačkoj gesti kojom su oblici izvedeni. Zbog kvalitetno provedenog fresko postupka, od procesa žbukanja do procesa slikanja, oslik je zadržao, unatoč kasnijim preslicima, svježinu i, što je još važnije, snagu.

Oslik na trijumfalnom luku predstavlja simboličan prikaz trijema kao mjesta prizora Pohođenja. Prepoznajemo elemente atike i bogate zastore koji je natkriljuju. Taj zidni oslik izrađen je tehnikom *a secco* i pripada vjerojatno 19. stoljeću. Na to upućuje sastav žbuke. Dvoslojna je, ujednačene granulacije, sastavljena u najvećoj mjeri od riječnoga pijeska i vapna, a zid je ožbukan u ravnu plohu bez prisutnosti dnevnice.<sup>23</sup> Takav način žbukanja karakterističan je za zahvate izvođene tijekom 19. stoljeća. Pi-



12. Pogled na svetište nakon radova (snimio L. Piplica, 2014.)  
*View of the sanctuary after conservation (photo by L. Piplica, 2014)*



**13.** Apsida, svod nakon radova (snimio L. Piplica, 2014.)  
*Apse, vault after conservation (photo by L. Piplica, 2014)*

gmentni sloj sastavljen je od zemljanih oker pigmenata te ultramarina koji se, zbog nepostojanosti u alkalnom mediju vapna, rijetko primjenjivao u tehnologijama fresko slikarstva prije 19. stoljeća. U novije se vrijeme ne poštaju povijesne žbuke jer su industrijski materijali lako dostupni, ali se i ne shvaća vrijednost žbuke kao izvora povijesnog i tehničkog razumijevanja objekta.

U procesima obnove potrebno je, što je moguće više, izbjegavati brisanje povijesnih tragova, čak i kad je tkivo spomenika gotovo dezintegrirano. U povijesnim objektima izvorna vaspnena žbuka, čak i kad se radi o monokromnom intonacu, uvijek je dovršena kao oslik te je organski dovršetak zida. Proces valorizacije ponekad dovodi do zabuna, odnosno obezvređivanja žbukanih slojeva koji nisu oslikani. Dok se tijekom 19. stoljeća najčešće događalo preslikavanje, prekrivanje prethodnih slojeva žbuke i oslika, 20. je stoljeće bilo pogubno za povijesne žbuke jer su se ljuštili svi žbukani slojevi do kamena i unosio se novi, jeftiniji industrijski materijal u povijesne interijere. Taj proces, započet i na navedenom objektu, kad su zbog sanacije pukotine na tjemenu svoda uklonjeni go-

tovo svi žbukani slojevi, završio je, srećom, spašavanjem žbuke i oslika u svetištu.

### Završna riječ

Radovi na sanaciji rijetkog primjera sačuvanog i restauriranog zidnog slikarstva u Konavlima provedeni su suradnjom više ustanova i angažmanom pojedinaca.<sup>24</sup> Zadovoljstvo zbog očuvanja danas jedinog poznatog fresko oslika u sakralnom graditeljstvu toga područja upotpunjeno je istraživanjem arhivske građe s namjerom da se objektu vrati njegova povijesna uloga. Kako je Konavosko polje s vremenom prestalo biti privrednim središtem Konavala, tako je i crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije gubila svoje značenje i važnost.

Takvi objekti nakon obnove, uz stručni nadzor, traže kontinuirano održavanje i brigu. Osim svečanih misnih slavlja u crkvi Pohođenja Blažene Djevice Marije u Popovićima u dane triju spomenutih blagdana, željeli bismo je vidjeti u središtu primjerenih događanja koja bi crkvu intenzivnije uključila u svakodnevni život Konavala. ■

### Bilješke

**1** Pri obilasku terena utvrđeno je loše građevno stanje, jaka konstruktivna oštećenja na glavnom pročelju i bočno uz apsidalni zid te se traži potpuna građevinska sanacija. Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku, Konavle, crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije – lokalitet Lug, obilazak terena 5. lipnja 1990.

**2** Izravnim pogocima oštećeno je sjeverno pročelje crkve, ukošeni kameni okvir gotičke monofore i unutrašnjost cr-

kve; zbog detonacija i udara projektila dodatno je narušena stabilnost već oštećenog svoda. Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel u Dubrovniku, crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije, Popovići, Konavle, Zaštitni radovi na spomenicima kulture izvedeni u 1998. godini, Dubrovnik, 1998.

**3** Zatečena kapela bila je longitudinalna građevina s četvrtastom, bačvasto presvođenom apsidom, čiji je istočni

dio presvođen šiljatim svodom, a zapadni natkriven drvenom krovušnom konstrukcijom te je sadržavao i balaturu drvene konstrukcije, oslonjenu na dva stupa, sa stubištem u sjeverozapadnom dijelu. Prilikom radova, koji su počeli potkraj 1997. i nastavili se 1998. godine, radnu grupu činili su: voditelj radova Zehra Laznibat, d.i.a., Dubravka Stanić, prof. pov. umj., Ivica Žile, prof., Miljenko Mojaš, fotograf; vanjski suradnici: Jure Baletić, d.i.g., projekt statičke konsolidacije, Claudia Pezzi, restauratorica. Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku (bilj. 2).

**4** Prije radova provedenih 1997. i 1998. godine, glavni portal bio je polukružnog završetka, jednostavnog kamenog okvira s istaknutim kapitelnim zonama i zaglavnim kamenom. Lijevo od njega bio je vidljiv zazidani manji četvrtasti otvor s jednostavnim kamenim okvirom, a iznad portala u središnjoj osi kama ploča s uklesanom godinom 1849. te pravokutni otvor s jednostavnim kamenim okvirom. Pročelje je završavalo zvonikom na preslicu. Na sjevernom pročelju bila je zazidana gotička monofora s ukošenim kamenim okvirom, a uz nju su se nalazila još tri četvrtasta prozorska otvora različitih dimenzija i nepravilnog položaja. Južno pročelje bilo je otvoreno dva ma nejednakim, pravokutnim i nepravilno postavljenim prozorima jednostavnih kamenih okvira. Prilikom rekonstrukcije glavnog pročelja, glavni portal izведен je na temelju sačuvanih dijelova (prag i dva krajnja segmenta lunete jednostavne obrade pronađena u vanjskom krugu crkve), vraćen je prozor prenesen na pročelje crkve u pregradnji u 19. stoljeću, preslica je sačuvana i rekonstruirana, gotička monofora na sjevernom pročelju otvorena je u punoj dimenziji i zamijenjeni su joj oštećeni dijelovi, a na južnom pročelju rekonstruiran je prozor na temelju „sačuvanog dijela prozorske niše i donjeg dijela kamenog okvira“. Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku (bilj. 2).

**5** Prilikom produžetka crkve u 19. stoljeću ponovno je uređena unutrašnjost. Postavljena su tri nova oltara, glavni i dva bočna, podignuti na kamene stube, ožbukanih stipesa, dok su kamene menze bile prekrivene „arhitektonskom obojenom drvenom oblogom s biljnim i geometrijskim dekoracijama“. Glavni oltar (koji je koristio menzu starijeg zidanog oltara) gotovo je potpuno zaklanjao apsidu i ostatke zidnog oslika. Ocjijenjeno je da su uklonjeni drveni oltari u izrazito lošem stanju te da je neprihvatljivo njihovo zadržavanje nakon rekonstrukcije crkve. Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku (bilj. 2).

**6** Nakon dugotrajnog nastojanja Dubrovačke Republike da pripoji Konavle svojem teritoriju, najveći dio toga područja kupljen je početkom 15. stoljeća. Dio koji je pripadao Sandalu Hraniću otkupljen je 1419. godine, a posjedi u vlasništvu braće Pavlovića 1426. godine. VINKO FORETIĆ, *Povijest Dubrovnika do 1808.*, I, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1980., 190–192.; NIKO KAPETANIĆ, *Konavle u XV. stoljeću*, Matica hrvatska Konavle, Gruda, 2011., 11–13.

**7** ANĐELOKO BADURINA, *Hagiotopografija Konavala*, Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, I., (ur.) Vladimir Stipetić, Zavod za povijesne znanosti HAZU, Dubrovnik, 1999., 256.

**8** U konzervatorskom izvješću navodi se da su najmanje tri razvojne faze crkve utvrđene nakon uklanjanja žbuke s pročelja, na temelju različitih vrsta gradnje i strukture ugrađenog kamena. Također, arheološko sondažno istraživanje pokazalo je postojanje praga portala prvotne crkve na potezu pročelnog zida prijašnje jezgre crkve, potvrđeni su položaj i debljina pročelnog zida te je pronađena i klučica s vanjske strane zida. Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku (bilj. 2).

**9** „A di 30 Giugno 1658 A Giosepe Senese pitore la immagine del altare della visitatione in Chiesa della Beata Vergine in Lugh pp quaranta tre e 4 – pp 43-4“, DAD, *Libretto delle spese occorse nel restaurar le Chiese in Canali del 1658*, Fabricae, Ser 7/Br 114, 1658.; Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku (bilj. 1); Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku (bilj. 2). Slika Pohođenja Blažene Djevice Marije (ulje na platnu, 162 x 148,5 cm) sačuvana je do danas i trenutačno se čuva u Župnom uredu u Grudi.

**10** Zahvaljujemo Ani Marinković na pomoći pri transkripciji i prijevodu tekstova vizitacija. Godine 1671. spomen crkve glasi: „...Lugo Sancto Visitatio Beatae Mariae ...“, Arhiv Dubrovačke biskupije (dalje: ADB), *Visitationes archiep. P. de Torres*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 1.; godine 1681. u nadbiskupskoj vizitaciji se navodi: „...Templum Visitationis Beatae Mariae Virginis in Lugo...“, ADB, *Visitationes archiep. P. de Torres*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 3.

**11** Spomen crkve glasi: „.... ecclesia Visitationis Beatae Mariae in villa Zrccovina...“, ADB, *Visitationes archiep. V. Luchesini*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 5; Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel u Dubrovniku (bilj. 2).

**12** „...Visitatio Cappellae Mariae Virginis de Piano...“, ADB, *Visitationes archiep. De Robertis*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 7.

**13** Kapela se spominje prilikom vizitacija u sljedećim godinama i pod sljedećim nazivima: godine 1728.: „Visitatio Capellae Visitationis Beatae Mariae Virginis in Lug“; godine 1734.: „Visitatio Capellae Visitationis Beatae Virginis Mariae in Salug“; godine 1737.: „Visitatio Capellae Visitationis Beatae Mariae Virginis in Lug“, godine 1744.: „Visitatio Capellae Beatae Mariae Virginis in Lugh“; godine 1746.: „Visitatio Capellae Beatae Mariae Virginis de Lugh ...“. ADB, *Visitationes archiep. fra Aug. Franchi*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 8.

**14** Tijekom 18. stoljeća, za službi nadbiskupa Spagnoletija i Banija, crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije spominje se 1796. godine: „...Visitavit ecclesiam Visitationis Beatae Mariae Virginis de Lugh...“ i 1805. godine: „...Visitavit Ecclesiam Visitationis Beatae Mariae Virginis in Lugh...“ ADB, *Visitationes archiep. Fr. A. Spagnoletti et archiep. N. Bani*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 9.

**15** NIKO KAPETANIĆ, 2011., (bilj. 6), prilog 6. Zahvaljujemo Niku Kapetaniću na ustupanju fotografije prvog poznatog prikaza crkve.

**16** Kao i u prije stečenim područjima Dubrovačke Republike, poput Primorja i Pelješca, zemlja se dijeli na desetine koje se sastoje od deset dijelova. Dio se dijeli na dvije polovice, a svaka polovica na dvije četvrtine. Godine 1423., 1427. i 1442. konavoska zemlja podijeljena je na desetine, a pojedina područja poput Oboda s Cavatom, Uskoplja, Površi i Luga, na đonte, manje dijelove koji su dodavani desetinama. Svakoj desetini određen je njezin glavar. Zemlja je najvećim dijelom dodijeljena pripadnicima dubrovačke vlastele, potom Crkvi, Općini, nešto građanima, bosanskom kralju, hrvatskom banu i vlasteličićima iz dijela Sandalja Hranića. **NIKO KAPETANIĆ**, 2011., (bilj. 6.), 20-26. i prilog 2.

**17** DRAGAN ROLLER, *Agrarno-proizvodni odnosi na području Dubrovačke Republike od XIII. do XV. stoljeća*, JAZU, Zagreb, 1955., 242-244.

**18** „... adestque onus in eadem duodecim Missas celebrandi annuatim per Parochum.“, ADB, *Visitationes arhiep. De Robertis*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 7; ADB, *Visitationes arhiep. fra Aug. Franchi*, N.D.B. Sig. 1, Ser: 3, No 8.

**19** Prema starom kalendaru, blagdan Pohođenja Blažene Djevice Marije obilježavao se 2. srpnja, a običaj održavanja misnog slavlja u crkvi Gospe od Zaluga na taj datum održao se do danas.

**20** Bočni oltari, podignuti prilikom produžetka crkve u 19. stoljeću, bili su posvećeni sv. Vidu i sv. Liberanu. Oltarne slike čuvaju se u Župnom uredu u Grudi.

**21** ADB, *Crkvena administracija, Odobrenje računa, Župna crkva Presvetoga Trojstva Gruda, 1881 – 1890*, B.D., Sig 2, Ser 5, Pser 6. U mnogim crkvama u Konavlima do danas su sačuvane „maškule“ za koje se koristio spomenuti barut, za proslavu crkvenih svetkovina.

**22** PLM je korišten da bi se olakšala injektivna smjesa i poboljšalo njezino sušenje.

**23** Dnevnicom se u fresko tehnići naziva područje izvedeno u jednom danu.

**24** Finansijsku potporu osiguralo je Društvo prijatelja dubrovačke starine i dijelom Ministarstvo kulture Republike Hrvatske. Voditeljica konzervatorsko-restauratorskih radova: Ana Požar Piplica; suradnici: Lukša Klaić, Ivana Čustović; fotografbska i grafička dokumentacija: Luko Piplica.

## Abstract

**Lucija Vuković, Ana Požar Piplica**

### A RARE EXAMPLE OF PRESERVED WALL PAINTINGS IN KONAVLE

The church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary is located in the village of Popovići, a secluded place near the southern shaded edge of the Konavle Plain, at the site of Lug. It is a votive chapel of all the Konavle villages.

Over the course of time, it has experienced numerous injuries and several reconstructions, with its present appearance resulting from the investigative and conservation work that was started in 1997, when the church was valorized and partially restored to the construction phase pre-dating the building-up of the portico and the extensions to the building, which is believed to have been carried out in 1849.

Today, the church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary is a single-nave, longitudinal, east-facing church, with a square apse and a portico before the west front. Architectural features of the church indicate a strong presence of the Gothic tradition and a possible origin of the church in the early period of the Dubrovnik Republic's rule over Konavle. Of this, however, we have no historical confirmation, while scholarship and archival records, both the earlier known and the newly-discovered, point to the 17<sup>th</sup> century as the time of origin of the church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary.

It can be assumed that the church of *Our Lady of Promise* was built as a votive chapel, meant to safeguard the

valuable crops of this fertile plain that was exceptionally important to the Dubrovnik Republic.

In the course of the 1997 efforts, the wall paintings were investigated and valorized. The rest of the wall paintings from inside the sanctuary, in the apse and above the triumphal arch, are particularly valuable as a rare example of mural painting in churches all across Konavle. Conservation work on the wall paintings was carried out in 2014 on two different historical layers, dating probably from the 17<sup>th</sup> and the 19<sup>th</sup> century, respectively. The layers were presented side-by-side. By adhering to the technology of execution and hallmarks of the periods in which they originated, the conservation procedure was adapted to each of the preserved layers.

As the Konavle Plain has over time ceased to be the economic centre of Konavle, so has the church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary lost its earlier meaning and importance. The historical research and conservation work on the wall paintings aim to contribute, at least to some extent, to the revival of its historical role and prominence in the everyday life of Konavle.

**KEYWORDS:** church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary, Popovići, Konavle, the Dubrovnik Republic, 17<sup>th</sup> century, 19<sup>th</sup> century, wall paintings

# Šibenska tvrđava sv. Mihovila u Kandijskom ratu

Ivo Glavaš

Ivo Glavaš

Ministarstvo kulture RH  
Konzervatorski odjel u Šibeniku  
ivo.glavas@min-kultura.hr

Pregledni rad/Scientific review  
Primljen/Received: 15. 05. 2015.

UDK:  
725.96(497.5 Šibenik)“1645/1669“

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.7>

**SAŽETAK:** Dosadašnje spoznaje o tvrđavi sv. Mihovila u Šibeniku odnose se uglavnom na kasnosrednjovjekovno razdoblje, a objavljena građa, koja nije posljedica sustavnog arheološkog istraživanja, uglavnom je nesistematizirana, tako da danas nije moguće potpuno razdvojiti ni definirati različite graditeljske faze. Posebno se to odnosi na vrijeme upotrebe vatretnog oružja i topništva. Uvidom u kod nas dosad gotovo nepoznatu grafičku mapu Vincenza Coronellija iz biblioteke Marciana u Veneciji, moguće je donekle rasvijetliti fazu ojačavanja tvrđave iz vremena Kandijskog rata (1645. – 1669.). U tom razdoblju grozničavog utvrđivanja Šibenika i Splita pred opasnom osmanlijskom najezdom, prepoznaje se obrambeni program u kojem istaknutu ulogu imaju kondotieri u mletačkoj službi: Christoph Martin von Degenfeld i Camillo Gonzaga. Na zapadnoj strani u podzidu tvrđave nalazile su se pozicije dviju topovskih bitnica pod nazivom *batteria* Barone i *batteria* Span, dok se na istočnoj strani tvrđave nalaze novi topovski položaji pod nazivom *batteria* Gonzaga i kavalijer Madonina. Na području šibenske Crnice, Camillo Gonzaga je s Onofrijem del Campom 1657. godine sagradio fortifikacijske elemente koji se prepoznaju tek na arhivskim fotografijama. Nakon radikalnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata na tvrđavi sv. Mihovila, završenog 2014. godine, većinu starijih struktura više nije moguće prepoznati na terenu.

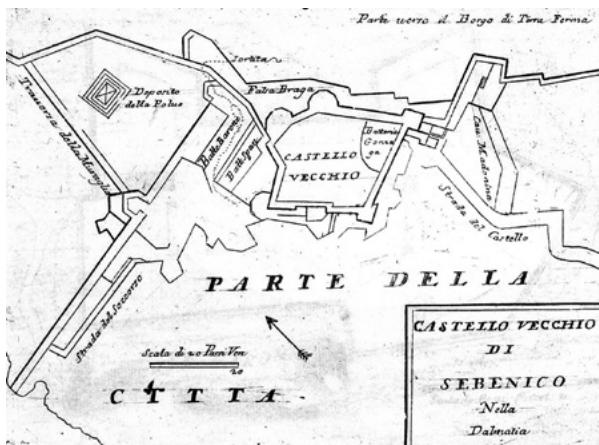
**KLJUČNE RIJEČI:** *tvrđava sv. Mihovila, biblioteka Marciana, Coronelli, Kandijski rat, Christoph Martin von Degenfeld, Camillo Gonzaga*

Tvrđava sv. Mihovila iznad povjesne jezgre Šibenika dominantni je kastrum na ušću rijeke Krke. Dosadašnje spoznaje o tvrđavi vezane su uglavnom uz kasno srednjovjekovlje, a relativno skromna literatura ne pruža dostatan uvid u razvojne faze tvrđave u novom vijeku u razdoblju upotrebe vatretnog oružja.<sup>1</sup> Arheološka istraživanja koja su s prekidima na tvrđavi trajala od početka sedamdesetih godina 20. st. objavljena su parcijalno i pružaju tek djelomične informacije o kulturnim slojevima, a nikakve o eventualnim arhitektonskim preostacima utvrde u razdobljima kasne antike, ranog srednjeg vijeka ili novog vijeka.<sup>2</sup> Jedina sinteza o tvrđavi sv. Mihovila nalazi se u monografiji Josipa Ćuzele, ali ni u knjizi nije

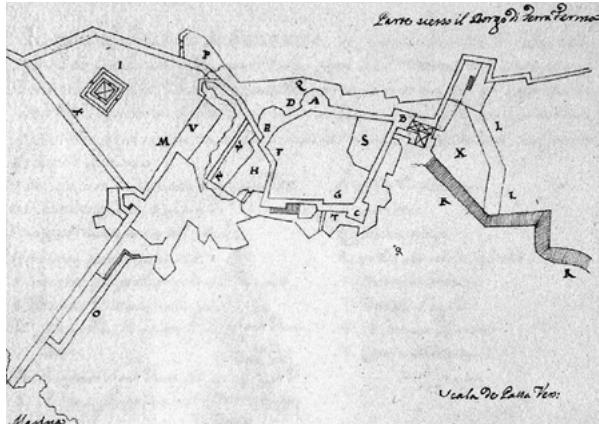
posvećena veća pažnja njezinoj povijesti u 17. i 18. stoljeću. Upravo zato promjene koje je tvrđava doživjela kao odgovor na upotrebu vatretnog oružja, posebice topništva, treba dodatno istražiti.

## O Coronellijevoj grafici s prikazom tvrđave sv. Mihovila u biblioteci Marciana

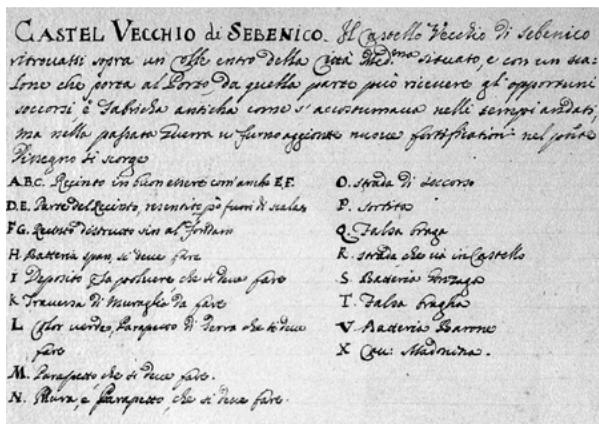
Do sada je bila općenito poznata i redovito reproducirana u znanstvenim publikacijama samo Coronellijeova grafika tvrđave sv. Mihovila iz izolarija Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze, della Damazia, Ed Altri Luoghi Dell' Istria, Quarner, Dalmazia Albania Epiro, e Livadia (sl. 1).<sup>3</sup> Međutim, u biblioteci Marciana u Veneciji



**1.** Coronellijeva grafika tvrđave sv. Mihovila iz izolarija Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze, della Damazia  
*Coronelli's engraving of St. Michael's Fortress from the isolario Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze della Dalmazia*



**2.** Prikaz tvrđave sv. Mihovila u grafičkoj mapi Fortezze della Repubblica di Venezia, sec. XVII–XVIII (preuzeto iz: Biblioteca Nazionale Marciana)  
*Depiction of St. Michael's Fortress in the folio of engravings Fortezze della Repubblica di Venezia, sec. XVII–XVIII (taken from: National Library of St. Mark's)*



**3.** Legenda karte iz grafičke mape Fortezze della Repubblica di Venezia s prikazom tvrđave sv. Mihovila  
*Caption of the map in the folio of engravings Fortezze della Repubblica di Venezia depicting St. Michael's Fortress*

postoji još jedan detaljan prikaz tvrđave sv. Mihovila na grafičkoj mapi pod oznakom Ms. It. VII, 2453 (=10493)<sup>4</sup> pod nazivom Fortezze della Repubblica di Venezia, sec. XVII–XVIII<sup>5</sup> (sl. 2). Na pedeset četiri grafička prikaza ne nalaze se samo mletačke utvrde (nego primjerice i Kopenhagen), ali su na većini prikaza upravo mletačke utvrde iz Dalmacije. Upravo u tom dijelu ispod svake grafike nalazi se katkad duži, katkad kraći tekst s opisom pojedine utvrde i legendom. Na prostor Šibenika odnose se karte koje prikazuju plan Šibenika (karta 16 u mapi), detaljna karta tvrđave sv. Mihovila (karta 17), detaljna karta tvrđave Barone iznad Šibenika (karta 18), detaljna karta tvrđave sv. Ivana iznad Šibenika (karta 19) i detaljna karta tvrđave sv. Nikole u šibenskom kanalu (karta 20). Iscrpan opis s bogatom legendom ima samo tvrđava sv. Mihovila (sl. 3). Na prvi pogled radi se o gotovo identičnoj karti u usporedbi s već spomenutom Coronellijevom kartom, a kako se i ostale karte koje se tiču prostora Šibenika u svemu podudaraju s poznatim Coronellijevim nacrtima, to ih sve treba pripisati Coronelliju ili njegovoj radionici, kako to i u samom naslovu grafičke mape stoji:

Parte delle Fortezze della  
 SER.a REP.a DI VENETIA  
 Consecrate  
 ALL'ILL.mo ET ECCELEN.mo SIG.r  
 GIO. ANT. RVZINI  
 E Descritte dal Padre Maestro  
 Gio.  
 Bat[is]ta Moro da Venetia  
 Nel Laboratorio DEL PADRE M[AEST]RO CORONELLI  
 Publico Cosmografo.<sup>6</sup>

Na karti šibenske tvrđave sv. Mihovila iz biblioteke Marciana slovima od A do X obilježeni su pojedini dijelovi tvrđave s pripadajućim opisom u legendi. Nasreću, u cijeloj grafičkoj mapi to je najdetaljniji opis neke utvrde, tako da imamo obilje novih informacija o prostoru tvrđave. Možemo li preciznije datirati kartu, odnosno kazati nešto više o dataciji nekih fortifikacijskih detalja na samoj tvrđavi? Za pozicije označene kao F i G na tvrđavi, u legendi stoji da se radi o dijelovima obrambenog zida koji je srušen do temelja (*recinto distrutto sin al fondamento*). Kako znamo da je Coronelli umro 1718. godine, a barutana je na tvrđavi sv. Mihovila eksplodirala dva puta, 1663. i 1752., u svakom slučaju kartu treba datirati otprilike u to vrijeme, ali prije 1718. godine.<sup>7</sup> Pri pokušaju datacije također treba uzeti u obzir sličnost s izvornom Coronellijevom kartom iz izolarija Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze, della Dalmazia... koji je nastao između 1688. i 1694.<sup>8</sup> S vanjske strane južnog zida, označenog na karti slovom G (srušen do temelja), ucrtano je stubište sa širokim zaštitnim podestom kojim se očito moglo pristupati tvrđavi preko srušene kurtine. Ista situacija vidljiva je i na karti



4. Plan tvrđave sv. Mihovila na karti grada i šibenskih utvrda Franje Zavorea iz 1798.

*Plan of St. Michael's Fortress on a town map, including the fortresses by Franjo Zavoreo from 1798*



5. Prikaz tvrđave sv. Mihovila na austrijskoj vojno-topografskoj karti iz 1854.

*Depiction of St. Michael's Fortress on an Austrian military-topographic map from 1854*

tvrđave sv. Mihovila iz grafičke mape Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze, della Damazia..., ali bez ucrtanog stubišta. U konzervatorskim istraživanjima 1994. godine pronađeni su ostaci stubišta kojim se uspinjalo na južnu kurtinu, ali stubište nije valorizirano kao dio izvornog sloja i poništeno je nakon radikalne restauracije cijelog južnog bedema tvrđave.<sup>9</sup> Konzervatorska istraživanja vođena 1994. godine na prostoru južnog podzida tvrđave sv. Mihovila dokumentirana su samo fotografiski, ali bez odgovarajuće legende pa je danas nemoguće rekonstruirati izvirne strukture i eventualno ih povezati s povijesnim nacrtima. Gledajući fotografije s istraživanja, čini se da se pronađene zidane strukture mogu povezati s Coronellijevim prikazima situacije južne kurtine i južnog podzida, ali je to nemoguće potvrditi bez tehničke dokumentacije. Konzervatorski pokušaj vraćanja pretpostavljene izvirne mletačke ili hipotetske srednjovjekovne faze južne kurtine doveo je do nepovratnog poništavanja novovjekih slojeva koji su vidljivi na grafičkim prikazima. Danas na terenu također nije moguće nedvojbeno utvrditi postojanje zidne pregrade koja se vidi na Coronellijevim nacrtima po sredini južnog podzida (*falsa braga*). Zidna pregrada je na tom mjestu trebala onemoći pristup neprijatelju u srušeni dio južne kurtine tvrđave. U tom razdoblju su možda postavljena i vrata kojima se iz smjera zapadnog podzida ulazio u južni. Vrata su preoblikovana 1832. godine, ali se vide temelji izvornog smjera pružanja zida, kako je prikazano na Coronellijevu grafiku iz biblioteke Marciana.

### Generali u službi Venecije u Kandijskom ratu (1645. – 1669.) i tvrđava sv. Mihovila

Kandijski rat, koji je počeo osmanlijskim napadom na Kretu u lipnju 1645. godine, ugrozio je opstanak svih

gradova mletačke Dalmacije. Vojne operacije vodile su se na širokom prostoru i uz upotrebu znatnih snaga s obje strane.<sup>10</sup> To je vrijeme kad Venecija, uz snažnu inicijativu lokalnog stanovništva koje je izravno ugroženo osmanlijskim napadima, pristupa grozničavom ojačavanju postojećih utvrda i gradskih bedema u Dalmaciji, koje ubrzano prilagođava novom načinu ratovanja.<sup>11</sup> Već na Coronellijevu grafiku iz izolarija Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze, della Dalmazia... vidljivi su neki nazivi za fortifikacijske elemente na tvrđavi sv. Mihovila koji jasno upućuju na poznate povijesne osobe u mletačkoj službi u doba Kandijskog rata: baruna Christopha Martina von Degenfelda i Camilla Gonzagu.<sup>12</sup> Na zapadnoj strani tvrđave sv. Mihovila na karti iz izolarija Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze, della Dalmazia... u podzidu tvrđave nalaze se pozicije dviju topovskih bitnica pod nazivom *batteria Barone* i *batteria Span*. Na karti iz biblioteke Marciana, gledajući od zapada prema istoku, na toj se poziciji redom nalaze slova M, V, N i H. U legendi čitamo da je pod slovom M parapet koji još treba sagraditi (*parapetto che si deve fare*), pod slovom V je *batteria Barone*, pod slovom N je zid i parapet koji treba izgraditi (*mura e parapetto che si deve fare*) i pod slovom H *batteria Span* koju treba izgraditi (*batteria Span si deve fare*). Dakle, u doba kad karte nastaju, topovska bitnica Barone, očito nazvana po barunu Degenfeldu, kao i utvrda iznad Šibenika, već je izgrađena. Njezina se pozicija vrlo dobro vidi i na kasnijim kartografskim prikazima, posebice na prikazu Franje Zavoreo iz 1798. godine i na austrijskoj vojno-topografskoj karti Šibenika iz 1854. godine (sl. 4 i 5). Ostaje pitanje je li topovska bitnica Span na višoj obrambenoj točki bila ikada sagrađena? Prema arhivskim fotografijama i prikazu konfiguracije terena na tom dijelu tvrđave, na karti iz 1854. godine, čini se da su



**6.** Arhivska fotografija tvrđave sv. Mihovila s pogledom na obrambene položaje u gradskom predjelu Crnica (fototeka Konzervatorskog odjela u Šibeniku)  
*Archival photo of St. Michael's Fortress with a view of defensive posts in the town area of Crnica (Photo Archive of the Conservation Department in Šibenik)*

obavljeni svi radovi (nasipavanje) kako bi se na tom povišenom mjestu tik uz zapadni bedem tvrđave postavila topovska bitnica. Danas je taj prostor rekonstruktivnim zahvatom u podzidu tvrđave potpuno preoblikovan, tako da je bilo kakvo konzervatorsko i arheološko istraživanje onemogućeno.

Izvan prostora same tvrđave prema zapadu, Venecija je planirala premjestiti barutanu, kako se to vidi na kartografskim prikazima (slovo I u legendi karte iz biblioteke Marciana – *deposito della polvere che si deve fare*), a od kule u podzidu tvrđave tik uz dvoje bedeme trebalo je prema tzv. dolačkom bedemu, koji je štitio zapadnu vařoš Šibenika (*Borgo del mar*), izgraditi traversu (slovo K u legendi karte iz biblioteke Marciana – *traversa di mura-gli da fare*).<sup>13</sup> To je vjerojatno razlog zbog kojega je taj dio dolačkog bedema bio s unutarnje strane posebno ojačan kontraforima koji su na lukovima nosili štetnicu, slično kao bedemi nove utvrde (Niokastro) u grčkom Pilosu na jugozapadu Peleponeza. Od točke pretpostavljenog spoja traverse i dolačkog zida i dalje prema moru nema dodatnih ojačanja. Kako je upravo dio dolačkog bedema ojačan kontraforima između dva svjetska rata srušen i na tom su mjestu izgrađeni brojni stambeni objekti, to danas nije moguće bez arheoloških iskapanja utvrditi je li skladište baruta uopće bilo sagrađeno. Ni eventualni ostaci traverse nisu vidljivi nakon rekonstrukcije temelja poligonalne kule tik uz dvojne bedeme, iz koje je traversa trebala ići prema dolačkom bedemu. Na zapadnom dijelu tvrđave nalazi se još jedan važan detalj: izlazni put (*sortita*) koji štiti poligonalna kula daleko izvan tvrđave i koja je tu služila očito kao svojevrsni barbakan.<sup>14</sup> Na obje karte (onoj iz Coronellijeva izolarija i biblioteke Marciana) glavni izlaz je ucrtan na pravom mjestu, gdje su i danas vidljivi ostaci vrata na početku nekadašnjeg dolačkog bedema odmah uz poligonalnu kulu – barbakan. Dalje put ide između dvije topovske bitnice (Barone i Span), što je jedini mogu-

ći prolaz u zapadnom podzidu tvrđave, a u tvrđavu ulazi na opisana vrata u južnom podzidu. Kulu-barbakan svakako nije moguće datirati prije uspostave mletačke vlasti u Šibeniku, iako ima pokušaja da se vrijeme gradnje odredi nešto ranije.<sup>15</sup> Rasprava o tom problemu izlazi iz okvira ovog rada.

Odmah nakon dolaska u Dalmaciju, Camillo Gonzaga iz Zadra kreće u obilazak svih gradova da vidi stanje vojske i obrambenih bedema.<sup>16</sup> Gonzagin rad na ojačavanju utvrda u Dalmaciji povezan je s velikim fortifikacijskim radovima generalnog providura Antonija Bernarda (1656.–1660.).<sup>17</sup> Gonzaga se spominje godine 1657. u Šibeniku gdje je imao nesuglasice s građanima pa je morao intervenirati sam providur Bernardo,<sup>18</sup> a iz jednog mletačkog izvješća vidljivo je da se Gonzaga sprema napraviti neke polubastione u gradskom predjelu Crnica, sjeverozapadno od kaštela sv. Mihovila.<sup>19</sup> O Gonzaginim aktivnostima u Šibeniku opširno piše i Onofrio del Campo koji s njim surađuje.<sup>20</sup> Na arhivskim fotografijama prije gradnje zgrade Burze rada (današnjeg Doma zdravlja) između dva svjetska rata vide se ostaci gradnje koja bi mogla biti fortifikacijske namjene (sl. 6), baš kao što je prikazano na austrijskoj vojno-topografskoj karti iz 1854. godine. Na kartama iz izolarija Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta, Fortezze, della Dalmazia... i na karti iz biblioteke Marciana, sjeverna *falsa braghia* (podzid) tvrđave ne završava na vanjskoj poligonalnoj kuli (svojevrsnom barbakanu) kao danas, nego se nastavlja prema fragmentu obrambenog zida koji bi trebao biti zid koji grade Gonzaga i Onofrio del Campo u formi polubastiona u šibenskom gradskom predjelu Crnice.

Tvrđava sv. Mihovila trebala je biti ojačana topovskim bitnicama i na istočnoj strani. Jedna je topovska bitnica pod nazivom *batteria Gonzaga*, po Camillu Gonzagi, bila izgrađena unutar same tvrđave, što se vidi na oba kartografska prikaza (slovo S u legendi karte iz biblioteke Marciana). Nije posve jasno kako je topovska bitnica bila postavljena, ali je moguće da se nalazila na drvenoj konstrukciji koja je u međuvremenu propala. Druga topovska bitnica, znakovita imena Cavaliere Madonina, sa-gradena je na mjestu današnjeg gradskog groblja sv. Ane. Topovska bitnica podignuta je na nasutom zemljjanom parapetu (slovo L u legendi iz biblioteke Marciana – *parapetto di terra che si deve fare*) koji je u 19. stoljeću građevinski iskorišten za gradnju tada suvremenoga gradskog groblja sv. Ane.

### Umjesto zaključka

Nakon radikalnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata završenog 2014. godine, koji po svemu pripada romantičarskim shvaćanjima ranog 19. stoljeća, a ne suvremenim postavkama zaštite spomenika, povijest tvrđave sv. Mihovila kao da je zaključena. Intervencije u strukturu i slojeve tvrđave toliko su duboke da onemogućavaju bilo kakvo dalj-

nje istraživanje, a kreativna konzervatorska interpretacija pomalo pretvara tvrđavu u taoca nove namjene. Štoviše, čini se da je uspostava nove namjene za fortifikacijske spomenike kulture jedna od najvećih kontroverzi konzervatorske prakse. U uvjetima pritjecanja znatnih sredstava iz europskih fondova postaje vrlo teško obraniti osnovne postulate službe zaštite spomenika i svesti suvremene intervencije u povjesno tkivo na razumnu mjeru. Određivanje prema tom problemu bit će možda najveći izazov konzervatorima i u budućnosti. Nova namjena pod svaku cijenu ili dostojanstveno propadanje arheološke ruševine pitanje je koje će još dugo opterećivati sve koji rade na

obnovi spomenika kulture. Prisjetimo se riječi glasovitog Johna Ruskina kojem konzervatori danas možda ponajviše duguju, a rijetko ga se sjete: "Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end. You may make a model of a building as you may of a corpse, and your model may have the shell of the old walls within it as your cast might have the skeleton, with what advantage I neither see nor care; but the old building is destroyed, and that more totally and mercilessly than if it had sunk into a heap of dust, or melted into a mass of clay: more has been gleaned out of desolated Nineveh than ever will be out of re-built Milan."<sup>21</sup> ■

## Bilješke

**1** O tvrđavi sv. Mihovila vidi kod: KRSTO STOŠIĆ, *Tvrđava sv. Mihovila* (rukopis u Muzeju grada Šibenika); JOSIP ĆUZELA, *Šibenski fortifikacijski sustav*, Šibenik, 2005.

**2** ZLATKO GUNJAČA, O kontinuitetu naseljavanja na području Šibenika i nazuže okoline, *Šibenik spomen zbornik o 900. obljetnici*, Šibenik, 1976., 29-58; ŽELJKO KRNČEVIĆ, Srednjovjekovna arheološka nalazišta na šibenskom području, *Područje Šibenske županije od pretpovijesti do srednjeg vijeka: Znanstveni skup Šibenik, 18. – 20. listopada 1995.*, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva, sv. 19., Zagreb, 1998., 215-216; ANTE UGLEŠIĆ, *Ranokršćanska arhitektura na području današnje Šibenske biskupije*, Drniš – Zadar, 2006., 34. Poglavlje u monografiji Josipa Ćuzele o istraživačkim radovima na šibenskim fortifikacijama obuhvaća samo dvije stranice bez ilustracija i tehničke dokumentacije s istraživanja. Opisu istraživanja na tvrđavi sv. Mihovila posvećeno je samo nekoliko rečenica, a ponešto o konzervatorskim istraživanjima doznaje se u samom opisu tvrđave. Vidi: JOSIP ĆUZELA, 2005., (bilj. 1), 22-23.

**3** Taj izolarij je dio trećeg atlasa Venecije, nastao između 1688. i 1694. godine. O tome vidi: ANTE BLAĆE, *Eastern Adriatic Forts in Vincenzo Maria Coronelli's Isolario Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Citta..., Annales, Series Historia et Sociologia*, sv. 24, Koper, 2014., 240-241.

**4** URL = <http://geoweb.venezia.sbn.it/cms/images/stories/MsGeo/10493.pdf>. (1. svibnja 2015.)

**5** Grafička mapa na internetu se nalazi na adresi URL = [http://iccu01e.caspur.it/ms/internetCulturale.php?id=mag\\_GEOo014751&teca=GeoWeb+-+Marciana](http://iccu01e.caspur.it/ms/internetCulturale.php?id=mag_GEOo014751&teca=GeoWeb+-+Marciana). (1. svibnja 2015.).

**6** Biblioteka Marciana pripisala je Coronelliju samo manji broj karata u mapi.

**7** O Coronellijevu životu i radu vidi ukratko na mrežnoj stranici Dizionario Biografico degli Italiani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-coronelli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-coronelli_%28Dizionario-Biografico%29/) (1. svibnja 2015.). O eksplozija-

ma barutane na tvrđavi sv. Mihovila kod: JOSIP ĆUZELA, 2005., (bilj. 1), 42.

**8** Vidi: ANTE BLAĆE, 2014., (bilj. 3), 240.

**9** JOSIP ĆUZELA, 2005., (bilj. 1), 40.

**10** Općenito o Kandijskom ratu: KENNETH M. SETTON, *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*, Philadelphia, 1991., 104-243. O ratu na prostoru Dalmacije vidi novije kod: TEA MAYHEW, *Behind Zadar, Zara's Contado Between Ottoman and Venetian Rules 1645–1718* (doktorska disertacija), Padova, 2008., 17-37.

**11** O sustavu i stanju obrane mletačkih posjeda vidi: BENJAMIN ARBEL, *Venice's Maritime Empire in the Early Modern Period, A Companion to Venetian History, 1400–1797*, Leiden – Boston, 2013., 198-210; uloga lokalnog stanovništva u podizanju fortifikacija najbolje se vidi na primjeru gradnje tvrđave sv. Ivana iznad Šibenika, što detaljno opisuje kroničar rata, šibenski povjesničar Franjo Difnik. (FRANJO DIFNIK, *Povijest Kandijskog rata u Dalmaciji*, Split, 1986., 86.).

**12** O Degenfeldovu životu i službi za Veneciju vidi kod: JOSEPH ANDREAS THÜRHEIM, *Christoph Martin Freiherr von Degenfeld General der Venezianer, General-Gouverneur von Dalmazien und Albanien und dessen Söhne (1600–1733)*, Wien, 1881., 1-59. Gonzaga i njegova uloga u obrani Dalmacije od Osmanlija još nisu dovoljno valorizirani u znanstvenoj literaturi, tako da se najviše oslanjamamo na izvorne podatke Franje Difnika.

**13** Dolački bedem kojim je zaštićen šibenski Borgo del Mar sagrađen je potkraj 16. stoljeća. Vidi: JOSIP ĆUZELA, 2005., (bilj. 1), 45.

**14** Ćuzela pogrešno upotrebljava izraz barbakan za podzide tvrđave koji se s obzirom na nasuti prostor (*terrapieren*) između njih i kurtina tvrđave mogu nazvati jedino *falsa bragha* (francuski *fausse-braye*) kako to stoji u legendi nacrta tvrđave sv. Mihovila iz biblioteke Marciana. JOSIP ĆUZELA, 2005., (bilj. 1), 44. Kako funkcioniра barbakan naj-

bolje se vidi na primjeru utvrde Carcassonne u Francuskoj. (Eugène Viollet-le-Duc, *An Essay on the Military Architecture of the Middle Ages*, Oxford – London, 1860., 56-57)

**15** JOSIP ĆUZELA 2005., (bilj. 1), 38. Ćuzela grb iznad vrata u sjevernom bedemu tvrđave kojim se izlazi na kulu prisluškuje trogirske obitelji Vituri, ali grb bi mogao biti jedna varijanta grba obitelji Grimani s dvije okomite grede. Vidi tu varijantu grba mletačke obitelji Grimani kod: VINCENZO CORONELLI, *Blasone Veneto*, Venezia, 1706., 49. U svakom slučaju, s obzirom na reljef mletačkog lava iznad grba napravljen od identičnog kamena, vrlo je vjerojatno da se radi o grbu venecijanskih plemićkih obitelji. Danas je grb teško pristupačan i izložen utjecaju vremena, tako da ga je teško odgonetnuti.

**16** FRANJO DIFNIK, 1986., (bilj. 11), 241.

**17** O programu providura Bernarda i Gonzaginim projektima na primjeru Splita, vidi kod: ARSEN DUPLANČIĆ, *Split-ske zidine u 17. i 18. stoljeću*, Zagreb, 2007., 13-14; ANDREJ ŽMEGAČ, *Bastioni jadranske Hrvatske*, Zagreb, 2009., 83-

89. O suradnji s Gonzagom opširno piše 20. svibnja 1660. mletačkom Senatu sam Antonio Bernardo nakon povratka s dužnosti generalnog providura Dalmacije i Albanije. (*Commissiones et relationes Venatae*, tomus VII, annorum 1621-1671, Zagreb, 1972., 129-141.)

**18** FRANJO DIFNIK, 1986., (bilj. 11), 249. To je sam kraj Gonzagina života. Iste ili sljedeće godine umire u Splitu. Izvori se ne slažu o datumu smrti. Prema Difniku, Gonzaga je umro u Splitu u studenome 1657. godine (FRANJO DIFNIK, 1986., /bilj. 11/, 252), a prema Brussoniju iduće, 1658. godine. (GIROLAMO BRUSONI, *Historia dell'ultima guerra tra' Veneziani e Turchi* vol. II., Venezia, 1673, 48.)

**19** ANDREJ ŽMEGAČ, 2009., (bilj. 17), 182.

**20** *Tvrđavni spisi Onofrija del Campa. Traktati i memorabilije jednog kondotijera u Dalmaciji u doba Kandiskog rata*, Rijeka, 2003., 62

**21** JOHN RUSKIN, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, 1849., 162.

## Abstract

### Ivo Glavaš

#### ST. MICHAEL'S FORTRESS IN ŠIBENIK IN THE CANDIAN WAR

Our knowledge of St. Michael's Fortress in Šibenik largely concerns the Late Medieval and Early Modern Period. Neither archaeological nor conservation research provide information on the history of the fortress and the cultural layers in the period of firearm use. This particularly refers to the major and long-lasting Candian War (1649–1669) between Venice and the Ottomans. In this period, St. Michael's Fortress was significantly reinforced by the addition of cannon batteries in the east and the west, as can be seen in the isolario *Mari, Golfi, Isole, Spiagge, Porti, Città, Fortezze della Dalmazia, Ed Altri Luoghi Dell' Istria, Quarner, Dalmazia, Albania, Epiro, e Livadia* drawn by the Venetian cartographer Vincenzo Coronelli between 1688 and 1694, and also on the map of the fortress with a caption that is kept in the National Library of St. Mark's and can also be attributed to Coronelli. The map had probably originated between two explosions of the gunpowder magazine (in 1663 and 1752) and provides plentiful information on the existence of fortification elements in the fortress that were lost for researchers following a radical restoration treatment. On the west side in the subwall of the fortress, there used to be two cannon batteries named Barone Battery and Span Battery, while on the east side of the fortress, new cannon positions can be discerned,

named Gonzaga Battery and Madonina Cavalier. Names of the cannon batteries can be related to the generals serving in the Venetian Army during the Candian War, Baron Christoph Martin von Degenfeld and Camillo Gonzaga. It is not known whether the Span Battery was ever used or how the Gonzaga Battery was mounted onto the fortress. The position of the Madonina Cavalier can today be identified on the embankment where the town cemetery of St. Anne was built. There were plans to relocate the gunpowder magazine outside the fortress toward the west, while a traverse was to be built from the tower in the fortress subwall adjacent to two ramparts and toward the so-called Dolac Rampart, wherefore this portion of the Dolac Rampart was from the inner side reinforced by buttresses whose arches carried the pathway. In the town area of Crnica, Camillo Gonzaga had built some fortification elements with Onofrio del Campo in 1657 that can be discerned from archival photographs of this area from between the two world wars.

**KEYWORDS:** St. Michael's Fortress, National Library of St. Mark's, Coronelli, Candian War, Christoph Martin von Degenfeld, Camillo Gonzaga

# Dvorac Podolje u Samoboru – povijest gradnje i oblikovanja

Viki Jakaša Borić

Viki Jakaša Borić  
Ministarstvo kulture RH  
Konzervatorski odjel u Zagrebu  
vjakasa@gmail.com

Izvorni znanstveni rad/  
Original scientific paper  
Primljen/Received: 28. 06. 2015.

UDK:  
728.81(497.5 Samobor)

DOI:  
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.8>

**SAŽETAK:** Autorica donosi interpretaciju građevnog rasta i transformacije dvorca Podolje (Praunsperger Bošnjak) koja se temelji na rezultatima restauratorskih istraživačkih radova, kao i na arhitektonskoj analizi građevine koje povezuje s povijesnim podacima o obitelji i dvoru iz rukopisne ostavštine Milana Praunspergera. Kula Podolje, vjerojatno građena tijekom 15. stoljeća, poslije integrirana u tijelo dvorca, najstariji je građevni sloj građevine. Nakon što je odigrala važnu ulogu u obrani Samobora od turskih napada, potkraj 16. stoljeća, u skladu s povijesnim okolnostima počinje njezina postupna preobrazba i prenamjena. Dogradnjom s kraja 16. stoljeća, kao i nizom intervencija iz 17. stoljeća koje poduzima obitelj Szaich, obrambenu funkciju zamjenjuje stambena te se formira dvorac čija je tlocrtna forma već tada bliska današnjoj. Iz toga razdoblja potječe veći dio prostorne strukture dvorca, svodne i stropne konstrukcije, dio karakterističnog pročeljnog oblikovanja. Obitelj Praunsperger preuzima vlasništvo ženidbenom vezom 1779. godine te ostaje vlasnikom do današnjih dana. Ta je obitelj dvorac preoblikovala u romantičarskom duhu 19. stoljeća, pridodavši mu kulu sa stubištem i balkonsku lođu, a potkraj 19. stoljeća i historicističko ruho glavnom južnom i bočnom zapadnom pročelju.

**KLJUČNE RIJEČI:** Samobor, Podolje, Szaich, Praunsperger, kula, obrana, dvorac, građevna slojevitost

Dvorac Podolje (Bošnjak Praunsperger) smješten je podno brda Stražnik, na prostranoj parceli koja se proteže duž ceste koja iz središta Samobora vodi prema Kraju Gornjem, odnosno dalje prema Žumberku (sl. 1). Šire gledano, nalazi se na prostoru koji određuje utok lipovačke u rudarsku Gradnu, prirodno zaklonjenom brdima Tepec i Stražnik, koje je bilo pogodno za razvoj najstarijeg dijela Samobora, danas poznatog pod nazivom Taborec (sl. 2, 3).<sup>1</sup>

Okružen malenim perivojem i gospodarskim građevinama, dvorac Podolje još i danas je u stambenoj funkciji. Iz vlasništva obitelji Szaich ženidbenom vezom u 18. stoljeću prelazi u vlasništvo obitelji Praunsperger koja ostaje njegovim vlasnikom do današnjih dana. Obitelj Dorijana

Bošnjaka Praunspergera održava dvorac unutar svojih finansijskih mogućnosti, što nije dovoljno za kvalitetnu obnovu i prezentaciju građevine, čije značenje nadilazi lokalne okvire. Dvorac Praunsperger, naime, arhitektonsko oblikovnim kvalitetama zauzima važno mjesto među malobrojnim do danas očuvanim primjerima stambene gradnje kontinentalne Hrvatske 16. i 17. stoljeća. Njegovo važnosti svakako pridonosi i pretpostavka da je u vrijeme turskih napada kula Podolje, koja je poslije integrirana u tijelo dvorca, bila važna obrambena točka, ne samo Samobora nego i hrvatsko-kranjske granice.

Dvorac Praunsperger do sada nije bio predmetom konzervatorskih ni restauratorskih istraživanja koja su mogla dati potpuniju sliku o njegovoj građevnoj genezi.



**1.** Pogled na dvorac Podolje (Praunsperger Bošnjak), šezdesete godine 20. stoljeća (fototeka Konzervatorskog odjela u Zagrebu)  
*The Podolje (Praunsperger Bošnjak) Mansion in Samobor, 1960s (Photo Archive of the Conservation Department in Zagreb)*

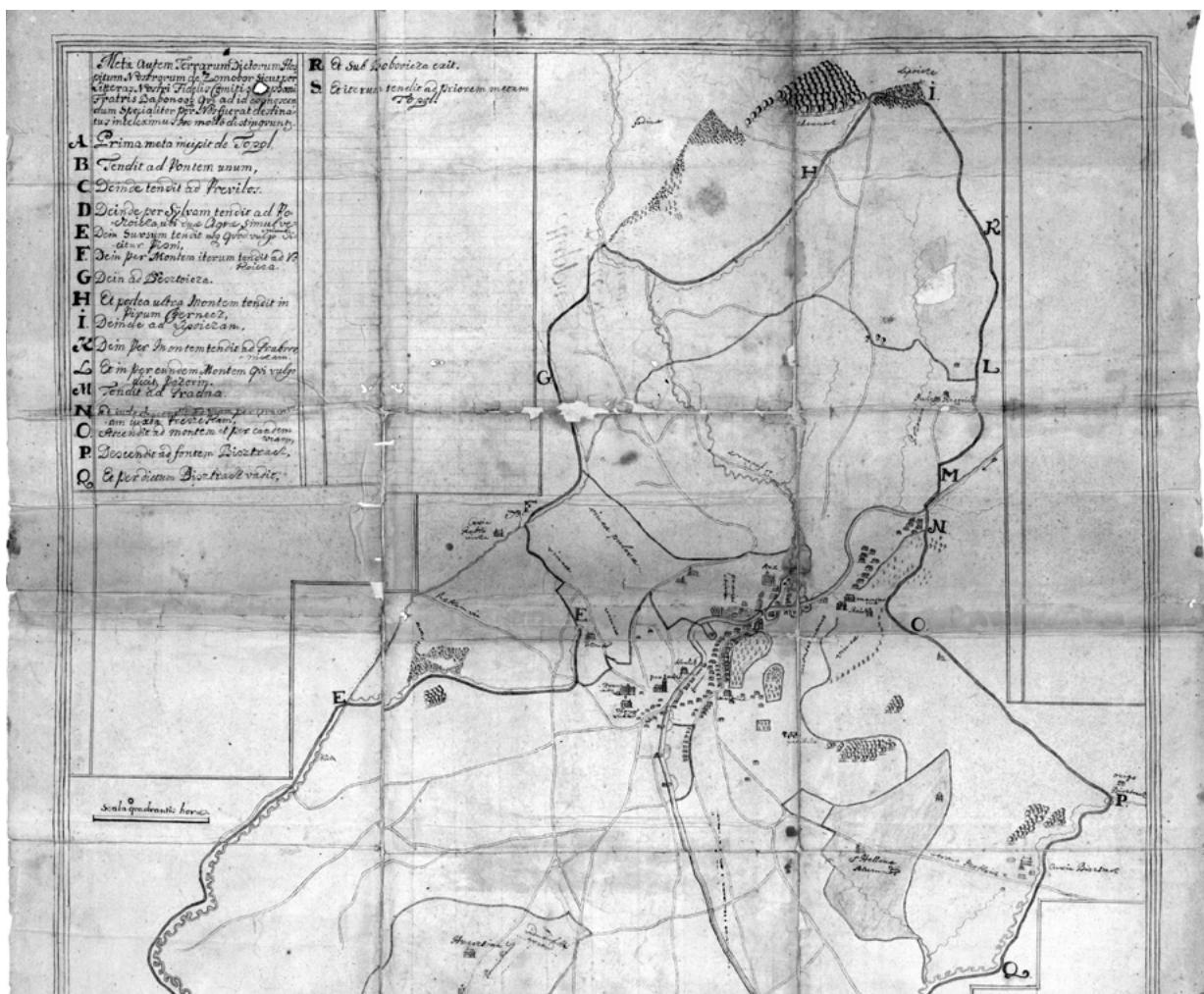
Stoga su tijekom studenoga 2014. godine restauratorska istraživanja provedena na svim vanjskim zidovima dvorca, kako na pretpostavljenim mjestima određenih građevinskih promjena tako i na karakterističnim pozicijama pročeljnog oblikovanja (Vjekoslav Varšić, Izvješće o konzervatorsko restauratorskim istraživačkim radovima provedenima na pročeljima dvorca Podolje/Bošnjak Praunsperger, studeni 2014.), a s ciljem utvrđivanja geneze dvorca kao i pročeljnog oblikovanja svake faze. Nalazi navedenih restauratorskih istraživanja dovedeni su u vezu s dostupnim povijesnim podacima o dvorcu kao i njegovim arhitektonsko-oblikovnim osobinama, iz čega je proizašla konzervatorska interpretacija građevnog rasta i razvoja. Treba napomenuti da su neka pitanja i dalje otvorena te da bi daljnja sondiranja interijera mogla dati konačne odgovore. Ovom prilikom istražen je dio dostupne arhivske građe, prije svega obiteljski fondovi Szaich de Pernicza i Praunsperger (Hrvatski državni arhiv), kao i rukopisna ostavština obitelji Praunsperger koja je u vlasništvu obitelji, analizirani su kartografski izvori te dakako relevantna stručna i znanstvena literatura. Razlog provedenoga istraživanja i izrade konzervatorske studije zapravo je stručna priprema za izradu prijedloga prezentacije projekta, odnosno projekta obnove dvorca.

### Prostorno-povijesni kontekst Podolja

Podolje se vezuje uz obranu Samobora od turskih napada tijekom 16. stoljeća.<sup>2</sup> Riječ je o kuli čiji je gabarit utvrđen restauratorskim istražnim radovima, a predstav-

lja najstariji građevni sloj današnjega dvorca. Smještena zapadno od Taborca, imala je vrlo važnu ulogu u obrani Samobora od turskih napada, ali i hrvatske granice prema Kranjskoj.<sup>3</sup> Milan Praunsperger, naime, pozivajući se na povijesne dokumente, piše da je opasnost naselju prijetila i s kranjske strane, odnosno s brda Stražnik koje je bilo niže u odnosu na okolna brda.<sup>4</sup> Stoga je radi obrane naselja posebna pažnja bila posvećena upravo tom prostoru, na kojemu su bile organizirane kamuflirane straže koje su sklonište imale u Podolju. Najvažnije središte straže bilo je na Koršiću, a Stražnik je nazvan po stražama.<sup>5</sup> Samobor i kula Podolje bili su vjerojatno važni i hrvatsko-ugarskom kralju i rimsко-njemačkom caru Ferdinandu I. Habsburškom (1503. – 1564.) koji je imao obavezu brinuti se o obrani granica svojega carstva na čijem su domaku bili Turci.<sup>6</sup> Iako Ferdinand nije potpuno ispunio preuzete obveze u vezi s obranom od Turaka, od sredine 16. stoljeća nasljedne austrijske zemlje ulažu znatna novčana sredstva u obranu granica carstva.<sup>7</sup> Tu činjenicu Milan Praunsperger u spomenutom rukopisu dovodi u vezu s Podoljem, pretpostavljajući da se na taj način financira njegova obnova i dogradnja nakon velikog potresa 1590. godine, na što moguće ukazuje godina urezana na zaglavnom kamenu glavnog portalna dvorca, kao i grb s dvoglavim orlom, simbolom carske porodice Habsburške Monarhije.<sup>8</sup>

Kula Podolje pripadala je Starom gradu pa se pretpostavlja da je bila dio obrambenog sustava kojeg su zajednički tvorili Stari grad i spomenuta kula sa zidinama.



2. Oppidi Szamobor, Petar Praunsperger, 1762. (HDA, Zbirka planova, inv. br. 281)  
Oppidi Szamobor, Petar Praunsperger, 1762 (Croatian State Archives, Plan collection, inv. no. 281)



3. Isječak iz katastarskog lista Samobora, br. 8, 1861. (HDA, DGU, inv. br. 1421)  
Excerpt from the cadastral plan of Samobor, no. 8, 1861 (Croatian State Archives, State Geodetic Administration, inv. no. 1421)



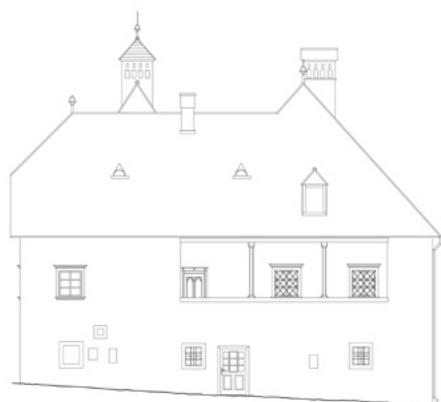
**4.** Glavno južno pročelje (arhitektonска snimka Z. Horvat, 1988., dorada i digitalizacija, R. Cottiero, 2014.)

*Main south front (architectural drawing by Z. Horvat, 1988, digitalization R. Cottiero, 2014)*



**5.** Glavno južno pročelje, današnje stanje (snimio Z. Bogdanović, 2014.)

*Main south front, present condition (photo by Z. Bogdanović, 2014)*



**6.** Stražnje sjeverno pročelje (arhitektonска snimka Z. Horvat, 1988., dorada i digitalizacija, R. Cottiero, 2014.)

*Rear north façade (architectural drawing by Z. Horvat, 1988, digitalization R. Cottiero, 2014)*



**7.** Lođa, današnje stanje (snimio Z. Bogdanović, 2014.)

*Boathouse, present condition (photo by Z. Bogdanović, 2014)*

Prestankom turske opasnosti, obrambena funkcija Podolja ustupa mjesto stambenoj namjeni, dok je prijelazno razdoblje čini se obilježeno korištenjem Podolja i za ubiranje tridesetnice. Prema citiranom rukopisu Milana Praunspergera, obitelj Szaich de Pernicza postaje vlasnikom Podolja godine 1633. kad joj ga dodjeljuju vlasnici Staroga grada – obitelj Erdödy.<sup>9</sup> Prema istom izvoru, najraniji spomen te obitelji u Samoboru potječe iz 1568. kad se u jednoj samoborskoj listini navodi Martin Szaich.<sup>10</sup> Riječ je o najstarijem pripadniku roda Szaich od kojeg potječu svi kasniji plemeniti Szaichi, a njegov sin Martin (1600.? – 1649/51.) postaje službenik i družbenik – „familiaris“ grofova Erdödy.<sup>11</sup> Milan Praunsperger piše da su Erdödyjevi bogato nagradivali Szaiche, a isto dokazuju izvori koje navodi Pavao Maček.<sup>12</sup> Rudolf Strohal donosi niz isprava iz razdoblja od 1590. do 1648. koje se odnose na Martina Szaicha (otac i sin) kojima se kupuju razne zemlje u Samoboru.<sup>13</sup> Važna je isprava iz 1641., kojom Eli-

zabeta Erdödy postavlja Martina Szaicha za svojeg tajnika te mu određuje plaću u novcu i naturi.<sup>14</sup> Martina Szaicha naslijedi njegov sin Ferenc (Franjo) Szaich (1634.? – 1710.), koji nastavlja s kupovinom zemalja, a da je vrlo dobro materijalno situiran, dokazuju isprave iz osamdesetih godina prema kojima se u nekoliko navrata grofica Elizabeta Muškon Auerspergh zadužuje upravo kod njega.<sup>15</sup> Franji Szaichu bila je povjerena važna državna služba eksaktora tridesetnice – ubirača poreza u Samoboru (1657., 1706.) što objašnjava njegovu materijalnu stabilnost.<sup>16</sup> Građevinske preinake koje Szaichi poduzimaju u Podolju mogu se vezati za Franju koji šezdesetih i devedesetih godina 17. stoljeća obnavlja i proširuje Podolje, o čemu svjedoče godine urezane na nekoliko mjesta u interijeru dvorca.<sup>17</sup> To proširenje dokazali su i restauratorski istražni radovi perimetralnih zidova dvorca, o čemu će biti više riječi dalje u tekstu. Podolje ostaje u vlasništvu obitelji Szaich do 1779. godine, kad se posljednja naslijed-



**8.** Bočno zapadno pročelje, današnje stanje (snimio Z. Bogdanović, 2014.)  
Side west façade, present condition (photo by Z. Bogdanović, 2014)



**9.** Bočno istočno pročelje, današnje stanje (snimio Z. Bogdanović, 2014.)  
Side east façade, present condition (photo by Z. Bogdanović, 2014)

nica obitelji, Viktorija Szaich de Pernicza (1760.<sup>2</sup> – 1817.), kći Sigismunda Szaicha, udaje za Petra Praunspergera pl. Haderschorfskog.<sup>18</sup> Od tada do današnjih dana dvorac ostaje u rukama te obitelji. Nakon smrti Petra Praunspergera gospodarstvom upravlja supruga Viktorija koju nasljeđuje sin Phileus.<sup>19</sup> On je mnogo učinio za razvoj gospodarstva te je tijekom prve polovice 19. stoljeća vjerojatno sagradio gospodarske zgrade koje na imanju postoje i danas.<sup>20</sup> Nakon Phileusa imanje preuzima Hamilkar Praunsperger koji se u popisu čestica katastarske izmjere iz 1861. navodi kao vlasnik imanja na kojem su osim dvorca i tri gospodarske zgrade (sl. 3).<sup>21</sup> Preinake na dvorcu izvodi Phileus, a onda vjerojatno i Hamilkar, u čije vrijeme nastaje spomenuta katastarska izmjera Samobora na kojoj dvorac već ima današnji tlocrtni oblik. Od Hamilkara imanje s dvorcem nasljeđuje njegov sin Hanibal koji nije imao djece pa dvorac ostavlja djeci svojega nećaka Nikole.

Osim što je obnavljala i održavala dvorac, obitelj Praunsperger bavila se uređenjem perivoja i spomenutom gradnjom gospodarskih građevina. Formirala je cjelinu visokih arhitektonskih i ambijentalnih vrijednosti, kao i vrijednu zbirku portreta, oružja, namještaja i ostalih predmeta koji su vrijedno svjedočanstvo života u Podolju. Članovi te obitelji bili su angažirani u javnom životu Samobora i pridonijeli su njegovu razvoju na raznim planovima.<sup>22</sup>

## Građevni razvoj dvorca

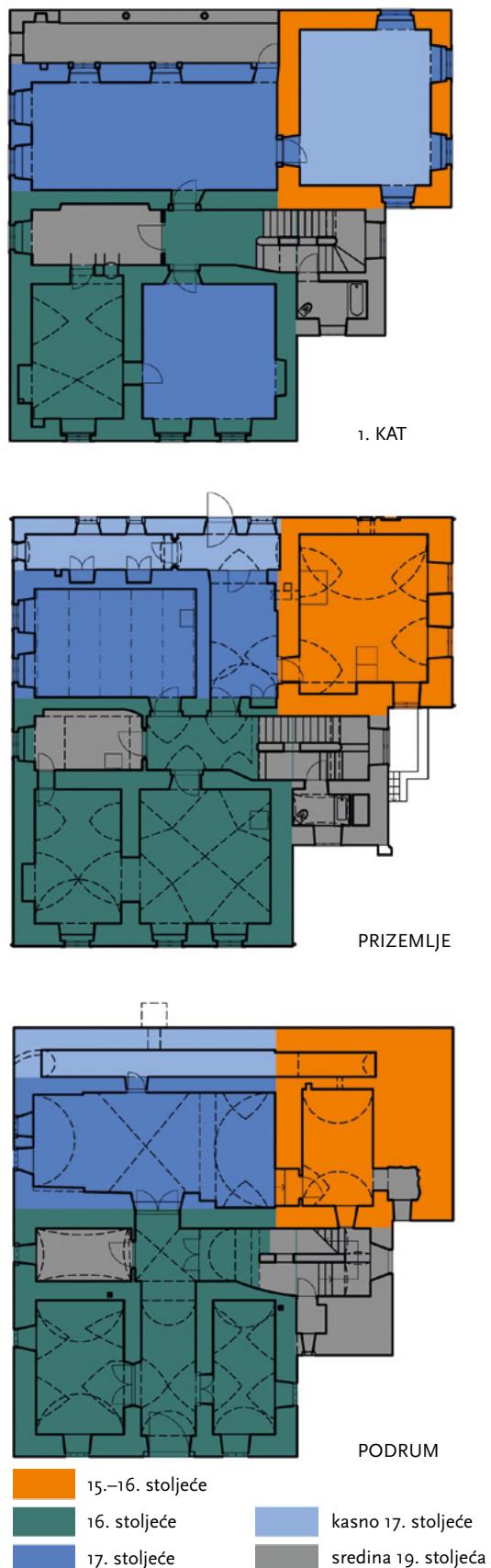
### NAJSTARIJI DIJELOVI DVORCA – KULA PODOLJE I DOGRADNJA IZ 1590. GODINE

Najstariji dio dvorca Praunsperger, njegova građevna jezgra vjerojatno iz 15. stoljeća, zauzima istočni dio današnjeg dvorca. Riječ je o kuli pravokutne osnove koja je funkcionalna samostalno ili kao dio većeg objekta obrambenog karaktera te je integrirana u tijelo današnjeg dvorca kasnijim pregradnjama koje su uključile i njezinu prenamjenu. Navedena tvrdnja temelji se na rezultatima

restauratorskih istraživačkih radova, odnosno na nalazima najstarije kamene građe u sklopu današnjeg dvorca, kao i na analizi postojećeg stanja građevine, pri čemu su puškarnice u sjevernom perimetralnom zidu dvorca dale vrlo važne indikacije (sl. 6). Restauratorska sonda 4 pokazala je spoj dviju različitih kamenih struktura na sjevernom perimetralnom zidu dvorca, iz čega je proizala spoznaja o gabaritu kule, a onda dakako i njezinoj tlocrtnoj formi.<sup>23</sup> Riječ je o katnoj građevini pravokutne osnove, međutim njezina visina i zaključno oblikovanje ostaju nepoznati zbog kasnijih preinaka i prilagodbi korpusu dvorca (sl. 10).

Prostorni koncept i konstruktivni elementi kule sačuvani su do današnjih dana. Kula, naime, ima jednoprostорну podrumsku etažu koja je vjerojatno poslije, tijekom 19. stoljeća, u stražnjem dijelu dobila uski hodnik.<sup>24</sup> Ta prostorija, zaključena bačvastim svodom sa susvodnicama, ne zauzima cijelu tlocrtnu površinu kule, već otprilike polovicu. S obzirom na to da je jedini prozorski otvor izgubio funkciju dogradnjom stubišnog volumena u 19. stoljeću, malena je prostorija pačetvorinaste tlocrte forme s prozorskim otvoredom vjerojatno tada formirana s ciljem prozračivanja cijelokupnog prostora. Pristup podrumskoj prostoriji i tada je sigurno funkcionirao kroz današnji vratni otvor, dakle iz zapadnog dijela podruma koji je formiran tijekom 17. stoljeća.<sup>25</sup> Prizemna i katna etaža kule sastoje se od po jedne prostorije pravokutne tlocrte forme. Prizemna je prostorija do danas očuvala bačvasti svod zasječen širokim susvodnicama, dok je katnoj prostoriji intervencijom u 17. stoljeću drvenim grednim zamjenjen moguće prvotni bačvasti svod.<sup>26</sup> Vertikalna komunikacija, s obzirom na do danas očuvane svodne konstrukcije koje zatvaraju kompletну tlocrtnu površinu svake etaže, nije nikad bila uspostavljena unutar gabarita kule, nego vanjskim, vjerojatno drvenim stubištem o kojem za sada nema podataka.

Nalazi o pročeljnoj artikulaciji nekadašnje kule vrlo su oskudni. Naime, u prizemnoj zoni sjevernog zida nalaze



**10.** Grafički prikaz građevnog razvoja dvorca (arhitektonска snimka, Z. Horvat, 1988., dorada i digitalizacija, R. Cottiero, 2014.)  
*Graphic depiction of the construction progress of the mansion across three storeys (architectural drawing by Z. Horvat, 1988, digitalization R. Cottiero, 2014)*

se i danas vidljive (otvorene) puškarnice, dok je u katnoj zoni njezina zapadnog pročelja pronađen zazidani pravokutni prozor s kamenim okvirom, svjetlog otvora dimenzija 46 x 63 cm. U prizemnoj zoni južnog perimetralnog zida, poslije zatvorenog prigradnjom tijela stubišta, vidljiv je maleni zazidani prozor sličnog oblikovanja i dimenzija koji je također pripadao prvotnoj kuli. Pročeljna žbuka nije pronađena niti na jednoj od sondiranih pozicija.

Godina 1590., urezana na zaglavnom kamenu glavnog ulaznog portala u dvorac Podolje, važan je pokazatelj u pokušaju rekonstrukcije građevnog rasta dvorca (sl. 10.). Naime, riječ je o godini vjerojatno veće pregradnje kojom kula postaje dijelom cjeline nove namjene. U kontekstu povijesnih okolnosti koje određuje povlačenje Turaka s tih prostora, a time i prestanak opasnosti od njihovih napada, kula gubi obrambenu funkciju i postaje dijelom građevine u kojoj će se moguće ubirati tridesetnica.<sup>27</sup> Obitelj Szaich i Podolje vezuju se za funkcioniranje ureda tridesetnice kojeg je Samobor tijekom 16. i 17. stoljeća, poput brojnih trgovišta, neupitno imao.<sup>28</sup>

Restauratorske sonde dale su važne rezultate za pozicioniranje starijih dijelova objekta unutar današnje cjeline, odnosno identificiranje starijeg volumena u sklopu zapadnog krila dvorca, vjerojatno dograđenog ili samo pregrađenog 1590. godine (sl. 13).<sup>29</sup> Riječ je o troetažnom volumenu koji i danas zauzima veći dio zapadnog glavnog krila dvorca, s tim da njegova zaključna forma, kao i kod kule, ostaje nepoznata (sl. 8, 10.). Prizemlje je određeno središnjim hodnikom – komunikacijskom jezgrom, odakle se pristupa dvjema bočnim prostorijama u prednjem i dvjema manjima u stražnjem dijelu građevine. Prostorni koncept dviju katnih etaža sasvim je jednak, a čine ga dvije prednje prostorije nejednakih dimenzija, dok je komunikacijska jezgra u formi malenog hodnika uz koji je prije bilo i stubište (čiji oblik danas ne poznamo) u stražnjem dijelu građevine. Svodna konstrukcija glavne prostorije prvoga kata više je nego zanimljiva, s obzirom na činjenicu da je riječ o oblicima karakterističnim za 16. stoljeće, a sačuvanih srodnih primjera na području kontinentalne Hrvatske gotovo i nema (sl. 11.). Riječ je, naime, o samostanskom tipu svoda čiji su uglovi raščlanjeni širokim dvostrukim susvodnicama. Može se definirati i kao varijanta grebenastog svoda.<sup>30</sup> Ostale prostorije svodene su uobičajenim bačvastim svodovima sa susvodnicama. Bačvastim ili nekim drugim tipom svoda moguće je bila svodena i veća prostorija drugoga kata koja će prema Praunpergerovim zapisima, tijekom 17. stoljeća, dobiti drveni tabulat umjesto svoda, dok će zapadna prostorija ostati svodena bačvastim svodom do danas.<sup>31</sup>

Postojeće dvokrako stubište potječe iz pedesetih godina 19. stoljeća, dok je prvotno stubište moguće bilo smješteno uz zapadni perimetralni zid, ondje gdje su vjerojatno njegovim uklanjanjem formirane manje prostorije pravokutne osnove u svim etažama. Na tu prepostavku navodi



11. Prostorija prvoga kata s rijetkim tipom grebenastog svoda iz 16. stoljeća (snimio Z. Bogdanović, 2014.)  
First-floor room with a rare type of vault from the 16th century (photo by Z. Bogdanović, 2014)



12. Katna prostorija „palača“, druga polovica 17. stoljeća (snimio Z. Bogdanović, 2014.)  
The first-floor “main-room”, second half of the 17th century (photo by Z. Bogdanović, 2014)



**13.** Zaglavni kamen glavnog portala s godinom 1590. (snimila V. Jakaša Borić, 2014.)

*Keystone from the main portal with the year 1590 (photo by V. Jakaša Borić, 2014)*



**14.** Grednik s urezanim 1696. godinom u katnoj prostoriji nekadašnje kule (snimila V. Jakaša Borić, 2014.)

*Beam with the year 1696 carved, in the first-floor room of the former tower (photo by V. Jakaša Borić, 2014)*

činjenica da se samo u tim prostorijama nalazi vrlo plitki svod nefinirane forme koji izgleda znatno „mlađe“ od ostalih svodova u dvoru. Dakle, to je jedino mjesto koje nije zatvoreno starijom svodnom konstrukcijom, gdje je stoga moguće pretpostaviti smještaj starijeg stubišta. Ono je također moglo biti i na mjestu današnjeg stubišta koje je dograđeno sredinom 19. stoljeća.

Na pročeljima nisu pronađeni tragovi prvotne artikulacije zato što su prozori kasnijih obnova i pregradnji preuzeli iste pozicije s mogućim povećanjem, odnosno izmjenom formata. Jedini element prvotnog sloja je kameni portal polukružnog nadvoja s habsburškim grbom i urezanim 1590. godinom. Prvotni žbukani sloj nije pronađen ni na jednoj istraženoj poziciji pročelja toga dijela građevine.

Ostaje otvoreno pitanje odnosa kule i volumena stambenog sadržaja koji prema današnjoj situaciji imaju spoj gotovo u jednoj točki, što navodi na pretpostavku da je onodobna situacija bila drugačija, odnosno da je postojala drvena ili zidana konstrukcija koja ih je povezivala. Može se samo pretpostaviti postojanje drvenih stuba i ganjaka kojima se pristupalo dvjema građevinama.

#### PREGRADNJE FRANJE SZAICHA TIJEKOM DRUGE POLOVICE 17. STOLJEĆA

Iako je Podolje 1633. pripalo Martinu Szaichu, građevinske zahvate kojima se Podolje proširuje s ciljem podizanja kvalitete stanovanja, poduzima Franjo (Ferenc) Szaich u drugoj polovici 17. stoljeća.<sup>32</sup> Naime, u nekoliko uzastopnih intervencija nastaje građevina koja je gabaritom i prostornim konceptom gotovo jednaka današnjoj (sl. 10). Na taj zaključak navode nalazi restauratorskih istraživanja koji su dovedeni u vezu s godinama građevinskih intervencija, urezanimima na nekoliko mjesta u dvoru. Riječ je o već spomenutim reškama u kamenoj građi perimetralnih zidova, koje ukazuju na naknadno dozidane dijelove građevine, a onda i prvoj objedinjujućoj žbuci koja veže starije s tada dozidanim volumenima.<sup>33</sup> Dogradnjama u sjeverozapadnom dijelu građevine povezuje se kula s

ostalim prostorima u kompaktnu cjelinu logične horizontalne komunikacije. To bi značilo da je u stražnjem dijelu prvotne stambene građevine dozidan volumen s po jednom većom prostorijom u sve tri etaže,<sup>34</sup> što se povezuje s godinama urezanimi nad ulazom u „lovačku sobu“ u prizemlju – 1662. – i nad ulazom u „palaču“ na katu – 1666. Do danas očuvani elementi oblikovanja interijera iz dogradnje u 17. stoljeću su kameni vratni kamenoresansni okviri glatkih dovratnika i nadvratnika te profiliranih nadstrešnica. Nove su prostorije zaključene drvenim grednicima sazdanima od greda zasjećenih bridova, što je karakteristično oblikovanje 17. stoljeća na ovim prostorima (sl. 12).<sup>35</sup> Isti tip grednika ugrađen je u katnoj prostoriji kule tridesetak godina poslije, o čemu svjedoči na središnjoj gredi urezana godina 1696. (sl. 14). Katna prostorija starijeg dijela zapadnog krila, prema zabilješkama Milana Praunspergera, također je dobila takav grednik.<sup>36</sup>

Vjerojatno posljednja intervencija Franje Szaicha bila je dogradnja krajnjeg sjeverozapadnog vjerojatno prizemnog volumena, za koji je adaptacijom u 19. stoljeću vezana balkonska lođa (sl. 10). Može se pretpostaviti da se tom dogradnjom željelo zaštititi sjeverno pročelje dvorca od kiše i vode, koja se slijevala s padine brda u čijem se podnožju dvorac nalazio, kao i formiranje predulaza u dvorac sa sjeverne strane. Teško je potvrditi je li i u 17. stoljeću na katu postojala lođa, naročito zato što je tada jasno definirano sjeverno pročelje s kasnoresansnim prozorskim okvirima koji postoje i danas (sl. 12), dok vratni otvor koji bi vodio na balkonsku lođu iz tog vremena nije pronađen.<sup>37</sup>

Što se tiče pročeljnog oblikovanja, osim spomenute žbuke i prvotnoga naličja, toj građevnoj fazi pripisuju se prozori koji se zatječu na nekoliko pozicija. Pravokutni prozorski otvori karakterističnih proporcija s kamenim okvirima, profiliranim nadstrešnicama i klupčicama, tipične su forme 17. stoljeća koje nalazimo na pročeljima nekadašnje kule i na sjevernom, odnosno zapadnom pro-



**15.** Sonda br. 7 na zapadnom pročelju (snimio V. Varšić, 2014.)  
Probe no. 7 on the west façade (photo by V. Varšić, 2014)



**16.** Sonda s oslikom s kraja 17. stoljeća (snimio V. Varšić, 2014.)  
Probe with a late-17th-century mural (photo by V. Varšić, 2014)

čelu zapadnog krila dvorca, dakle u dijelu koji je dograđen u 17. stoljeću, ali i na starijim dijelovima građevine kao naknadnu intervenciju (sl. 6, 8, 9).<sup>38</sup> Zahvaljujući sačuvanim prozorima i nalazima restauratorskih sondi, koje su dale bitne informacije o karakteru žbukanog sloja i prvočinom osliku, formirala se slika o oblikovanju pročelja dvorca s kraja 17. ili možda početka 18. stoljeća.<sup>39</sup> Važna osobina njegove vanjštine bila je plošnost oživljena organičkim karakterom žbukanog sloja, kao i jednostavnim polikromnim konceptom koji čine slikani ugaoni kvadri te rubne trake vezane za kamene okvire prozora i portala koji su također bili bojeni. Polikromni koncept sastojao se od dvije boje: slonokosno bijela kojom su bojene plohe zida, elementi kamene arhitektonske plastike (prozora i portala) te lica slikanih ugaonih kvadara i tamniji oker kojim su definirani rubovi ugaonih kvadara, bojen je sokl i okviri puškarnica te su rubljeni elementi kamene arhitektonske plastike (sl. 16).<sup>40</sup> Kombinacija nježnih, „mekih“ boja, koja je značila prekid s hladnim i tamnim bojama 17. stoljeća, pojavljuje se na području kontinentalne Hrvatske početkom 18. stoljeća pod utjecajem austrijskih graditelja, naročito Lukasa Hildenbrandta koji je želio da njegova pročelja budu „blješteće“ svjetla.<sup>41</sup> Pri dataciji spomenutog žbukanog sloja s polikromnim oslikom u kombinaciji bijele i oker boje svakako treba uzeti u obzir navedene činjenice i možda pretpostaviti da je pročelje ipak izvedeno početkom 18. stoljeća.

Pojedini slikani elementi kao što su kvadri, sokl i okviri puškarnica određeni su ureznim linijama, što je bila sasvim uobičajena tehnika, korištena iz praktičnih razloga, zbog sprječavanja prelijevanja boja i jasnijeg definiranja forme.<sup>42</sup>

#### INTERVENCIJE 19. STOLJEĆA – OBITELJ PRAUNSPERGER

Obitelj Praunperger ulazi u vlasništvo Podolja, kao što je navedeno, ženidbenom vezom Petra Praunpergera

i Viktorije Szaich 1779. godine. Tijekom prve polovice 19. stoljeća radi se na uređenju gospodarstva, grade se gospodarske građevine, počinje uređenje perivoja, a tek sredinom istoga stoljeća (najkasnije do početka šezdesetih godina) poduzimaju se građevinski radovi na dvoru. Riječ je o zamjeni kompletног krovišta i dogradnji volumena sa stubištem na spoju dvaju krila, što najvjerojatnije poduzima Viktorijin sin Fileus. Fileus je, naime, živio u Podolju u prvoj polovici 19. stoljeća i bio je vrlo aktivan pa je vjerojatno osim gradnje gospodarskih građevina počeo i adaptaciju svojega dvorca, koju vjerojatno dovršava njegov nasljednik Hamilkar. Na taj zaključak navodi podatak iz rukopisne ostavštine Milana Praunspergera o zamjeni krovišta od šindre novim krovištem od biber-crijepa 1850. godine, kao i katastarska izmjera iz 1862. koja prikazuje dvorac, u vlasništvu Hamilkara Praunspergera, u današnjim gabaritima, dakle s već prigradenim stubišnim volumenom.<sup>43</sup>

Restauratorskim istraživačkim radovima potvrđena je dogradnja stubišnog volumena dvoru tlocrtni L forme te je utvrđena kvaliteta njegova žbukanog sloja i prvočinog monokromnog naličja (sl. 10).<sup>44</sup> Dvokrako kameno stubište, smješteno unutar volumena pravokutne tlocrtnne forme koji zaključuje četverostrešno krovište, povezano je sve etaže dvorca od podruma do potkrovija. Njegovom vanjštinom dominira horizontalna podjela razdjeljnim ja-stučastim vijencima, ali i artikulacija ploha trodijelnim prozorima (triforoma) polukružnog zaključka, odnosno prozorima segmentnog zaključka, što je u duhu tada aktualnog *Rundbogenstila*. Karakteristični su dekorativni rasteretni lukovi prozora obaju pročelja izvedeni u vidljivoj opuci, što je još jedna važna osobina spomenutog *Rundbogenstila* (sl. 19).<sup>45</sup> Asocijacija njegova volumena na kulu tipična je romantičarska tendencija toga vremena koju karakterizira sklonost slikovitosti i simbolici. Iste tendencije potvrđuje niz primjera onodobne ladanjske



**19.** Pročelje stubišnog volumena dograđenog sredinom 19. stoljeća, današnje stanje (snimila V. Jakaša Borić, 2014.)  
*Front of the staircase block built in the mid-19th century, present condition (photo by V. Jakaša Borić, 2014)*



**20.** Kasnorenesansni prozor sjevernog pročelja (snimila V. Jakaša Borić, 2014.)  
*Late Renaissance window in the north façade (photo by V. Jakaša Borić, 2014)*

arhitekture, kao i intervencije koje se tada poduzimaju na starijim građevinama.<sup>46</sup> Iz istog vremena potječe kompletna vratna stolarija interijera oblikovana u duhu neogotike, uključujući vratnice tada rastvorenog vratnog otvora prema balkonskoj lođi.

Za izmjenu krovišta od šindre novim krovištem prekrivenim biber-crijepom, koje se izvodi sredinom 19. stoljeća, vezuje se formiranje drvene lođe na sjevernoj strani dvorca koja je i konstruktivno vezana za njega (sl. 10).<sup>47</sup> Naime, ideja i potreba rastvaranja i povezivanja stambenih prostora s vanjskim ozelenjenjem prostorima, koji sjedinjuju korisnost i užitak, potječe od prosvjetiteljske filozofije 18. stoljeća koja prirodu smatra vrlo važnom u životu, a onda i u novom konceptu udobnog življenja.<sup>48</sup> Stoga osim materijalnih dokaza o nastanku lođe u 19. stoljeću, postoji uporište i u duhu i tendencijama vremena, ali i u nizu srodnih primjera koji potječu iz istog razdoblja.<sup>49</sup>

Drugi važan zahvat koji poduzimaju Praunspergerovi potječe s kraja 19. stoljeća, kad je potpuno definiran izgled dvorca kakav poznajemo danas. Riječ je o obnovi glavnog južnog i bočnog zapadnog pročelja u sklopu koje je izmijenjen format i kompletna arhitektonска plastika svih prozora.<sup>50</sup> Historicističkim oblicima zamijenjeni su prvotni prozori vjerojatno iz 16. stoljeća te su pridodane

viseće slike arkade glavnoga pročelja da bi se istaknula reprezentativnost, odnosno poljepšanje dvorca (sl. 4, 5).

### Zaključak

Dvorac Podolje, prvotno kula koja je pripadala Starom gradu, a onda dvorac obitelji Szaich i potom Praunsperger, doživio je niz transformacija u više od petsto godina, zadržavši sklad cjeline sazdane od različitih povijesnih slojeva. Svjedočanstvo je obrane Samobora od turskih napada, ali iznad svega izuzetan je primjer stambene arhitekture 16., odnosno 17. stoljeća koji je usprkos kasnijim adaptacijama sačuvao brojna obilježja arhitektonskog oblikovanja toga vremena. Osim prostorne organizacije i karakterističnih konstruktivnih elemenata, od bačvastih svodova sa susvodnicama do drvenih grednika zasječenih bridova, ima rijetko očuvan primjer grebenastog svoda. Svjedočanstvo je i tipičnog pročeljnog oblikovanja kraja 17. odnosno početka 18. stoljeća, kako kamenom prozorskom i portalnom plastikom, tako i žbukanim slojem karakteristične organičnosti i živosti s jednostavnim dvojbojnim slikanim konceptom u kombinaciji slonokosno bijele i okera. Intervencije iz 19. stoljeća svjedoče o tipičnoj sklonosti slikovitosti i simbolici, kao i o povezivanju s prirodom, što ukazuje na romantičarski pogled na život, ali i na traganje za stilom koji će zadovoljiti prohtjeve

vremena. Preobrazba s prijelaza 19. u 20. stoljeće još je jedan dokaz potrebe njegovih vlasnika da svoj dvorac potljepšaju i prilagode duhu i trendu vremena.

Povijesna slojevitost dvorca Podolje (Praunsperger Bošnjak) njegova je važna osobina te je temelj konzervatorskog stava o budućoj prezentaciji. Zatečeno stanje svjedoči o njegovoj obrambenoj fazi u 15. i 16. stoljeću, kao i o transformacijama koje su uslijedile, s ciljem prilagod-

be potrebama i načinu života od 17. do kraja 19., odnosno početka 20. stoljeća. Konzervatorskim metodama restauracije ili rekonstrukcije, ovisno o situaciji, prezentirat će se elementi kule, pročelja 17. stoljeća, romantičarskog volumena stubišta pročelja artikuliranih u duhu *Rundbogenstila* te napokon historicističke obnove glavnog južnog i bočnog zapadnog pročelja. ■

## Bilješke

**1** Samoboru su poveljom Bele IV. 1242. potvrđena prava slobodnog kraljevskog trgovišta, dodijeljena od hercega Kolomana 1240. godine, što je bilo vrlo važno za daljnji razvoj grada. U praksi je to podrazumijevalo potpunu samostalnost i neovisnost od feudalne vlastele i banske vlasti, samostalnu unutarnju upravu i sudstvo, slobodno raspolažanje imovinom za sve stanovnike, slobodno iseljavanje i useljavanje stranaca. VJEKOSLAV NORŠIĆ, *Sloboštine Samobora od godine 1242.*, Samobor, 1942., 2, 3; JOSIP ADAMČEK, *Agrarni odnosi u Hrvatskoj od 15. do 18. stoljeća*, Zagreb, 1980., 166, 167. Međe Samobora i pripadajućih zemalja, opisane u tekstu Beline povelje, prikazao je A. P. Praunsperger svojom kartom iz 1762. godine (*Oppidi Szamobor*) (sl. 2). BISERKA DUMBOVIĆ BILUŠIĆ, *Formiranje i razvoj urbanog prostora Samobora*, Radovi IPU, 19/1995, 22; Hrvatski državni arhiv Zbirka planova, inv. br. 281. Većina istraživača suglasna je s pretpostavkom o smještaju najstarijeg dijela Samobora podno Tepeca, na mjestu današnjeg Taborca. Riječ je o prostoru koji je prirodno zaklonjen, a obrambeni sustav koji se gradi od 13. do 15. stoljeća uspješno ga je obranio od turskih napada. VJEKOSLAV NORŠIĆ, *Sloboštine Samobora od godine 1242.*, Samobor, 1942., 2, 3; MILAN LANG, Samobor: Crtice iz prošlosti, *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, JAZU, knjiga XIX, Zagreb, 1914.; 249-251; MILAN PRAUNSPERGER, *Obrana i zaštita starog Samobora*, Samobor, 1942., 134, 135.  
**2** Milan Praunsperger u jednom od rukopisa koji se čuvaju u privatnom obiteljskom arhivu piše o kuli Podolje tijekom turskih napada na Samobor pozivajući se na stare dokumente. Zahvaćajući širi povijesni kontekst i važnije događaje koji su se odrazili na Samobor, pa tako i samo Podolje, donosi analizu obrane Samobora u kojoj je kula Podolje odigrala važnu ulogu. MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, *Dvorac Podolje i godina 1590.*, Zagreb, 1960., obiteljski arhiv (Pridjev Haderschorfski preuzet je iz citiranog rukopisa, iako bi, s obzirom na naziv austrijskog mjeseta odakle Praunspergeri dolaze – Hadersdorf, vjerojatno trebao glasiti Hadersdorfski.) U kratkom objavljenom tekstu istoga autora (MILAN PL. PRAUNSPERGER, *Obrana i zaštita starog Samobora*, Samobor, 1942., 134, 135) nalazi se jedan od rijetkih spomena stare kule Podolje u struč-

noj literaturi, dakako u kontekstu obrane Samobora od turskih napada. Autori dvaju recentnih tekstova o dvorcu Praunsperger Bošnjak spominju puškarnice kao elemente koji ukazuju na mogućnost postojanja starije fortifikacijske građevine, koja je djelomično ugrađena u današnji dvorac. Vodič arhitekture Samobora i okruženja, Zagreb, 2003., 116, 117; PETRA SOMEK, DRAGUTIN FELETAR, Važniji objekti graditeljske baštine grada Samobora (od romanike do kasne secesije), *Samobor – zemljopisno povijesna monografija*, Samobor, 2011., 574-579.

**3** Samobor je imao dobro organiziranu obranu. Stari grad, građen od 1260. do 1271. na strmom obronku Tepeca, bio je zaštita širem prostoru, a činio je jedan obrambeni sustav zajedno s kulom u dolini i zidinama (palisadama) koje su se dizale uz Tepec i Stražnik. Ti zidovi spojeni spomenutom kулом podno Staroga grada zatvarali su ulaz u grad s istoka, odnosno iz doline, odakle je prijetila opasnost od turskih napada. Na karti A. P. Praunspergera iz 1762., kula je prikazana s velikim lučnim otvorom u prizemlju. Prema toj karti i dostupnim podacima, prof. V. Kirin rekonstruirao je obrambeni sustav Samobora iz 1628. Kulu su uklonili Francuzi 1809. jer je bila bez funkcije i smetala je u prometu, dok su zidine bile uklonjene ranije, sigurno prije 1762. jer ih Praunsperger na svojoj karti ne prikazuje. Zanimljivo je napomenuti da je na karti uz dvorac Podolje navedeno prezime obitelji Szaich koja je, dakle, tada još uvijek u vlasništvu dvorca. VJEKOSLAV NORŠIĆ, 1942., (bilj. 1), 2, 3; VJEKOSLAV NORŠIĆ, *Samobor – grad, povijesne crte o njemu i njegovim gospodarima*, Samobor, 1942.; MILAN LANG, 1914., (bilj. 1), 249-251; MILAN PL. PRAUNSPERGER, 1960., (bilj. 2), 134, 135; DRAGO MILETIĆ, *Samoborski Stari grad*, Samoborski muzej, 2001.

**4** MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1960., (bilj. 2).

**5** MILAN LANG, *Samobor – narodni život i običaji*, Zagreb, 1915., 6, 991; MILAN PL. PRAUNSPERGER, 1942., (bilj. 2), 134, 135. Bilježe se pronađeni grobovi ratnika iz tih vremena čija je oprema prebačena u Arheološki muzej u Zagrebu, a dio je zadržala obitelj u svojoj zbirci.

**6** [Habsburgovci – Hrvatski biografski leksikon – hbl/lzmk.hr/clanak.asp](http://habsburgovci-hrvatski.biografiski.leksikon.hbl.lzmk.hr/clanak.asp)

Samobor je bio važno središte obavještajne službe koja je Monarhiji prenosila informacije o mogućim turskim napadima. Obavijesti su slane na dvije strane: preko Petrovine u Metliku do Ljubljane i preko Zagreba do Graza. HRVOJE PETRIĆ, Samobor i okolica u ranom novom vijeku, *Samobor, zemljopisno-povjesna monografija, Prilozi povijesti Samobora i okolice u ranom novom vijeku*, 2000., 274.

**7** [Habsburgovci – Hrvatski biografski leksikon – hbl/Izmk.hr/clanak.asp](#)

**8** VLADO KUK, EDUARD PRELOGOVIĆ, IVICA SOVIĆ, KREŠIMIR KUK, KRISTINA ŠARIRI, [Seizmološke i seismotektoniske značajke šireg zagrebačkog područja](#), *Gradevinar*, 52, 2000., 647-653, 648.

**9** HDA, 769, Obitelj Saić de Pernica – vodič; U vodiču se navodi godina 1633. kao godina ulaska Szaicha u vlasništvo Podolja. Taj podatak potječe iz rukopisa Milana Praunspergera (bilj. 2) u kojem se navodi da je riječ o obitelji češkog porijekla koja se doseljava u Steničnjak kod Karlovca, odakle bježi pred turskom opasnošću te zaklon pronalazi u Samoboru. Ivan Bojničić donosi podatak o prisutnosti Szaicha u Samoboru od 1635. IVAN BOJNIČIĆ, *Der Adel von Kroatien und Slavonien*, 162, tablica 117.

**10** MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1942., (bilj. 2).

**11** PAVAO MAČEK, Plemeniti rod Saića od Pernice, *Pregled rodoslovlja, Tkalčić*, 16, 2012., 426, 428, 429.

**12** Isto, 429.

**13** DANIJEL VOJAK, O neobjavljenom tekstu Rudolfa Strohalja o povijesti Samobora od 1555. do početka XIX stoljeća, *Kaj*, XXXVII, Zagreb, 2004., 87, 88.

**14** Isto, 83.

**15** Isto, 89, 90.

**16** PAVAO MAČEK, 2012., (bilj. 11), 430, 431.

**17** MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1942., (bilj. 2); VJEKOSLAV NORŠIĆ, *Samobor – grad*, Samobor, 1912., 7; PETRA SOMEK, DRAGUTIN FELETAR, 2011., (bilj. 2), 576.

**18** PAVAO MAČEK, 2012., (bilj. 11), 486, 487; MILAN LANG, 1914., (bilj. 1), 339, 340; MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1942., (bilj. 2); DANIJEL VOJAK, 2004., (bilj. 13), 79.

Obitelj Praunsperger iz Šleske se seli u austrijsko mjesto Hadersdorf, a potom u Kranjsku, odakle u drugoj polovici 17. stoljeća dolazi u Varaždin, gdje joj je 1767. dodijeljeno plemstvo. Antun Petar Praunsperger (1717.–1770.) nakon preseljenja u Samobor postaje kraljevski protontar, a njegov sin Petar spomenutom ženidbenom vezom ulazi u vlasništvo Podolja.

**19** MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1942., (bilj. 2); DANIJEL VOJAK, 2004., (bilj. 13), 92

**20** Fileus je bio pjesnik i prema obiteljskoj predaji važni sudionik Ilirskog pokreta pa su ga navodno u Podolju posjećivali ilirci poput Ljudevita Gaja, Stanka Vraza itd.

**21** Hrvatski državni arhiv, DCU, inv. br. 1421, Parzelen protokol, katastarski list Samobora br. 8, 1861.

**22** DANIJEL VOJAK, 2004., (bilj. 13), 79.

**23** VJEKOSLAV VARŠIĆ, *Izvješće o konzervatorsko restauratorskim istraživačkim radovima provedenima na pročeljima dvorca Podolje/Bošnjak Praunsperger*, studeni, 2014. Strukturu perimetralnih zidova, debljine oko 90 cm, čine veći i manji komadi kamena s ispunama od sitnijeg lomljenca, relativno čvrste i stabilne strukture. Dobro je vezana mortom srednje fine granulacije pijeska s različitim veličinama oblog i oštrog kamena u srednje gustom rasteru te s manjim i većim grumenima vapna u rjeđem rasteru.

**24** Moguće s namjerom ventiliranja cjelokupnog podrumskog prostora ili zbog izoliranja od vlage koja je nastala za kišnih dana, kad se voda slijevala na stražnje pročelje dvorca.

**25** Zadebljanja zidova, nepravilnost građe i svodni sustav govore u prilog prepostavci da je na tom mjestu postojala prostorija koja je, vjerojatno prilikom većih radova na dvorcu s kraja 17. stoljeća, popravljana i pregrađivana. Osim toga, komunikacija kule i dogradnje 16. stoljeća, što će se pokazati poslije u analizi sljedećega građevnog sloja, nije mogla funkcionirati bez postojanja neke strukture, bilo zidane bilo drvene koja je morala biti upravo na tom mjestu.

**26** Godina 1696. urezana na središnjoj gredi govori o vremenu ugradnje grednika. S obzirom na to da interijer nije sondiran, nije bilo moguće provjeriti postoje li mjesta sidrenja mogućeg prvotnog svoda ili je samo stariji grednik zamijenjen novim u 17. stoljeću.

**27** S obzirom da je izvorima potvrđeno da je Franjo Szaich bio ubirač tridesetnice te se često navodi u svom domu u Samoboru, može se pretpostaviti da je u Podolju bila tridesetnica. PAVAO MAČEK, 2012., (bilj. 11), 431.

**28** JOSIP ADAMČEK, 1986., (bilj. 1), 328, 329.

**29** VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2014., (bilj. 23). Osim sonde 4 kojom je utvrđen gabarit kule, vrlo je važna sonda 7 koja je pokazala sasvim jasan spoj dviju različitih kamenih struktura na zapadnom perimetralnom zidu današnjega dvorca. Struktura zida koja se pripisuje gradnji ili pregradnji s kraja 16. stoljeća vrlo je slična strukturi zidova kule. Dakle, riječ je o većim i manjim komadima kamenja s ispunama od lomljenca, a karakteristični su ugaoni klesanci koji sasvim sigurno dokazuju prvotno postojanje toga zida na koji se naslanja zid iz dogradnje u 17. stoljeću.

**30** Andela Horvat naziva ovaj svod dekorativnim grebenastim svodom, napominjući da je riječ o osamljenom primjeru tog tipa svoda u Hrvatskoj, koji svjedoči o zamiranju kasnogotičkih transformiranih oblika. ANDELA HORVAT, *Između gotike i baroka*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1975., 263.

**31** Tabulat je najvjerojatnije ugrađen istovremeno s tabulatima u prigradenom dijelu dvorca koji se datiraju u drugu polovicu 17. stoljeća, na što osim Praunspergerovih zapisa upućuje oblikovanje greda sa zasjećenim bridovima, što je karakteristika toga vremena. Pretpostavka o ranijem po-

stojanju svoda u toj prostoriji proizlazi i iz činjenice da je susjedna prostorija svedena bačvastim svodom.

**32** Na taj zaključak navode godine urezane u interijeru nad ulazom u prostorije tada prigradenog volumena i na stropnoj gredi prostorije u kuli. Riječ je o šezdesetim i devedesetim godinama 17. stoljeća kad u Podolju živi Franjo (Ferenc) Szaich. MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1942., (bilj. 2); DANIJEL VOJAK, 2004., (bilj. 14), 89, 90; PAVLO MAČEK, 2012., (bilj. 11), 431.

**33** VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2014., (bilj. 23) Sonda 4, 7 i 9 u ovoj su situaciji vrlo važne jer na sjevernom i zapadnom perimetralnom zidu dvorca pokazuju dogradnje 17. stoljeća. Prva objedinjujuća žbuka s prvotnim naličem pronađena je sondama 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 18. Riječ je o vapneno-pješčanoj žbuci srednje fine granulacije pjeska. „Zaribana“ je u jednom nanosu, debljine koja varira od oko 0,5 do 2,5 cm. Relativno je glatke teksture i neujednačenog nanosa koji djelomično anulira nepravilnosti u građi zida te je vrlo žive i organske forme, što je karakteristika žbuke 17. stoljeća kao i prethodnih razdoblja.

**34** Zbog pada terena, kad se govori o stražnjem dijelu građevine, donja etaža je podrumska, a ostale dvije pripadaju prizemlju i katu, dok je u prednjem dijelu dvorca najdonja etaža u razini zemlje, dakle prizemna, a preostale dvije čine prvi i drugi kat.

**35** ANDĚLA HORVAT, 1975., (bilj. 30), 263. Autorica navodi tabulat dvorca u Mirkovcu i tabulat u dvoru Praunspurger iz vremena Franje Szaicha kao karakteristične oblike 17. stoljeća.

**36** MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1942., (bilj. 2).

**37** Današnji vratni otvor koji vodi na lođu rastvoren je sredinom 19. stoljeća, kad je u sklopu izmjene krovišta nastala drvena lođa.

**38** To su tipični prozori stambene arhitekture 17. stoljeća, što dokazuju brojne kurije i dvorci, ali i samostanske zgrade toga vremena, na čijim se pročeljima i danas nalaze: dvorac Mirkovec, dio dvorca Miljana, isusovački samostan u Zagrebu itd.

**39** VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2014., (bilj. 23) sonde 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14. Ta se žbuka, a onda i prvotni nalič, nalazi gotovo na svim pročeljnim ploham dvorca, izuzev na ploham volumena stubišta dograđenog u 19. stoljeću. Nalič ima nejednako raspoređen pigment unutar vaspene boje, što uz organski žbukani sloj pridonosi živosti forme (pogledaj bilj. 34).

**40** Oslikavanje pročelja sasvim je uobičajena tehnika dekoriranja 17. pa čak i dijela 18. stoljeća koja ima dugu tradiciju i može se pratiti još od srednjeg vijeka. Pročelja dvorca Miljane kvalitetan su primjer uobičajene prakse oslikavanja pročelja druge polovice 17. stoljeća u kojoj se najčešće susreću sivo-bijele kolorističke kompozicije. Naime, druga i treća faza Miljane imaju sivu podlogu s bijelim medaljonima i crnim obrubima. Česte su također

kombinacije s bijelim podlogama i sivim ili crvenim dekorativnim elementima koje su možda nešto učestalije u prvoj polovici 17. stoljeća. Pročelja dekorirana žutim/oker elementima na bijeloj podlozi i bijelim elementima na žutoj /oker podlozi karakteristika su prve polovice 18. stoljeća, dok poslije primat preuzima plastična pročeljna dekoracija također u bijelo-žutim ili žuto-bijelim kombinacijama, o čemu svjedoče brojne kurije i dvorci Hrvatskoga zagorja. Nekoliko primjera s početka, odnosno iz prve polovice 18. stoljeća prezentira bijelo-žute kolorističke kompozicije: prva faza pavljinske crkve u Kamenskom, kurija na Kaptolu 15 u Zagrebu iz tridesetih godina i crkva sv. Marije Snježne u Belcu iz četrdesetih godina. Kompozicija sa žutom/oker podlogom i bijelim dekorativnim elementima javlja se na pročelju lepoglavske crkve iz 1711. godine. SILVIJE NOVAK, MARIJA MIRKOVIĆ, *Dvorac Miljana – istraživanja i konzervatorski radovi*, Mala biblioteka Godišnjaka zaštite spomenika kulture Hrvatske, 1990., 15-43; SILVIJE NOVAK, Pročelja crkve Sv. Marije u Lepoglavi, *Lepoglavski zbornik* 1992., Zagreb, 1993., 148, 156.; MANFRED KOLLER, *Aspects of wall painting in polychrome architecture: Relations between Italy and Austria from the 15th to the 19th centuries*, ICOM Comitee for conservation, Venice, 1975., 6, 7.

**41** SILVIJE NOVAK, 1993., (bilj. 40), 156.

**42** SILVIJE NOVAK, MARIJA MIRKOVIĆ, 1990., (bilj. 40), 16.

**43** MILAN PRAUNSPERGER HADERSCHORFSKI, 1942., (bilj. 2); HDA (bilj. 21).

**44** VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2014., (bilj. 23) sonde 14 i 17. Vapneno-pješčana žbuka, nanesena u sloju debljine oko 1,5 – 2,5 cm, na arhitektonskoj plastici debljine čak 3,0 cm, bitno je pravilnije forme i napetije plohe u odnosu na prvotnu žbuku iz 17. stoljeća. Prvotni nalič je monokroman, svjetlosivi.

**45** OLGA MARUŠEVSKI, Franjo Klein, graditelj sredine 19. stoljeća, Radovi IPU, 17/1993, 115; WOLFGANG HERMANN, *In what style should we build? The German Debate on Architectural Style*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992., 16

**46** Srodan primjer je Livadićev dvorac u Samoboru iz 18. stoljeća, kojem je u adaptaciji u 19. stoljeću prigradeno stubište, smješteno unutar volumena koji asocira na kulu te pridonosi slikovitosti građevine.

**47** Najvjerojatnije su u tom razdoblju, dakle u sklopu izvođenja novoga krovišta, a možda i poslije, nastali maneni otvori s konzolicama na istočnom pročelju dvorca u funkciji skloništa za ptice.

**48** ANA ŠVERKO, Fermee ornée Garagninovih u Divuljama kod Trogira, Radovi IPU, 33/2009, 217, 218.

**49** Početkom 19. stoljeća barokni dvorac u Lužnici dobiva balkone, klasicistički dvorac Januševac gradi se s balkonskim lođama, u drugoj polovici 19. stoljeća gradi se dvorac Laduć s trijemom i altanom, baroknom dvorcu Oršić u Jakovlju potkraj 19. stoljeća dograđuje se trijem s altanom, itd.

**50** VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2014., (bilj. 23) sonde 19, 20.

## Abstract

Viki Jakaša Borić

### THE PODOLJE MANSION IN SAMOBOR – HISTORY OF CONSTRUCTION AND DESIGN

The article proposes an interpretation of the construction progress and transformations of the Podolje (Praunsperger Bošnjak) Mansion, based on the results of conservation research and the architectural analysis of the building, combined with historical records of the family and the mansion from the handwritten documents of Milan Praunsperger. The Podolje Mansion, originally a tower belonging to the Old Town and subsequently a mansion of the Szaich and then the Praunsperger family, has seen a series of transformations over a period of more than five hundred years, having nonetheless retained a harmony of an ensemble composed of different historical layers. It is a testament to the defence of Samobor from Ottoman raids, but above all, it is an outstanding example of residential architecture from the 16<sup>th</sup>, the 17<sup>th</sup>, and the early 18<sup>th</sup> century that has despite later adaptations kept many features of architectural design from the earlier periods. Apart from its spatial layout and characteristic construction elements, from barrel vaults with lunettes to wooden beams with cut edges, it also features an example of rare type of vault from the 16<sup>th</sup> century. It is a record of typical façade design at the turn of the 17<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> century, as much in its stone window mouldings and portal sculpture as in the mortar layer that is characteristically organic and vivid, with a simple two-colour painted scheme combining bone white and ochre. The 19<sup>th</sup>-century interventions are telling of the typical predilection for the picturesque

and the symbolic, as well as of a connection to nature, which bespeaks of the Romanticist view of life but also of a search for style that would cater to the period's tastes. The transformation of the mansion front at the turn of the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century is another confirmation of the owners' eagerness to embellish the mansion and adjust it to the spirit and trend of their time.

The historical layeredness of the Podolje (Praunsperger Bošnjak) Mansion is its major trait and therefore represents the basis of conservators' opinion on how to present the façades in the future. The pre-existing condition combines both the structures of its defensive phases of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century and the later constructions, in other words, the transformations that were aimed at adjusting it to the needs and lifestyles from the 16<sup>th</sup> to the late 19<sup>th</sup> i.e., early 20<sup>th</sup> century. The conservation will opt, depending on the situation, for either restoration or reconstruction, to present elements of the tower, the façades from the turn of the 17<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> century, the complete fronts of the staircase block articulated in the spirit of the Rundbogenstil, and finally the window mouldings originating from the Historicist renovation of the main south and the side west façade.

**KEYWORDS:** *Samobor, Podolje, Szaich, Praunsperger, tower, defence, mansion, historically layered building*

# Glavni oltar pakračke župne crkve: izvorni koncept i njegove preinake

Martina Wolff Zubović

Martina Wolff Zubović  
Hrvatski restauratorski zavod  
Odsjek za istraživanja i dokumentaciju pokretnе baštine  
mwolf@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/  
Original scientific paper  
Primljen/Received: 08. 07. 2015.

UDK:  
726.591.025.3/.4(497.5 Pakrac)

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.9>

**SAŽETAK:** Dovršetak složenih konzervatorsko-restauratorskih radova na glavnom oltaru pakračke župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije, podignutom 1760. godine i pripisanom Franji Antunu Straubu (1726. – 1774./6.), dao je povod cijelovitijem sagledavanju oltara: promjenama njegova izgleda kroz vrijeme i njegovih izvornih stilskih obilježja. Oblikovne značajke oltara poput ornamentike, raskošnog zastora koji definira njegov gornji dio, pale s prikazom tada popularne Blažene Djevice Częstochowske, okulusa u stijeni oltara koji omogućava širenje pozadinskog svjetla cijelim interijerom te oslika s iluzionističkim prikazom šarenih marmorizacija, stavljaju se u širi kontekst opusa Franje Antuna Strauba te suvremenih stilskih tendencija druge polovice 18. stoljeća, s naglaskom na utjecaj štajerskog kulturnog kruga. S pomoći zapisa iz Župne spomenice te oslanjanjem na rezultate restauratorskih istraživanja, rekonstruiraju se preinake oltara kroz stoljeća i analizira se do koje je mjere nakon restauratorskog zahvata ponovno uspostavljen njegov izvorni barokni koncept, kao i opravdanost pojedinih kompromisa.

**KLJUČNE RIJEČI:** Franjo Antun Straub, 18. stoljeće, biskup Franjo Thauszy, oltar, ornamentika, rokaj, motiv zastora, marmorizacija, Blažena Djevica Częstochowska

Oltar Uznesenja Bl. Dj. Marije (sl. 1) podignut je 1760. godine<sup>1</sup> u apsidi istoimene crkve posvećene 1763. godine.<sup>2</sup> Za njezino podizanje i opremanje, kao i za narudžbu glavnoga oltara, zaslužan je bio zagrebački biskup Franjo Thauszy (1751. – 1769.), a kakav je dojam oltar ostavio na suvremenike doznajemo iz opisa u kanonskoj vizitaciji od 16. svibnja 1761. godine.<sup>3</sup> Vizualno najdobjljiviji element retabla je iluzionistički uvjerljivo rezbarena draperija koja se širi iz omanjeg baldahina nadvišenog gloriolom s Marijinim monogramom, sruštajući se niz oltarnu stijenu kao raskošna podloga za oltarnu palu, izvorno sliku *Marije Częstochowske*, a danas prikaz *Marijina uznesenja*, kopiju istoimene Tizianove oltarne pale (1516./18.) u bazilici Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji. Iznad oltarne pale su kruna koju vizitator 1761. godine označuje kao *carsku i grub naručitelja*, biskupa Thauszyja, smješten neposredno ispod baldahina, koji je Straub za-

mislio kao prozračnu, gotovo filigransku rezbariju kako bi propustila svjetlo iz visoko smještenog prozora na zidu apside. Sliku *Marijina uznesenja* adoriraju krupne figure dvaju lebdećih andela lučnoša, jedinih skulptura na oltarnom retablu. Međutim, još jedan figurativni prizor, *Kristova molitva na Maslinskoj gori*, izveden u relativno dubokoj niši tabernakula kao visoki reljef s figurama u punoj plastici, tvori s oltarom smisaonu i dekorativnu cjelinu.

Kad je riječ o tipu oltara, moguće je primijetiti da sadrži elemente i atektonskog i tektonskog. „Lebdećoj“ zoni atike, s baldahinom i draperijom bez vidljivih oslonaca u arhitektonskim elementima, čvršću strukturu pridaju stroga simetrija cjeline i stupovi na visokim postamentima s fragmentima razdjelnog vijenca na vrhu, koji flankiraju središnji dio oltara „potpomognuti“ rokajnim volutama, za koje Doris Baričević kaže da „imaju funkciju oltarnih krila“.<sup>4</sup>

## Franjo Antun Straub (1726. – 1774./1776.)

Iako vizitator u opisu oltara ističe da je „cijeli kat podignut u stolarskoj i kiparskoj izradi, prema pravilima arhitekture, i ukrašen ornamentima“, imena stolara i kipara se ne spominju. Temeljem komparativne analize, Doris Baričević oltar je atribuirala kiparu Franju Antunu Straubu, članu poznate kiparske obitelji Straub, podrijetlom iz Wiesensteiga, koja je svojim djelovanjem obilježila ne samo područje Bavarske, već i austrijske i slovenske Štajerske te sjeverozapadne Hrvatske. Njezina višegodišnja istraživanja rezultirala su definiranjem i valorizacijom opusa Franje Antuna Strauba te pronalaženjem poveznica s radom njegove starije braće, kao i s aktualnim stilskim tendencijama.<sup>5</sup> Franjo Antun Straub kiparski zanat najvjerojatnije je izučio u radionici starijeg brata Filipa Jakoba Strauba (1706. – 1774.), jednog od najznamenitijih gradačkih kipara, te je potom u potrazi za poslom stigao u Zagreb i nastanio se na Kaptolu. U svojoj radionici na Opatovini stvarao je djela nadahnuta štajerskim barokom koji je u najvećoj mjeri i utjecao na njegovo umjetničko formiranje.

Osim pakračkog glavnog oltara, temeljem sličnosti s radovima njegove starije braće nastanjene u Grazu i Mariboru, Doris Baričević tome kiparu pripisuje propovjedonice u crkvi sv. Marije Snježne u Kutini (1760.) i bivšoj franjevačkoj crkvi u Mariji Gorici (1762.), zatim glavni oltar u crkvi sv. Mihovila arkandela u Ludini (1761.), glavni oltar (1762.) i bočne oltare sv. Josipa i sv. Jurja (1761.) u župnoj crkvi u Kloštar Ivaniću, glavne oltare u dvjema crkvama posvećenima Bl. Dj. Mariji u Brezovici (1762. – 1763.) i Prepolnom (1768.) te napisljeku glavni oltar u Župnoj crkvi u Kostajnici (oko 1764.). Oltari su postavljeni šezdesetih godina 18. stoljeća u dosta kratkom vremenu, što govori u prilog postojanju velikog broja suradnika, dok bogatstvo njihovih koncepcija govori o praćenju invenциja koje su se prenosile grafičkim predlošcima. Unatoč oblikovnoj raznovrsnosti, na njima se uočava ponavljanje određenih motiva s ishodištem u srednjoeuropskom, odnosno štajerskom kulturnom krugu. Kao primjer mogu poslužiti razvedene strukture raskošnih oltarnih retabla s prostorno istaknutim parom stupova, koji se u dvije različite interpretacije javljaju, primjerice, na glavnim oltarima u Kloštar Ivaniću i Prepolnom (sl. 2). Podudarna rješenja nude i tada suvremenih grafičkih predlošci (sl. 3). Omiljene teme su svakako i teatralno pozadinsko svjetlo koje se osim na pakračkom oltaru javlja i na glavnim oltarima župnih crkava u Velikoj Ludini, Kloštar Ivaniću i Brezovici, te motiv zastora u Velikoj Ludini. Unatoč težnji da se razvedenim vijencima, perforiranim stijenkama retabla i rokajnim ornamentom rastočenim stupovima i pilastrima (npr. Velika Ludina, Brezovica) ostvari dojam lakoće kojoj teži rokoko, kad je riječ o samim skulpturama, u literaturi je uvriježeno mišljenje da one, uz rijetke iznimke, zadržavaju „kasnobarokne značajke“. Doris

Baričević stoga, valorizirajući oltare Franje Antuna Strauba, važnu ulogu pridaje upravo ornamentici: „Straubovi osebujni oltari i propovjedaonice po svojoj su strukturi i duhu većinom djela rokokoa, ali oni pripadaju tom stilu zahvaljujući samo nekim elementima oltarne arhitekture i prvenstveno bogato rezbarenoj *rocaille* ornamentici s obilježjima tzv. plamenog *rocaillea* u duhu šezdesetih godina 18. stoljeća, a kipovi sami svojom su kompaktnom tjelesnom gradom i teškom masom nabora još sačuvali kasnobarokne značajke s rijetkim iznimkama potkraj Straubova stvaralačkog razdoblja.“<sup>6</sup> Dakako da „suživot“ rokokoa i stilskih obilježja ranijeg razdoblja, kao i naznaka dolazećeg klasicizma nije karakterističan samo za radio-nicu Franje Antuna Strauba ili altarištu kontinentalne Hrvatske. Govoreći o istodobnim pojавama u slovenskoj Štajerskoj, Sergej Vrišer zaključuje da su kompaktni, tektonski oltarni nastavci, kao i oltarna plastika, bliži kasnom baroku, dok ornamentika prati suvremena zbivanja,<sup>7</sup> pri čemu se i taj autor koristi terminom „kasni barok“, koji u stručnoj i znanstvenoj literaturi kod nas i u Sloveniji često označava okvirno razdoblje druge polovice 18. stoljeća. Izgleda da je na području altarištike doista teško dati jednoznačan odgovor na pitanje do koje je mijere i u kojim elementima (osim na području ornamentike) živjela recepcija rokoko stila. Günter Irmscher ističe da se u odnosu na francuski rokoko kao samostalnu, novu modu oblikovanja koja se nastavlja na stil *régence*, novi stil na području srednjoeuropske nedvorske umjetnosti, manifestira samo u promjeni vodećeg ornamenta unutar kasnog baroka, primarno obilježenog talijanskim utjecajem, te smatra da bi taj smjer oblikovanja bolje opisivao naziv rokaj-kasni barok.<sup>8</sup>

## Analiza oblikovnih značajki oltara Uznesenja Bl. Dj. Marije i njihovih preinaka

Razgrnuti zastor koji teatralno otkriva biskupov grb prožet svjetлом iz pozadine, oltarna pala s prikazom popularne ikone Blažene Djevice Częstochowske nabavljene u Poljskoj, dva lebdeća anđela adoranta, raskošni kolorit iluzionističkih marmorizacija i pozlaćena pomodna rokoko ornamentika, izvorne su značajke glavnoga oltara pakračke župne crkve. Dugo trajanje u vremenu nagrizalo je cjelovitost autorske koncepcije, a promjene pojedinih sastavnica oltara degradirale su željeni učinak celine. Promjenama koje su nastale nakon ne osobito vještih obnova oltara pribrajaju se i oštećenja izazvana zubom vremena, kao i ona najnovija, nakon ratne štete.

### ORNAMENTIKA

Ornamentalni idiom rokokoa inspiriran je fluidnim svjetlom podmorja i artificijelnim *grottama* koje interpretira isticanjem bizarnog, asimetričnog i fantastičnog. Maštu kipara i rezbara potiču grafički predlošci s invencijama vodećih ornamentalista koje potom doživljavaju brojne



1. Glavni oltar župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pakracu, pripisano F. A. Straubu. Stanje nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (snimio Lj. Gamulin, fototeka HRZ-a)

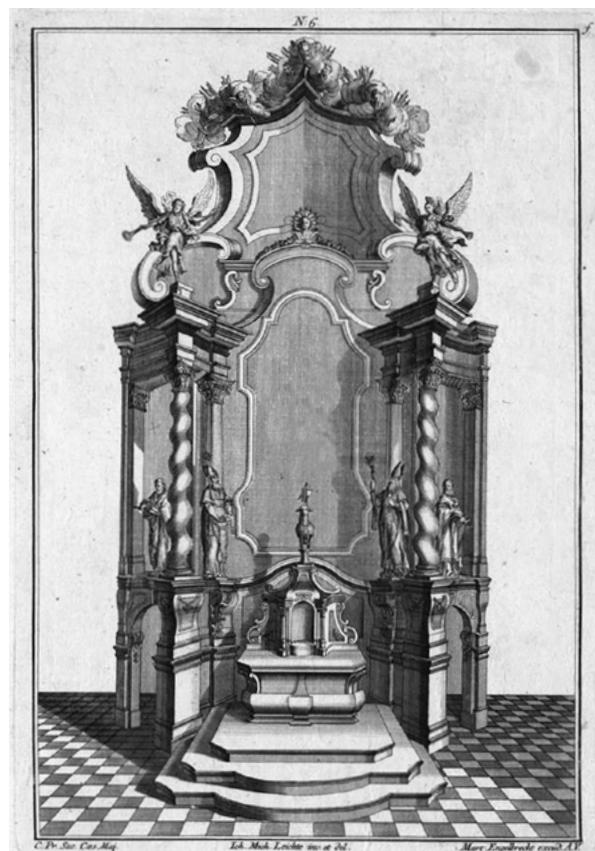
*High altar of the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Pakrac, attributed to F. A. Straub. Condition after conservation (photo by Lj. Gamulin, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*



**2.** Glavni oltar kapele Sedam Žalosti Bl. Dj. Marije u Prepolnom, pripisano F. A. Straubu (snimila M. Ožanić, 2008.)  
*Main altar of the chapel of the Seven Sorrows of the Bl. Virgin Mary in Prepolno, attributed to F. A. Straub (photo by M. Ožanić, 2008)*

individualne interpretacije. Dekorativne kompozicije često izmiču raščlanjivanju na prepoznatljive pojedinačne motive rokaja, stopljenost raznih elemenata je gotovo organska i opire se analizi. Ipak, možemo reći da je osnovni element novog ornamentalnog idioma motiv „C“ volute (rjeđe one u obliku slova „S“), čije konveksne strane krase rubovi načinjeni od fragmenata koji podsjećaju na valovite rubne dijelove školjaka ili na uske lelujave vrške nejednakih dužina, slične vlatima alge ili plamićima. Brojne kompozicije, primjerice dekorativni rokajni okviri niša, oltarnih pala ili zidnih dekoracija, temelje se na kombinacijama tog motiva koji može poslužiti kao osnova za znatno složenije kompozicije. Za razumijevanje rokaja važno je uzeti u obzir i njegov „protejski“ karakter koji mu omogućuje „rokaiziranje“ bilo kojeg oblika ili predmeta (na oltarima su to često volutne kopče, pilastri i vase), a prema Günteru Irmscheru on tu značajku dijeli s ornamentom hrskavice i nizozemskim *quab* ornamen-tom 17. stoljeća.<sup>9</sup>

Ornamentika oltara pripisanih Franji Antunu Straubu i njegovo radionici odlikuje se uvijek novim interpretacijama motiva rokaja, a samo se ponekad ista dekorativna rješenja ponavljaju na više oltara. Tako se motiv rokaizirane školjke smješten iznad glava svetaca na glavnom oltaru u Velikoj Ludini „razvio“ u složenu apstraktnu kompoziciju na glavnom oltaru u Kloštar Ivaniću, dok isto mjesto na glavnom oltaru iz Brezovice ukrašava posve drugačija



**3.** Oltar, list iz serije Različiti novi oltari s pripadajućim profilacijama i tlocrtima, natpis: N. 6 f C. Pr. Sac. Caes. Maj. Ioh. Mich. Leichte inv. et del. Mart. Engelbrecht excud. A.V.  
*Altar, folio from the series Unterschiedliche Neu Inventierte Altäre, mit darzu gehörigen Profilen u. Grundrissen, inscription: N. 6 f C. Pr. Sac. Caes. Maj. Ioh. Mich. Leichte inv. et del. Mart. Engelbrecht excud. A.V.*

varijanta rokajne školjke istaknutih perforiranih režnjeva koji završavaju nježnim lelujavim vršcima.

Osnovni rokajni motivi koji se najčešće javljaju na oltarima radionice Franje Antuna Strauba, bilo samostalno, bilo kao dio složenih kompozicija, razne su varijante dekorativnih obruba. Najjednostavnija varijanta je „bordura“ podijeljena na režnjeve polukružno zaobljenih vrhova koji su izbrzdani vertikalnim utorima. Druga varijanta rokajnog obruba, na oltarima osobito česta šezdesetih godina 18. stoljeća, ima uske izdužene i poput plamičaka ili vlati morske trave lelujave vrhove nejednakih dužina. Treću varijantu čine lepezasti oblici izbrzdani uskim utorima koji podsjećaju na riblju peraju ili lepezastu školjku. Površinu ornamentalnih motiva oživljavaju često suprotstavljeni vertikalni i horizontalni utori. Ilustrativan primjer za kombiniranje rokajnih obruba su ukrasni okviri oltarnih pala u gornjim dijelovima bočnih oltara u Kloštar Ivaniću te obrubi otvorenih niša glavnog oltara u Velikoj Ludini.

Današnji doživljaj ornamentike pakračkog glavnog oltara osiromašen je za jedan važan element. S obzirom na to da se okvir izvorne oltarne pale spominje u vizitaciji kao djelo „vrlo lijepe stolarske i kiparske izrade“<sup>10</sup> moguće

je pretpostaviti da je bio ili u cijelosti satkan od rokajnih motiva ili njima ukrašen te da je dodatno isticao središnji i ikonografski najvažniji dio oltara. Uz ukrasni rokoko okvir (o čijem izgledu možemo samo nagađati), najdekorativniji dio oltara su potpuno sačuvani stupovi flankirani dvjema volutnim kopčama, od kojih vanjska i raskošnija ima ulogu oltarnog krila. Zajedno s postamentima i fragmentima razdjelnog vjenca stupovi i volutne kopče čine svojevrsni ukrasni okvir za ravni središnji dio. One su komponirane od tri povezane volute koje se penju uz rub oltarne stijene, formirajući jedinstvenu kompoziciju. Dekorativne same po sebi, dodatno su diskretno ukrašene dvjema varijantama rokajnih obruba. Lelujavim vršcima nejednake dužine na donjem dijelu srednje volute te kratko „C“ voluti smještenoj na vrhu, pridružuje se kratki obrub oblih vrhova. Igra svjetlosti i sjene postignuta je utorima različite dubine kojima je izbrzdana površina ornamentalnih obruba, kao i donja, najveća konkavno-konveksna voluta. Za razliku od volutne kopče na vanjskoj strani, koja odmaknuta od oltara u donjem dijelu formira svojevrsno oltarno krilo konkavno-konveksnog obrisa, unutarnja je posve priljubljena uz nosač. Uska volutna krila susrećemo i na glavnom oltaru u Kloštar Ivaniću. Jednostavniju varijantu izbrzdanog lepezastog motiva nejednakih ušiljenih vršaka na konveksnim zadebljanjima postamenata nalazimo i na postamentima Straubovih bočnih oltara u Kloštar Ivaniću. Koliko god skromnih dimenzija, i fragmenti vjenca ukrašeni su raznolikim rokajnim motivima. Uz okruglaste oblike ukomponirane u okvire satkane od nejednakih vršaka, pojavljuje se i motiv sličan ribljoj peraji perforiranih režnjeva.

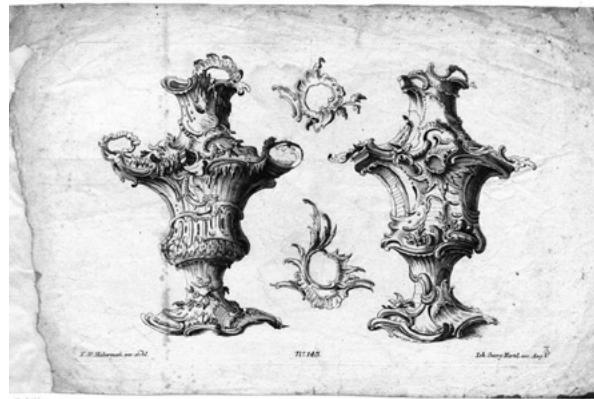
Nad fragmentima vjenaca uzdiže se po jedna tipična rokoko vaza, zaključujući vertikale arhitektonskih dijelova oltara (sl. 4). Takve su se „pomodne“ vase prema suvremenim predlošcima, primjerice onima ornamentalista Franza Xavera Habermannia (1721. – 1796.), izrađivale u raznim medijima (sl. 5). Čini se da su rokoko vase bile i omiljeni motiv Franje Antuna Strauba, budući da ih osim na pakračkom oltaru nalazimo i u Velikoj Ludini i Brezovici te na glavnom i bočnim oltarima u Kloštar Ivaniću.

Ornamentika raspoređena po ostalim dijelovima oltara je diskretnija; primjerice kombinacija voluta i rokoko motiva definira trodijelni obris baldahina: središnji dio baldahina s gornje strane rube dvije zrcalno postavljene „C“ volute, između kojih se prema gore i prema dolje šire rokajni plamičci nejednakih dimenzija. Obris bočnih dijelova baldahina također je definiran „C“ volutama, uz čije se donje uvoje pripijaju jedva zamjetni listovi. S donje strane baldahin završava lambrekensima nadvišenim rokajnim trakama razdvojenim uskom profilacijom. Gornja, uža bordura načinjena je od niza polukružno zaobljenih rubova koji su oživljeni vertikalnim utorima, a donja, smještena neposredno iznad visećih lambrekena je šira, gusto izbrzdana, mekih i lagano povijenih vršaka. Sva-



4. Rokoko vaza, dekorativni element glavnog oltara (fototeka HRZ-a)

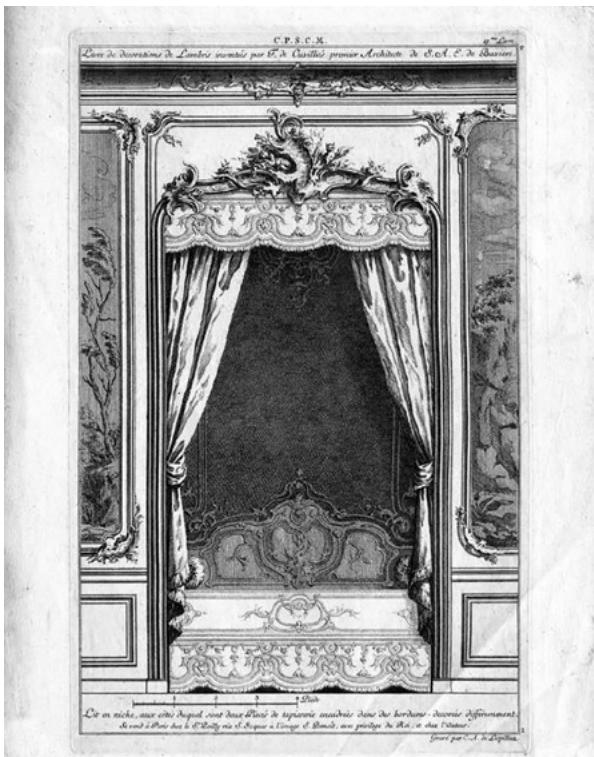
*Rococo vase, decorative element of the high altar (Croatian Conservation Institute Photo Archive)*



5. Rokoko vaza, List 3 iz serije s predlošcima ukrasnih vaza komponiranih od rokaja, natpis na grafičkom predlošku: F. X. Haberman, inv. et del., Ioh Georg Hertel, exc. Aug. V.  
*Rococo vase, folio 3 from the series of prototypes for decorative vases composed from rocallies, inscription on the engraving: F. X. Haberman, inv. et del., Ioh Georg Hertel, exc. Aug. V.*

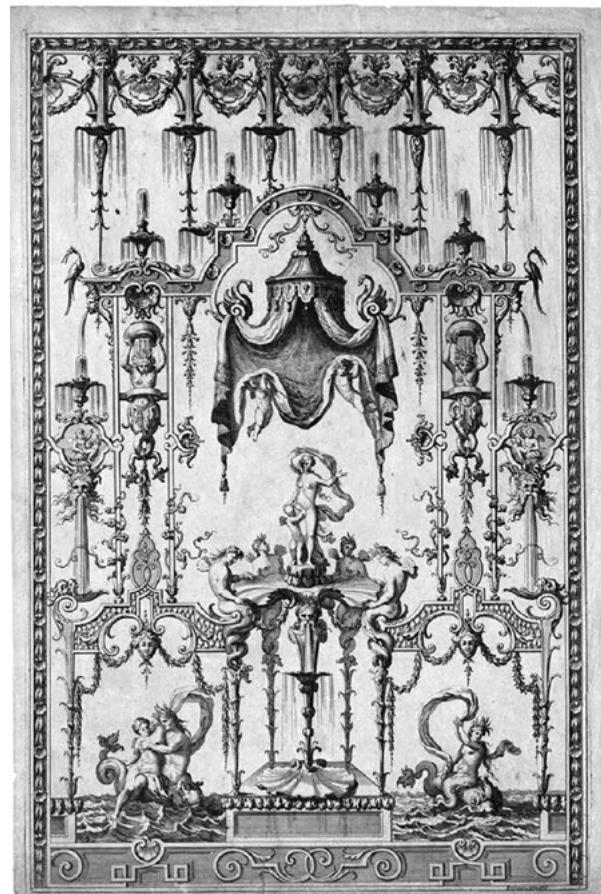
ki „režanj“ trodijelne carske krune ukrašen je reljefom okruglaste kartuše u rokajnom okviru.

Osobito je elegantna dekoracija svetohraništa koja varira nekoliko rokoko motiva. Najistaknutija je školjka nad reljefnim prizorom *Kristove molitve na Maslinskoj gori* smještenom u niši. Još od renesanse uobičajeno je da polukružni završetak niše ispunjava lepezasta školjka istaknutih režnjeva slična Jakovljevoj kapici. Školjka



**6.** François de Cuvilliés, Eine Bettnische, Blatt 1 aus der 19. Folge (Folge T) der zweiten Reihe des Sammelwerkes mit dem Untertitel „Livre de decorations de Lambris etc., herausgegeben von Poilly, Paris

François de Cuvilliés, Eine Bettnische, Blatt 1 aus der 19. Folge (Folge T) der zweiten Reihe des Sammelwerkes mit dem Untertitel „Livre de decorations de Lambris etc.“, herausgegeben von Poilly, Paris



**7.** Jean Berain, Grotteske Wanddekoration, Berain invent. 17. st.  
Jean Berain, Grotteske Wanddekoration, Berain inv. 17th c.

svetohraništa ima omekšane valovite rubove ukrašene visećim kičankama koje ih težinom „vuku“ prema dolje. Unutarnji valoviti i izbrzdani obrub niše sličan je onome na volutnim kopčama i baldahinu, a vanjski je kombinacija šireg školjkastog obruba i izduženih vitica. Središnju nišu svetohraništa flankiraju dvije uspravljenе rokajne volute na kojima je ponovljen motiv priljubljenog lišća s baldahina, dok njihove postamente ukrašavaju lepezasti školjkasti motivi vršcima okrenuti prema dolje. Nekoliko sličnih, ali umanjenih lepezastih motiva postavljenih vršcima prema gore dekorira obrate vijenca svetohraništa i sam vijenac.

#### MOTIV ZASTORA

Bogato urešeni zastori i baldahini, zahvalni za stvaranje teatralnog dojma, jedan su od omiljenih baroknih motiva. Na suvremenim grafičkim otiscima često dekoriraju interijere ili raskošni namještaj, prije svega krevete (sl. 6). Baldahini i draperije s lambrekenima čest su motiv i na groteskama Jeana Beraina (1637. – 1711.) koje su zahvaljujući svojoj popularnosti doživjele brojna nova izdanja preko kojih su utjecale na nove generacije srednjoeuropskih ornamentalista (sl. 7). U austrijskoj kasnobaroknoj altaristici taj je motiv, preuzet od Carla Fontane odnosno

Andree Pozza, prvi primjenio Matthias Steinl.<sup>11</sup> U skladu s modom vremena, razni tipovi zastora postaju čest motiv i na baroknim oltarima kontinentalne Hrvatske,<sup>12</sup> a iz vizitacije<sup>13</sup> doznajemo da je i bočne oltare pakračke crkve dekorirao popularni motiv zastora izveden kao zidni oslik.<sup>14</sup> Unutar opusa Franje Antuna Strauba uz zastor pakračkog oltara ističe se i moćni zastor glavnog oltara iz Velike Ludine koji formira njegov gornji dio (sl. 8). Različite tipove zastora nalazimo i na oltarima ostale braće Straub, primjerice na glavnom oltaru crkve Majke Božje Jeruzalemske u Trškom Vrhu pokraj Krapine koji je djelo Filipa Jakova Strauba iz 1759. godine, te na nekima od bočnih oltara benediktinskog samostana u Ettalu, koji su uz propovjedaonicu pripisani Ivanu Krstitelju Straubu.<sup>15</sup> Zastor pakračkog oltara po svojoj izvedbi ne podsjeća toliko na nabrojene primjere koliko na zastor koji zaključuje tridesetak godina stariji glavni oltar katedrale u Grazu. Oltar je podignut između 1730. i 1733. godine, a njegova dva kata ispunjavaju cijelu apsidu. Kiparski rad gornjeg kata pripisan je Johannu Jacobu Shoyu (1686. – 1733.).<sup>16</sup> Efektan pozadinu za skulpture stvara zastor koji se spušta s baldahina tako da ga u „padu“ lagano pridržavaju i šire četiri čvora, po dva sa svake strane (sl. 9).<sup>17</sup> Kako su i nabori znatno većih zastora glavnih oltara iz Pakraci i

Velike Ludine razvedeni na isti način, uz pomoć četiriju čvorova, nameće se zaključak da je uzor za takvo rješenje Franjo Antun Straub našao u glavnom oltaru gradačke katedrale.<sup>18</sup> To prije što je školujući se za kipara u radionici svojega starijeg brata Filipa Jakoba u Grazu, možda video i nacrte Johanna Jacoba Shoya.<sup>19</sup> Postojeću ideju Franjo Antun Straub najdalje je razvio upravo na pakračkom oltaru, odlučivši se za inovativno rješenje; zastor čini važan dio cjelokupne konstrukcije oltara, padajući gotovo do zone predele te „pomiče“ stupove flankirane dekorativnim volutama, njihove postamente i fragmente vijenca na sam rub oltara. Poigravanje pravilima arhitektonске konstrukcije te pomak prema atektonskom tipu oltara svakako je važniji kod pakračkog glavnog oltara nego kod onog u Velikoj Ludini, koji je unatoč dojmljivom zastoru u zoni atike zadržao arhitektonsku konstrukciju.<sup>20</sup> Dok arhitektonska konstrukcija pakračkog oltara osim propadanja izazvanog zubom vremena i ratnim razaranjima nije „doživjela“ veće koncepcijske preinake, oltarna pala je imala drugačiju sudbinu.

#### OLTARNA PALA

Kako je navedeno u natpisu na pročelju crkve<sup>21</sup> te u vizitacijama,<sup>22</sup> biskup Franjo Thauszy u Poljskoj je nabavio oltarnu palu „Blažene Djevice, po pravilu Częstochowske“.<sup>23</sup> Taj tip ikone je u 18. st. stekao veliku popularnost. Prema Dušanu Škoriću, u tom razdoblju nastaju mnogobrojne inačice ikone Blažene Djevice Częstochowske na platnu, staklu i svetim sličicama, zato što za razliku od prethodnih stoljeća, kad se ona uglavnom prizivala u pomoć tijekom ratnih sukoba, „u 18. stoljeću kod puka poprima različite oblike pomoćnice, što joj donosi iznimnu popularnost. Kod puka se časti i pod nazivom *Crna Madona*, zbog tamnog inkarnata“.<sup>24</sup> Prema zapisu u Župnoj spomenici od 5. lipnja 1844. godine, tu su sliku Blažene Djevice koja je bila naslikana na mekanoj dasci „izgrizli crvi“, pa je postavljena nova slika na platnu načinjena u Pečuhu (**sl. 10**).<sup>25</sup> Na njoj je prikaz Bogorodice s Djetetom koji možemo svrstati među one koji tipološki slijede glasovitu ikonu iz rimske bazilike Santa Maria Maggiore nazvanu *Salus Populi Romani*. Slika se danas nalazi u pakračkom Župnom dvoru, a natpis na poleđini platna otkriva da ju je „prema ikoni predrage Blažene Djevice Marije koja se nalazi u Pečuhu, u kapeli [Gospe od] snijega“, naslikao akademski slikar Petar Traber.<sup>26</sup> Gotovo stotinjak godina poslije, 1942. godine, na oltar je postavljena nova slika s temom Uznesenja Bogorodice, koju je, prema natpisu u donjem lijevom kutu oltarne slike, naslikao Nikola Čipor, a darovali supruzi Hunjak. Slika je rađena prema poznatoj Tizianovoj slici Uznesenja Bogorodice iz venecijanske crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari. Iako udaljena od izvorne naručiteljeve zamisli, ona odražava promjene koje donosi vrijeme. Međutim, njezinim se postavljanjem na konzole namijenjene ikoni Blažene Djevice



**8.** Glavni oltar crkve sv. Mihaela arkandela u Velikoj Ludini, pripisan F. A. Straubu (fototeka HRZ-a)

Main altar if the church of St. Michael the Archangel in Velika Ludina (Croatian Conservation Institute Photo Archive)



**9.** Graz, katedrala, glavni oltar, 1730. – 1733.

Graz, Cathedral, high altar, 1730–1733



**10.** Bogorodica s Djetetom, Župni dvor, Pakrac (snimio Lj. Gamulin, fototeka HRZ-a)  
*Virgin and Child, Rectory, Pakrac (photo by Lj. Gamulin, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

Częstochowskie koja je bila manjih dimenzija, trodijelna carska kruna, smještena neposredno iznad slike, pomaknula prema gore, čime je djelomično zaklonila okulus, kao i prozračno izrezbaren biskupov grb,<sup>27</sup> postavljen u središte okruglog otvora. Promjena do koje je došlo u konцепciji oltara najjasnije se vidi usporedbom rekonstrukcije izvornog stanja (**sl. 11**) s fotografijom oltara snimljenog prije Domovinskog rata (**sl. 13**).

#### POZADINSKO SVJETLO

Snažno svjetlo koje zrači iz pozadine ističe glavni oltar i unosi atmosferu spiritualnosti u cijeli interijer, što je u skladu s idejom o božanskoj prirodi svjetla koja je u 18. stoljeću još živa.<sup>28</sup> Osobita uloga svjetla u koncepциji baroknih oltara je kao jedan od elemenata *Gesamtkunstwerka* preuzeta od Gianlorenza Berninija. Njegova su remek-djela poput Capelle Coronaro iz crkve S. Maria della Vittoria (1647. – 1652.) i vatikanske Cathedre Petri (1656. – 1666.) vrhunci baroknog *Gesamtkunstwerka* koji su inspirirali mnoge srednjoeuropske umjetnike na slična rješenja. Odjeci tog rješenja su mnogobrojni; u Bavarskoj se takav prozor pojavljuje u pozadini gornjeg dijela oltara Uznesenja Marijina koji je Egid Quirin Asam 1723. godine podigao za crkvu augustinaca u bavarskom Rohru. Na slavni prototip oslanja se i Nikolaus Gottfried Stuber

(1688. – 1749.) u svojoj konceptciji glavnog oltara minhenske župne crkve sv. Petra koji je posvećen 1734. godine. Brojne odjeke tog rješenja prepoznajemo i na oltarima kontinentalne Hrvatske, među kojima se ističu glavni oltari župnih crkava u Pokupskom (1739.)<sup>29</sup> i Belcu (1743.)<sup>30</sup> te osobito scenično rješenje u kapeli sv. Ivana Krstitelja na Gorici pokraj Lepoglave, gdje pozadinsko svjetlo na iluzioniranom mramornom oltaru osvjetjava skulpturu sv. Ivana Krstitelja, djelo Aleksiusa (Aleksija) Königera iz 1763. godine.<sup>31</sup> Franjo Antun Straub prilikom oblikovanja svojih oltara očito je cijenio vizualni efekt pozadinskog svjetla, koji osim na pakračkom oltaru primjenjuje i na glavnim oltarima župnih crkava u Velikoj Ludini, Kloštar Ivaniću i Brezovici. Prozori okulusa u apsidi često su imali žuto staklo da bi svjetlo koje dopire do gloriole imalo zlaćani ton. Govoreći o važnosti svjetla u konceptciji baroknih interijera, Ksenija Škarić navodi „žuto ostakljene prozore“, koje spominju i suvremenici opisi.<sup>32</sup> Zaklanjanjem okulusa na pakračkom oltaru narušeno je prosijavanje pozadinskog svjetla koje je u punom sjaju vidljivo na razglednicu s početka 20. stoljeća (**sl. 12**).

#### OSLIK

Izvorni oslik oltara obično je najpodložniji promjenama koje donosi ukus vremena. Što se tiče oslika pakračkog oltara, posebna je zanimljivost – komentar, odnosno kako to vizitator navodi „mišljenje nekih“, da oltaru „nedostaje do otmjennosti ili savršenstva“, budući da je „sav obojen, dijelom bojama koje dočaravaju raznoliki mramor, dijelom zlatom“.<sup>33</sup> Takvo razmišljanje suvremenika kao da najavljuje barokni klasicizam i smirivanje kolorita koje će ipak uslijediti nešto kasnije. Ksenija Škarić u svojoj neobjavljenoj disertaciji oslik pakračkog glavnog oltara svrstava u skupinu „kolorističkih marmoriranih oltara“ koji nastaju početkom sedmog desetljeća, a odnose se na područje Zagreba ili na naručiteljsku djelatnost zagrebačkog kaptola. Njihovu polikromiju odlikuje velik broj raznobojnih marmorizacija čije boje zbog većih primjesa bijele nisu jako kromatski zasićene.<sup>34</sup> Tijekom vremena vibrantne iluzionističke marmorizacije ugasnule su ispod nekoliko slojeva kasnijih intervencija. Rezultati istraživanja Miroslava Pavličića, voditelja konzervatorsko-restauratorskih radova, utvrđili su postojanje više slojeva oslika.<sup>35</sup> Njihov broj nije ujednačen; ovisno o dijelu oltara, variraju između tri do pet slojeva. Čini se da nisu sve obnove bile cjelovite; neke su imale karakter manjih, usputnih intervencija. Od obnova iz 19. stoljeća, u Župnoj spomenici se osim zamjene oltarne pale na glavnem oltaru iz 1844. godine spominje i obnova cijele crkve, poduzeta 1863. godine, na stotu godišnjicu njezina posvećenja.<sup>36</sup> Zapis u spomenici bilježi darove župljana te opisuje rade poduzete na obnovi crkve, ali ne spominje obnovu oltara. Nepunih pedeset godina poslije, 1907. godine, ponovo su obavljeni brojni radovi na crkvi, među kojima se

spominje „obnova triju žrtvenika“ i slikanje crkve, koji su povjereni Josipu Muraviću<sup>37</sup>, slikaru iz Broda na Savi. Tom prilikom postavljena su još dva oltara koji su izvedeni kao „postamenti za kipove Presvetog Srca Isusova i Presvetog Srca Marijina“. <sup>38</sup> Spomenica dalje navodi da je 1963. obavljeni ličenje župne crkve, ne spominjući jesu li tom prilikom preslikani i oltari. Radove je izveo Hinko Vogrinc iz Pakraca, soboslikar i ličilac, a boje mu je ugovorom odredio župnik Josip Pašić, „označivši točno koju će boju na kojem mjestu upotrijebiti“.

Intervenciju na oltarima spomenica bilježi i 17. travnja 1973. godine, kad je „završeno bojadisanje oltara (retabla), propovjedaonice i drvene pregrade kod ulaza u crkvu“. <sup>39</sup> Kako su istraživački radovi na osliku ukazali na postojanje do pet slojeva oslika, možemo ih povezati s obnovama crkve u kojima se ne spominju izričito i intervencije na oltarima te s prilagodbom oltara iz 1974. godine. <sup>40</sup> Oltar je, dakle, u devedesete godine 20. stoljeća ušao sa sivo-plavim oslikom te s dimenzijama prevelikom oltarnom palom iz 1942. godine s prikazom Uznesenja Bogorodice. Pala je zaklonila okulus i prekrila oštećeni biskupov grb. <sup>41</sup> Opasnost od potpunog uništenja i najveća oštećenja oltar je pretrpio u Domovinskom ratu. Ujesen 1991. godine zapaljeno je krovište crkve koje je, kako prenosi spomenica, „kompletno izgorjelo“ pa je crkva ostala „bez tornja i čitavog krovišta“. Evakuacija crkvenog ruha, knjiga, svjećnjaka, skulptura i orgulja iz župne crkve poduzeta je 1992. godine. <sup>42</sup> Oltarna arhitektura je zbog velikih dimenzija ostala u crkvi te je od 1991. do 1996. pretrpjela veliku šetu zbog prokišnjavanja i velike količine vlage. <sup>43</sup>

### Restauracija oltara – valoriziranje baroknog sloja i nužni kompromisi

Kompleksnim restauratorskim zahvatom ponovo je valoriziran barokni sloj oltara uz nekoliko nužnih kompromisa. <sup>44</sup> Dobro očuvani izvorni oslik ugledao je svjetlo dana nakon restauracije te je oltar ponovo dobio izgubljeni raskošni kolorit. Prezentacija baroknog oslika dosljedno je provedena na cijelom oltaru. Izuzetak su lazure na zastoru koje su prezentirane u sloju prve obnove, koji se nije mogao ukloniti bez oštećivanja izvornika. Kako je riječ o nijansi zelene koja je dovoljno slična originalu da ne naorušava sklad cjeline, odlučeno je da se taj sloj prezentira. Što se tiče oltarne pale, tijekom restauratorskog zahvata razmatrane su dvije mogućnosti. Jedna se zasnivala na izradi replike „Blažene Djevice, po pravilu Częstochowske“ čije su dimenzije sačuvane u obrisima izvorne slike na zastoru, a druga na postavljanju slike Blažene Djevice Marije koja je od 1844. do 1942. godine imala ulogu oltarne pale, a danas je u Župnom dvoru. Župnik je u dogоворu s biskupom donio odluku da se radi značenja za lokalnu zajednicu kao oltarna pala ipak postavi slika iz 1942. godine, za koju je potom izrađen novi ukrasni okvir, izведен prema onima s bočnih oltara. Slika je na



11. Rekonstrukcija izvornih dimenzija oltarne pale i zelene nijanske ukrasnog zastora (izradio M. Pavličić)

*Reconstruction of the altarpiece's original dimensions and the green hue of the decorative curtain (made by M. Pavličić)*



12. Župna crkva u Pakracu, razglednica s početka 20. stoljeća  
The parish church in Pakrac, early-20th-century postcard



**13.** Glavni oltar župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pakracu (fototeka D. Baričević)  
*High altar of the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Pakrac (Photo Archive of D. Baričević)*

oltar postavljena nešto niže, tako da donjim dijelom prelazi rub zastora, čime je omogućeno da se carska kruna također spusti na nižu poziciju na kojoj ne zaklanja re-

staurirani biskupov grb i dio okulusa. Dakle, iako okvir slike djelomično prelazi rub zastora, omogućava izvorni položaj carske krune i rasipanje pozadinskog svjetla iz okulusa. Međutim, vitraji koji su u skorije vrijeme postavljeni u okulus apside daju šareno svjetlo drugačijeg učinka što je neutralizirano tako da je okulus privremeno prekriven platnom.

Kvalitetnije rješenje, u skladu s izvornim konceptom oltara bila bi zamjena vitraja prozirnim ili žutim staklom. Doživljaj cjeline obogatila bi restauracija još postojećih bočnih oltara iz druge polovice 18. stoljeća koji svakim danom sve više propadaju. U restauraciji pakračkog oltara očituju se razlozi kompromisnih rješenja, koji su češći od prezentacije izvornog koncepta umjetnine ili cijelog interijera. Ponekad postojeća tehnologija ne može omogućiti prezentaciju starijeg sloja bez njegova oštećivanja, kao što je to vidljivo na lazurama zastora. Ponekad je novija intervencija posebno važna za lokalnu zajednicu, poput dimenzijama prevelike oltarne pale darovane 1942. godine. Ponekad je možda riječ o nepoznavanju uloge nekog elementa, primjerice prozora u apsidi koji ostakljen šarenim vitrajem onemogućava prosipanje zlaćanog, žutog svjetla interijerom. Nedostatak sredstava je čest razlog zastoja u obnovi interijera crkve, kao u slučaju bočnih oltara. Svakako je potrebno uzeti u obzir mnoge čimbenike koji utječu na konačni rezultat. Uvijek se može postaviti pitanje koji su od tih kompromisa legitimni, a koji utječu na cijelovitu prezentaciju umjetnine bez valjanog opravdanja. ■

**Prilog 1.** Kanonska vizitacija župe Pakrac (1761.), Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu, Protokol br. 31/III, A. Gušće i Svetaže, prijevod teksta *De parochia Pacraz* (prijevod dr. sc. Irena Bratičević)

## 0 župi u mjestu Pakracu, prije posvećenoj svetom Josipu, a sada Uznesenju svete Djevice Marije

Godine Gospodnje 1761., 16. svibnja i sljedećega dana, posjetio sam navedenu crkvu, podignutu upravo prošlih godina na brežuljku koji se izdiže nad cijelim mjestom, od kamena i cigle, dugu 17 hvati,<sup>45</sup> široku u svetištu 5, a u „tijelu“ 6 hvati. Ima tri kupole koje se ipak ne izdižu iznad krova. Ima zidani kor kod glavnih vrata, lijepa je i sagrađena po simetriji, što svi hvale. Pročelje joj je slobodno, ukusno ukrašeno, te je i ono, kao i cijela crkva iznutra, dobro obiteljeno. U svetištu, gdje je i kripta, pod je popločen četvrtastim kamenim pločama, a u „tijelu“ crkve pokriven je ciglama. Vani još nije obložen. Crkva ima dvoja vrata: jedna veća u prednjem zidu te druga manja u „tijelu“ sa strane Evanđelja.

U njoj se nalaze tri oltara. Prvi, glavni, Blažene Djevice, po pravilu Częstochowske, u cijelosti je od drva. Sliku je iz Poljske nabavio preuzvišeni biskup, čijom je darežljivošću cijeli ovaj oltar iznova uskrsnuo. Taj oltar ima dva kata. U središtu prvoga nalazi se spomenuta slika, koju kao da podupiru dva kipa andela smještena sa svake strane, sa

svjećnjakom u drugoj ruci. Slika je ukrašena okvirom vrlo lijepе stolarske i kiparske izrade. Iznad nje nalazi se carska kruna, koju s obiju strana nosi po jedan stup. Gornji kat S baldahina koji se nalazi iznad cijelog oltara spuštaju se zastori, koji okružuju plemićki grb Njegove Preuzvišenosti i pokazuju na njega dopirući sve do spomenute slike. Cijeli je kat podignut u stolarskoj i kiparskoj izradi, prema pravilima arhitekture, i ukrašen ornamentima; budući da je isto tako sav obojen, dijelom bojama koje dočaravaju raznoliki mramor, dijelom zlatom, prema mišljenju nekih, čini se da mu nedostaje do otmjenosti ili savršenstva, više nego što se smatra da zaostaje za razmjerom između visine i širine samoga svetišta; a taj se nedostatak, ako jest nedostatak, može ispraviti o relativno malom trošku.

Drugi oltar, sa strane Poslanice, posvećen je svetom Franji Ksaverskom i također je nabavljen zahvaljujući preuzvišenom gospodinu biskupu. Sastoji se od kipa, koji je sa svih strana okružen brojnim izduženim zrakama i ukrašen drugim prikladnim ornamentima. Iznad njega

je, kao i na gornjem katu, ovalna slika na platnu Blažene Djevice, a iznad nje baldahin naslikan na zidu sa svojim visećim dodacima, koji kao da obavijaju donji kat.

Treći je oltar svetog Antuna, star, ali vrlo vješto obnovljen i oslikan, dobrom stolarskom i kiparskom izradom. Također ga je preuzvišeni gospodin biskup dao podići i postaviti na stranu Evandelja iz prostora gdje je prije bilo „tijelo“ crkve, gdje završava svetište. U njegovo je središte u međuvremenu postavljena slika svetog Antuna Padovanskog, koju je onamo prenio upravitelj iz prijašnje župne crkve svetog Josipa. Ispod slike nalazi se kip sve-

te Rožalije, sa strana svetih Ane i Joakima, te napokon iznad slike i slika na platnu ponovno svetog Joakima, a iznad nje baldahin naslikan na zidu, sličan prethodnom.

Svi ti oltari imaju ozidane menze. Među njima je menza glavnog oltara opskrbljena sa stražnje strane otvorom za odlaganje pepela od svetih ulja i ostalog, kako je propisano. Stube za sva tri oltara izgrađene su od, kako se u narodu kaže, četvrtastog kamena. Na svakom od oltara nalazi se sve potrebno za služenje svetih obreda, osim na oltaru svetog Franje Ksaverskog, koji će uskoro biti opskrbljen portatilom.

**Prilog 2.** Natpis postavljen na fasadu crkve povodom posvećenja 1763. godine

DEO OPTIMO MAXIMO  
MARIA THERESIA ET FRANCISCO I. PIIS FELICIBVS AVGVTIS  
BENEDICTO PRIMVM XIV. INDE CLEMENTE XIII. PONTIFICIBVS MAXIMIS  
SCLAVONIAE INFERIORIS PAROECIIS SAECVLARI CLERO SVO  
INDEFESSA CVRA POSTLIMINIO REDDITIS  
IACTISQVE HOC LOCO PER GENERALEM SVVM PARTIVM ISTARVM VICARIVM CAPITULI ZAGRABI-  
ENSIS  
ET ARCHIDIACONVM DE GVESCHA ET SZINCZE SEU SZICHE ET CETERA NICOLAVM PETRICHEVICH  
PRIMIS FVNDAVENTIS  
AEDES HAS  
EXCITATA FIDELIVM PIETATE  
EX HVMILI QVO ANTE ERANT SITV  
HVC TRANSTVLIT PROVEXIT PERFECIT  
AC DIVAE VIRGINIS CVI SACRAS ESSE VOLVIT E POLONIA  
ALLATA ICONE ARIS ITEM ET SVPELECTILE  
ORNAVIT  
FRANCISCVS THAVSZY EPISCOPVS ZAGRABIENSIS ABBAS BEATAE VIRGINIS MARIAE  
DE THOPVSZKA COMITATVS DE BERZENCZE PERPETVVS SVPREMVS COMES  
AVGVSTORVM PIORUM ET APOSTOLICAE REGIAE ACTVALIS INTIMI STATVS CONSLIARIVS  
DEMVM RITV SANCTAE ROMANAEC ECCLESIAE  
CONSECRAVIT  
MD.CC.LXIII.

Najvećem i najboljem Bogu  
 Za vladavine Marije Terezije i Franje I., pobožnih, sretnih, uzvišenih,  
 te za papinstva prvo Benedikta XIV., zatim Klementa XIII.,  
 kada su župe Donje Slavonije neumornim zalaganjem  
 iznova vraćene svjetovnom kleru,  
 nakon što je na ovome mjestu generalni vikar Kaptola zagrebačkog za ove dijelove  
 i arhidakon Gušća, Sinca ili Siča itd., Nikola Petričević,  
 položio prve temelje,  
 ovu je crkvu,  
 pobudivši pobožnost vjernika,  
 s neuglednog mjesta gdje je bila prije  
 prenio ovamo, sagradio i dovršio,  
 te je uresio ikonom Blažene Djevice Marije, kojoj će crkva prema njegovoj želji biti posvećena,  
 donesenoj iz Poljske, potom oltarima i opremom  
 Franjo Thauszy, biskup zagrebački, opat Blažene Djevice Marije  
 od Topuskog, stalni veliki župan Županije Berzencze,  
 pravi tajni savjetnik uzvišenih i pobožnih, apostolskog kraljevskog veličanstva,  
 te ju je napisljeku posvetio  
 prema obredu svete Rimske Crkve

1763.

## Bilješke

- 1** Dva natpisa s navedenom 1760. godinom koja su otkrivena tijekom restauratorskih radova potvrđuju da je oltar podignut te godine. Jedan je smješten s unutarnje strane središnjeg dijela predele te sadrži i inicijale naručitelja: "F.T.E.P.Z. (Franciscus Thavsz Episcopus Zagrabiensis)/1760.", dok onaj na lijevoj oplati stipesa sadrži samo godinu: „1760.“ Usp. DORIS BARIČEVIĆ, Članovi kiparske obitelji Straub u Hrvatskoj, *Peristil*, 35/36, 1992./1993., 214.
- 2** Natpis koji bilježi okolnosti podizanja i opremanja crkve postavljen je u povodu njezina posvećenja na fasadu crkve. Vidi prilog 1, prijepis i prijevod dr. sc. Irena Bratičević.
- 3** Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu (Dalje: NAZ), Protokol br. 31/III, A, *Gušće i Svetače*, vidi prilog 1, prijevod dr. sc. Irena Bratičević.
- 4** DORIS BARIČEVIĆ, Članovi kiparske obitelji Straub u Hrvatskoj, *Peristil*, 35/36, 1992./1993., 214.
- 5** DORIS BARIČEVIĆ, 1992., (bilj. 4), 204.; DORIS BARIČEVIĆ, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske*, Zagreb, 2008., 268-284; O djelatnosti obitelji Straub pogledaj također: MATEJ KLEMENČIĆ, Die Bildhauer Straub in der österreichischen und slowenischen Steiermark, *Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock*, (ur.) Janez Höfler i Frank Büttner, 2006., Verlag Schnell & Steiner, 105-115.
- 6** DORIS BARIČEVIĆ, 2008., (bilj. 5), 268.
- 7** SERGEJ VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Slovenska matica Ljubljana, 1992., 111: „Pravzaprav je le ornament tisti, ki nas opozarja na slog, ki poteka v tem času zunaj dežele, saj ostaja plastika zvesta tradiciji poznegra baroka.“
- 8** GÜNTHER IRMSCHER, Style rocaille, *Barockberichte* 51/52, Salzburg 2009., 340.
- 9** Isto, 340.
- 10** „Slika je ukrašena okvirom vrlo lijepo stolarske i kiparske izrade.“ NAZ, Protokol br. 31/III, A, *Gušće i Svetače*, vidi prilog 1, prijevod dr. sc. Irena Bratičević.
- 11** Primjerice glavni oltar Župne crkve u Langenzersdorfu, 1710. – 1715. INGEBORG SCHEMPER-SPARHOLZ, Skulptur und dekorative Plastik, *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Hellmut Lorenz, Band IV: Barock, Prestel, München, 1999., 541.
- 12** Neki od oltara s motivom zastora na području kontinentalne Hrvatske su primjerice oltar Sv. Križa F. Robbe, danas u crkvi Sv. Križa u Križevcima, bočni oltari Četrnaest svetih pomoćnika i Sv. Križa iz crkve Majke Božje Jezuzalemske u Trškom Vrhу te glavni oltar župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Špišić Bukovici.
- 13** Vidi prilog 1, prijevod dr. sc. Irena Bratičević.
- 14** Zidni oslik s motivom zastora koji je vidljiv na izvornoj žbuci iza oltara sv. Josipa (nekad sv. Franje Ksaverskog) i sv. Antuna Padovanskog spominje Ivan Srša u elaboratu iz 1999. godine u kojem navodi i promjene na bočnim oltarima još u 18. stoljeću. Prema vizitacijama, na mjesto oltara sv. Franje Ksaverskog postavljen je 1768. godine oltar sv. Josipa, a oltar sv. Antuna Padovanskoga postavljen je 1780. godine na mjesto starijeg oltara koji vizitacija iz 1761. naziva oltarom sv. Antuna. Vidi: IVAN SRŠA, *Pakrac, Župna crkva Uznesenja Marijina, Izvješće o rastavljanju oltara, propovjedaonice i kućišta orgulja*, 1999., 20., 51. Oltari su danas u izrazito lošem stanju smješteni u depou Župnog dvora u Pakracu.
- 15** Govoreći o Straubovu oltaru u Velikoj Ludini te moćnom zastoru razgrnutom ispred okulusa u apsidi kako bi svjetlo obasjavalo gloriolu od sunčanih zraka, Doris Baričević pretpostavlja da su na njega utjecala djela njegove braće, osobito najstarijeg, Johanna Baptista iz Münchena, „koji ih je često upotrebljavao u svojim oltarnim arhitekturama gdje potpuno asimetrično zamjenjuju arhitektonске dijelove retabla“, DORIS BARIČEVIĆ, 1992., (bilj. 4), 204.
- 16** SERGEJ VRIŠER, 1992., (bilj. 7), 232.
- 17** Na isti način je komponiran i zastor oltara sv. Franje Ksaverskog iz pavlinske crkve u Olimju, koji je pripisan Aleksiјu Konigeru i datiran tridesetak godina poslije, u 1766. godinu.
- 18** DORIS BARIČEVIĆ, 2008., (bilj. 5), 429: bilješka 207.
- 19** Filip Jakob je nakon smrti Johanna Jacoba Shoya 1733. godine preuzeo njegovu uhodanu radionicu oženivši se njegovom udovicom. Vidi: SERGEJ VRIŠER, 1992., (bilj. 7), 236.
- 20** Zahvaljujem na pomoći Martini Ožanić.
- 21** Vidi prilog 2.
- 22** Vidi prilog 1.
- 23** Čudotvorna Bogorodica Częstochowska je najsvetija poljska relikvija i cilj mnogih hodošašća. Od kraja 14. stoljeća čuva se u samostanu Jasna Gorá. Ikonografski odgovara tipu bizantske ikone Hodigitrie i jedna je od ikona čije se inačice časte po srednjoj Europi i Habsburškoj Monarhiji. Osobito je štuju pavlini, iako njezine slike mogu biti i u crkvama koje ne pripadaju njihovu redu. Prema D. Škoriću, legende koje je svrstavaju u „vojnu“, spominju njezinu ulogu u obrani dvorca od Tatara, Husita i Švedsana. Oko 1430. godine prvi put je unakažena udarcima neprijateljskog oružja i sljedećih je godina izlagana na zidinama dvorca i samostana u vrijeme opsada te popravljana i nadoslikavana. Vidi: DUŠAN ŠKORIĆ, Blažena Djevica Marija i marijanska pobožnost u baroknom slikarstvu u katoličkim crkvama u Vojvodini, *Godišnjak za znanstvena istraživanja*, 2011., 207-244: 228-230; MARIJA MIRKOVIĆ, *Barokna sakralna ikonografija na području Zagrebačke biskupije, Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 18/1994. 129-151: 139.
- 24** DUŠAN ŠKORIĆ, 2001., (bilj. 23), 230.
- 25** „Dana 5. lipnja iste, 1844. godine, umjesto stare slike na glavnom oltaru, posvećene Majci Crkvi, na kojoj je na mekanoj dasci bila naslikana Blažena Djevica, ali su je već bili izgrizli crvi, postavljena je nova slika na platnu načinjena u Pečuhu, te zajedno s njom novi lijepi baldahin bijele

boje i dvije nove zastave crvene boje; sve je to nabavljen o trošku crkve, nakon što je dobiveno dopuštenje svetog dijecezanskog oficija.“ Prijevod: dr. sc. Irena Bratičević.

**26** „Ovu je sliku prema originalnoj ikoni predrage Blažene Djevice Marije koja se nalazi u Pečuhu u kapeli [Gospa od] snijega, za vrijeme prečasnog gospodina Frederika Ulszesa, tadašnjeg župnika grada [Pakrac?] naslikao akademski slikar Petar Traber. U Pečuhu godine od Otkupiteljeva spasenja 1844.“ Prijevod: dr. sc. Irena Bratičević.

**27** Grb je bio dosta oštećen pa se takvo rješenje možda smatralo i opravdanim. Tijekom restauratorskog zahvata rekonstruirani su nedostajući dijelovi biskupova grba.

**28** Vidi: RAINER SCHMID, Licht – Figur – Farbe in Sakralräumen des 18. Jahrhunderts, *Mit Leib und Seele, Münchner Rokoko von Asam bis Günther*, 2014., 35-36. Iako je Isaak Newton još u 17. stoljeću otvorio vrata modernom, znanstvenom poimanju svjetla i boje, sve do kraja 18. stoljeća zadržao se, prije svega u likovnim umjetnostima, srednjovjekovni koncept o božanskoj prirodi svjetla i njezinu dje-lovanju. Pomoć u tumačenju ikonoloških i estetskih odrednica barokne umjetnosti svakako su i suvremeni traktati ili filozofske i teološke osnove, poput onih u spisima Athanasiusa Kirchera (*Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam 1646.). Temelje za vladajuće teorije uz Bibliju te djela antičkih i neoplatonskih filozofa činila je i tzv. metafizika svjetla.

**29** DUBRAVKA BOTICA, DANKO ŠOUREK, Oltari u župnoj crkvi sv. Ladislava u Pokupskom – prilog tipologiji arhitekture oltara u XVIII. stoljeću, Portal, Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda, 5/2014., 186.

**30** IVO MAROEVIĆ, LJERKA SMAILAGIĆ, Konzervatorski radovi u crkvi sv. Marije Snježne u Belcu, Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 1/1975. 117-144:134.

**31** SANJA CVETNIĆ, Kapela sv. Ivana Krstitelja na Gorici kraj Lepoglave – „pustinjačka“ ikonografija, *Croatica Christiana Periodica*, 27, 2003, 120.

**32** KSENIJA ŠKARIĆ, *Polikromija i polikromatori oltara 17. i 18. stoljeća u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2014., 155-156.

**33** NAZ, Protokol br. 31/III, A. *Gušće i Svetače*, prijepis i prijevod dr. sc. Irena Bratičević (vidi prilog 2).

**34** KSENIJA ŠKARIĆ, 2014., (bilj. 32), 199-200.

**35** MIROSLAV PAVLIČIĆ, *Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na glavnom oltaru župne cr-*

*kve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pakracu*, Hrvatski restauratorski zavod, 2014.

**36** Taj je važni događaj obilježen i pločom s natpisom na crkvenom pročelju: HRAM JE OVAJ/BOGOLJUBSTVOM I DOBROTOM/POKROVITELJSTVA I ŽUPLJANAH/OBNOVLJEN I UKRAŠEN/U STOLJETNOJ SLAVI SVOJOJ./MDCCCLXIII.

**37** ARIJELA BORAS, Josip Muravić – slikar (1686. – 1946.), [Slavonski Brod], Likovni salon Vladimir Becić, 1982.

**38** Tom je prilikom u crkvu uvedeno električno svjetlo i nabavljeni su dva velika lustera i zidne svjetiljke, izvedene su cementne i zidarske radnje, bravarski posao i bojenje prozora. Dobavljeni su nove mramorne škropioniće. Vidi: Pakrac, Župa Uznesenja Blažene Djevice Marije, Župna spomenica.

**39** Pakrac, Župa Uznesenja Blažene Djevice Marije, Župna spomenica.

**40** Godine 1974. glavni oltar je preinačen kako bi se prilagodio odredbi Drugog vatikanskog koncila koji traži da svećenik služeći svetu misu bude okrenut licem prema narodu.

**41** O stanju oltara prije ratnih oštećenja piše Doris Baraćević; spominje i nedostatak dvaju anđela adoranata uz tabernakul. DORIS BARIĆEVIC, 1992., (bilj. 4), 214.

**42** Župnik je s radnom ekipom Restauratorskog zavoda Hrvatske osim crkvenog ruha, svjećnjaka i knjiga, evakuirao „umjetničke dijelove oltara i neke kipove te orgulje“. Vidi: Pakrac, Župa Uznesenja Blažene Djevice Marije, Župna spomenica. Radovi na sanaciji crkve počeli su u drugoj polovici 1996. godine pa je tom prilikom preseđen i privremeno pohranjen u prostore župnog dvora sav preostali pokretni inventar (bočni oltari, propovjedaonica i kućište orgulja). Glavni oltar zbog velikih dimenzija nije preseljen, ali su provedena preliminarna istraživanja njegova oslika. Detaljan opis zatečenog stanja inventara, njegova rastavljanja, preventivnog učvršćivanja, te preliminarnog istraživanja slikanih slojeva vidi u: IVAN SRŠA, 1999., (bilj. 14).

**43** IVAN SRŠA, 1999., (bilj. 14), 32.

**44** Vidi detaljnji izvještaj o provedenim radovima: MIROSLAV PAVLIČIĆ, 2014., (bilj. 35).

**45** U latinskom je tekstu navedena mjera za dužinu orgia (orgija), koja je prvotno označavala razmak rastegnutih ruku od vrha srednjeg prsta jedne ruke do vrha srednjeg prsta druge ruke, pa je jednaka sežnju ili hvatu.

## Abstract

**Martina Wolff Zubović**

### HIGH ALTAR OF THE PAKRAC PARISH CHURCH: THE ORIGINAL CONCEPT AND ITS ALTERATIONS

The church consecrated in 1763 was, along with its furnishings, commissioned by the Zagreb Bishop Franjo Thauszy. The high altar of the Assumption of the Blessed Virgin Mary is attributed to Franjo Antun Straub (1726–1774/1776), a member of the well-known sculptors' family of Straub which was active within a wide territory stretching from Bavaria, across the Austrian and Slovenian Styria and into continental Croatia. By analyzing the formal portions of the altar, such as ornamentation, the distinctive motif of a curtain, an altarpiece depicting Our Lady of Częstochowska, the flickering illusionistic marbleizations, and the back lighting so important for the Baroque scenography, the altar is situated within the oeuvre of Franjo Antun Straub and put in the context of contemporary stylistic tendencies of the second half of the 18<sup>th</sup> century, with an emphasis on the influence of the Styrian cultural

circle. The altar's long duration has worn out the integrity of authorial concept, and alterations to individual altar components have degraded the desired effect of the ensemble. The alterations that resulted from less-than-skillful renovations of the altar go together with injuries caused by the wear-and-tear, as well as the most recent ones that resulted from war devastations.

With the help of archival records and based on conservation research, a timeline of renovations is reconstructed, along with reasons that brought them about. An analysis is given of the Baroque layer of the altar, revalorized by the conservation, as well as the necessary compromises.

**KEYWORDS:** *Franjo Antun Straub, 18<sup>th</sup> century, Bishop Franjo Thauszy, altar, ornamentation, rocaille, curtain motif, marbleization, Our Lady of Częstochowska*

# Loretski kult u Lopatincu i povijest njegovih oblikovnih koncepcija – problemi konzervatorsko-restauratorske interpretacije

**Anđelko Pedišić**

Anđelko Pedišić  
Hrvatski restauratorski zavod  
Odjel za drvenu polikromiranu skulpturu  
apedisic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/  
Original scientific paper  
Primljen/Received: 14. 05. 2015.

UDK:  
7.046:[726.591.025.3/.4(497.5 Lopatinec)

DOL:  
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.10>

**SAŽETAK:** U ovom radu iznose se arhivski podaci o povijesnom i umjetničkom razvoju loretskog kulta u Lopatincu, dopunjeni recentnim konzervatorskim istraživanjima glavnog oltara u današnjoj župnoj crkvi. Loretski kult u Lopatincu kulminaciju doživljava između 1732. i 1768. godine, izgradnjom jedne od najosebujnijih loretskih kapela u Hrvatskoj s kopijom Nazaretske kuće u svetištu. Izgradnjom današnje župne crkve 1779. godine i podizanjem glavnog oltara sv. Marije Loretske 1790. godine, kult dobiva konačne obrise koji su se očuvali do danas. U vrijeme zaštitnih radova na župnoj crkvi 2008. godine srušio se crkveni toranj, svod iznad svetišta i jedan dio lađe, pri čemu je stradao glavni oltar koji je ostao zatrpan pod ruševinama. Tijekom 2011. u Hrvatskom restauratorskom zavodu provedena su istraživanja koja su pokazala da je oltar u drugoj polovici 20. stoljeća pretrpio nestručni zahvat u kojem je izgubio velik dio povijesne autentičnosti, a restauratorska težnja da se ponovo uspostavi njegova funkcionalna cjelovitost rezultirala je rekonstrukcijama koje su zašle u područje najšireg spektra interpretacija. Za posljednjih konzervatorsko-restauratorskih radova u Hrvatskom restauratorskom zavodu 2011. i 2012. godine sanirana je šteta prouzročena rušenjem crkve i djelomično su uklonjeni problematični interpretativni rezultati pretходne restauracije, a oltar je dobio novu stručnu i tehnološku interpretaciju koja je danas jedno od temeljnih polazišta za buduće analize njegovih vrijednosnih obilježja.

**KLJUČNE RIJEČI:** Sveti Juraj na Bregu, Lopatinec, župna crkva sv. Jurja mučenika, oltar sv. Marije Loretske, Jožef Holzinger, Blaž Gruber, kulturna baština, konzerviranje-restauriranje, drvena polikromirana skulptura

## Legenda o Nazaretskoj kući i širenje loretskog kulta

Loretske kapele su manifestacija pobožnosti štovanja Nazaretske kuće, svojevrsne arhitektonske relikvije, koja je prema legendi potkraj 13. stoljeća doletjela iz Nazareta na Frankopanov Trsat, odakle je nekoliko godina poslije prenesena u grad Loreto u talijanskoj provinciji Marche. Nazaretska kuća, kao dom Svetе obitelji, ključno je mjesto u Bogorodičinu i Kristovu životu jer su s tom kućom povezani događaji iz Bogorodičina djetinjstva, Navještenje, Isusovo djetinjstvo i Bogorodičin život nakon Kristove smrti. U toj se kući prema predaji nalazio prikaz Raspeća

i portret Bogorodice, slikarsko djelo sv. Luke apostola, što će se odraziti na opremu unutrašnjosti loretskih kapela.<sup>1</sup>

Prvi pisani trag o Svetoj kući iz Nazareta datira iz polovice 15. st. u tzv. Rožariju sv. Katarine Bolonjske (1413.–1463).<sup>2</sup> To je pjesma od 5595 heksametara, u kojoj sv. Katarina izražava osjećaje pobožnosti prema tajnama Isusove muke i životu Bogorodice.<sup>3</sup> Sv. Katarina piše u stihovima da se Bogorodica rodila u Nazaretu gdje je živjela i stanovala u kući u kojoj je odgojila Isusa Krista.<sup>4</sup> Predaju prema kojoj je Bogorodičina kuća stigla iz Nazareta u Ilirik 1291. godine,<sup>5</sup> da bi već 1294. godine „andeoskom rukom ili ljudskom inicijativom“<sup>6</sup> bila prenesena u

Loreto, najprije zapisuju loretski historiografi početkom 15. stoljeća, a tek početkom 17. stoljeća i trsatski.<sup>7</sup> Premda nije moguće potvrditi da legende imaju uporište u stvarnim događajima, u obje se spominje prostor Hrvatske, i to marijanskog svetišta na Trsatu, u kojem se Sveta kuća nakratko čuvala.<sup>8</sup>

U *Povijesti Trsata* koja je 1648. godine tiskana u Udinama, fra Franjo Glavinić opisuje izgled Nazaretske kuće na temelju izvještaja koji se navodno nalazio među dokumentima tzv. Medvedgradskih uspomena, rukopisima trsatskog franjevačkog samostana koji su se od 1509. do 1512. godine čuvali u tvrđavi Medvedgrad i koji su izgorjeli 1629. godine u požaru koji je uništio trsatsku samostansku knjižnicu i arhiv.<sup>9</sup>

Prema tom opisu, kuća je bila jednostavnog pravokutnog tlocrta i građena od crvenkastog kamena. Imala je jedna jedina vrata na sjevernoj strani, a na zapadnoj jedini prozorčić. Bila je bez stropa i poda, postavljena izravno na travu i pokrivena drvenim krovom. Nasuprot ulazu nalazio se skroman oltar, a iznad oltara slikano raspelo na kojem su uz raspetog Krista bili prikazani likovi Bogorodice i sv. Ivana. Na desnoj strani oltara stajao je kip Bogorodice s djetetom Isusom. Bogorodica i Isus bili su odjeveni u bijele haljine, a Bogorodičino je lice bilo očađeno dimom svijeća.<sup>10</sup>

Nazaretska kuća koja se danas nalazi u Loretu donekle se razlikuje od navedenog opisa. Također se radi o skromnoj građevini pravokutnog tlocrta, građenoj od crvenkastih kamenih tesanaca koji nalikuju na opeke. Kuća je dugačka 952 cm i široka 410 cm, a zidovi su joj s unutarnje strane zaključeni jednostavnim profiliranim vijencem nad kojim se uzdiže bačasti svod bez susvodnica. Na bočnim zidovima probijena su tri prolaza za prohod vjernika. Na zapadnoj strani je prozorčić iznad kojeg se nalazi slikano raspelo. Nasuprot zapadnom zidu nalazi se oltarni prostor odijeljen rešetkastom pregradom. Glavno mjesto na oltaru zauzima drveni kip Bogorodice s djetetom Isusom, smješten u nišu iza oltarne menze. Na zidovima kuće mijestimično su očuvani ostaci gotičkih fresaka, a unutrašnjost joj je očađena dimom brojnih svjetiljki koje vise sa svoda. U Loretu je u 15. stoljeću podignuta trobrodna bazilika s oktogonalnom kupolom, ispod koje se nalazi Nazaretska kuća opasana reljefno ukrašenim četverostranim mramornim zidom s nišama i prolazima.<sup>11</sup>

Dolaskom isusovaca, koji u Loretu 1556. godine osnivaju svoj kolegij, počinje se širiti loretska marijanska pobožnost koja se manifestira u gradnji kapela koje dimenzijama, oblikom, unutarnjim uređenjem, a ponekad i materijalom nastoje naslijedovati loretski prototip.<sup>12</sup> U tome graditeljima i ostalim umjetnicima pomažu i grafički predlošci koji vjerno prenose izgled Nazaretske kuće. Ti su predlošci bili izrađeni u Loretu, a po njima su nastale različite grafike koje su u 17. stoljeću kolale Europom.<sup>13</sup> Prema grafičkim predlošcima i očuvanim građevinama

koje slijede oblik Nazaretske kuće, karakteristični elementi loretskih kapela su crvenkastosmeđa opečna ili kamena građa zida, bačvasti svod s okulusom iznad profiliranog vijenca, podno popločenje s romboidnim uzorkom, svištišni dio podignut za dvije stube, oltarni prostor odijeljen rešetkastom pregradom, tamni kip Bogorodice u lučno zaključenoj niši, mala niša ispod niše s Bogorodičinim kipom,<sup>14</sup> mala lučno zaključena niša na desnom zidu,<sup>15</sup> slikano raspelo iznad prozora nasuprot oltaru,<sup>16</sup> dvoja vrata za prohod vjernika i vrata koja vode u prostor sveštišta iza rešetkaste pregrade.<sup>17</sup> Važnu ulogu u uređenju unutrašnjosti kapela ima iluzionističko slikarstvo koje često na sugestivan način dočarava ostatke zidnog oslika, građu zidova, zidne niše, pa čak i uzidane drvene grede.

### **Oblikovne koncepcije loretskog kulta u Lopatincu prije izgradnje današnje crkve**

Početak loretskog kulta u Lopatincu može se povezati s djelovanjem župnika Ivana Mihanovića koji je 1732. godine dao sagraditi prvu kapelu sv. Marije Loretske na brežuljku Pleškovcu u naselju Lopatincu.<sup>18</sup> Okolnosti gradnje kapele iznesene u župnoj spomenici pomalo nalikuju na legendu, ali se iz nekih dijelova ipak razabiru vjerodostojni podaci.<sup>19</sup> Prije samog uvida u historijat gradnje kapele, spomenica donosi životopis Ivana Mihanovića iz kojeg se može razabrati da je došao na mjesto župnika u Lopatincu nakon završenog teološkog studija u Rimu, odakle je donio ikonu s likom sv. Marije Loretske.<sup>20</sup> Staru župnu crkvu sv. Jurja zatekao je posve zapuštenu, a navodno je nedaleko od nje već postojalo mjesto štovanja Bogorodičine slike ovješene o stablo obližnje lipe pa je odlučio na tom mjestu sagraditi kapelu.<sup>21</sup> Kapela je bila zidana i pravokutnog tlocrta, s crveno obojenim krovom od hrastove šindre na kojemu su se uzdizala dva pozlaćena križa.<sup>22</sup> Bila je oslikana izvana i iznutra i imala je drveni trijem, također obojen u crveno.<sup>23</sup> Za tu kapelu je naručena i nova ikona, a naslikao ju je slikar „po imenu Blasius“, kojeg je Ana Deanović identificirala kao Blaža Grubera, poznatog varaždinskog slikara koji je oslikavao brojne crkve i oltarne pale tog razdoblja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj.<sup>24</sup>

Gradnja te prve kapele potaknula je vjernike iz raznih krajeva na hodocašće u Lopatinec, pri čemu su župi rivali obilne milodare. Kako je u kapelu stalo tek desetak ljudi, župnik je počeo razmatrati njezino povećanje. Milodarima i dobivenim materijalom nadogradnja se nastavila već iste godine, a kapela je povećana tako da je u nju moglo stati dvjestotinjak ljudi. Prema opisu iz spomenice može se zaključiti da je nova kapela, unatoč povećanju, zadržala prethodni oblik s crveno obojenim krovom od hrastove šindre i dva pozlaćena križa na njegovu vrhu.<sup>25</sup> Unutrašnjost kapele rasvjetljavala su četiri ostakljena prozora, a oko nje je bio podignut crveno obojeni drveni trijem.<sup>26</sup> U spomenici piše da je kapela imala temelje od hrastovine, što ukazuje na mogućnost da je bila drvena.<sup>27</sup>



1. Lopatinec, župna crkva sv. Jurja mučenika, detalj glavnog pročelja (MK – UZKB – F, snimio N. Vranić 1954. godine. Inv. br.: 16071; neg.: II-2952)

*Lopatinec, parish church of St. George the Martyr, detail of the main front (Ministry of Culture – Directorate for the Protection of Cultural Heritage – Photo Archive, photo by N. Vranić, 1954. Inv. no. 16071; neg.: II-2952)*

Budući da se štovanje kulta sv. Marije Loretske proširilo među pukom, ubrzo se pokazala potreba za gradnjom nove kapele. Župnik Mihanović pronašao je kamen za temelje, organizirao izradu vapna te dao sagraditi peć za opeku, a u lipnju 1739. godine počela je gradnja.<sup>28</sup> U spomenici župe navodi se da je 1742. kapela bila popločena opekom i pokrivena crijevom, a unutrašnjost joj je bila ožbukana i okrećena. Ispred glavnog ulaza u kapelu bio je podignut pravokutni trijem. Iste godine počela je gradnja tornja sa zvonikom.<sup>29</sup> Stara kapela tada je srušena, a slika koja se u njoj nalazila smještena je u malu, bačvasto nadsvodenu kuću (*domuncula*) u svetištu kapele, koja je iznutra i izvana bila oslikana, a sa svake četiri strane pridržavao ju je po jedan andeo.<sup>30</sup> U kutove su bili smješteni kipovi sv. Joakima, sv. Ane, sv. Zaharije i sv. Elizabete.<sup>31</sup> Iz opisa se jasno razabire da je riječ o kopiji Nazaretske kuće iz Loreta.<sup>32</sup>

Najviše podataka o toj kapeli i kopiji Nazaretske kuće smještene u njezino svetište donosi kanonska vizitacija iz 1768. godine. Iz nje saznajemo da je svetište kapele bilo dugačko pet i pol orgija i široko četiri i pol orgija, da je lađa kapele bila dugačka pet orgija i isto toliko široka te da je kapela bila nadsvodena. Kapelu su osvjetljavala četiri prozora na zapadnoj strani, tri na istočnoj i po jedan na južnoj i sjevernoj. Uz kapelu se uzdizao petnaest orgija visok zidani toranj s obojenim kupolastim krovom od hrastovih dasaka, na čijem se vrhu nalazila pozlaćena mjestena kugla sa željeznim križem.<sup>33</sup> U kapeli su bila dva bočna oltara, za koje se jedino zna da su imala oltarne pale i arhitekturu bez kipova te da je jedan od njih bio posvećen sv. Blažu, a drugi sv. Izidoru rataru.<sup>34</sup> Glavno mjesto zauzimala je kopija Nazaretske kuće za koju Lelja Dobronić zaključuje da je upravo ona svojom veličinom uvjetovala da svetište kapele bude duže od njezine lađe.<sup>35</sup>



2. Lopatinec, župna crkva sv. Jurja mučenika, oltar sv. Marije Loretske s oslikanim svodom svetišta, snimljen sredinom 20. stoljeća (MK – UZKB – F, Fotoarhiv HAZU-a; inv. br.: 30736.)

Lopatinec, parish church of St. George the Martyr, altar of St. Mary of Loreto with the painted sanctuary vault, photographed in mid-20th century (Ministry of Culture – Directorate for the Protection of Cultural Heritage, Photo archive of the Croatian Academy of Sciences and Arts; inv. no.: 30736)



**3.** Lopatinec, župna crkva sv. Jurja mučenika, oltar sv. Marije Loretske snimljen prije rušenja crkve 2008. (snimila V. Pascuttini-Juraga, fototeka Konzervatorskog odjela u Varaždinu)

*Lopatinec, parish church of St. George the Martyr, altar of St. Mary of Loreto photographed prior to the church collapsing in 2008 (photo by V. Pascuttini-Juraga, Photo Archive of the Conservation Department in Varaždin)*

U vizitacijama je zapisano da je kopija Nazaretske kuće imala oblik kapelice povisene za sedam stuba, kojima joj se moglo prići sa sve četiri strane, te da ju je sa svake strane rukom pridržavao kip jednog anđela.<sup>36</sup> Unutrašnjost kopije Nazaretske kuće bila je nadsvodljena i popločena kamenom, a osvjetljavala su je četiri prozora s kamenim okvirima. U unutrašnjost je vodio samo jedan ulaz s kamenim portalom na koji su bile postavljene pozlaćene željezne rešetke s čvrstom bravom. Krov kapelice je bio „vješto oslikan“, a na njemu su se uzdizala dva metalna pozlaćena križa. U kopiji Nazaretske kuće nalazio se jedan oltar s dva „lijepo oslikana tabernakula kiparske i stolarske izvedbe“. U jednom od njih bio je pohranjen ciborij od pozlaćenog srebra s purifikatorijem i korporalom za čuvanje čestica prilikom blagdana. U drugom je bila pokaznica, također od pozlaćenog srebra, ukrašena kipićem s likom sv. Marije Loretske, zatvorenim iza stakla i optočenim dragim kamenjem. Sv. Mariju Loretsku okruživali su kipici anđela prikazani kako je pridržavaju

i istovremeno joj se klanjaju. U kopiji Nazaretske kuće bile su tri srebrne svjetiljke, a četvrta je bila izrađena od lima i postavljena ispred ulaza.<sup>37</sup>

### Oltar sv. Marije Loretske u Lopatincu od njegova nastanka do restauratorskih intervencija u 20. stoljeću

Godine 1771. stara župna crkva<sup>38</sup> bila je već tako trošna da joj je prijetilo urušavanje, a 1774. spominje se njezino rušenje i povećanje kapele sv. Marije Loretske kako bi se u njoj uspostavila nova župna crkva. Pet godina poslije vizitator bilježi župnu crkvu koja nosi titular sv. Marije Loretske i opisuje da je zidana, natkrivena svodom i pokrivena crijepom te ožbukana i oličena. Opisani broj prozora na crkvi odgovara današnjem stanju, a uz crkvu je tada podignut i zidani toranj sa sakristijom. Završetak gradnje tornja može se datirati prema kamenoj ploči s natpisom u koju je ukljesana 1777. godina. Lađa prijašnje kapele je s nekadašnjih pet orgija produžena na osam, pri čemu je podignuto i novo pročelje (sl. 1). Spominje



4. Lopatinec, župna crkva sv. Jurja mučenika, pogled na svetište nakon rušenja zvonika i svoda (snimila N. Vasić 2008., fototeka HRZ-a)  
Lopatinec, parish church of St. George the Martyr, view of the sanctuary after the belfry and the vault collapsed (photo by N. Vasić, 2008, Croatian Conservation Institute Photo Archive)



5. Lopatinec, župna crkva sv. Jurja mučenika snimljena nakon rušenja zvonika i svoda nad svetištem (snimila N. Vasić 2008., fototeka HRZ-a)

Lopatinec, parish church of St. George the Martyr photographed after the belfry and the sanctuary vault collapsed (photo by N. Vasić, 2008, Croatian Conservation Institute Photo Archive)



6. Dijelovi arhitekture oltara sv. Marije Loretske snimljeni nakon grupiranja dijelova u cjeline (snimila N. Oštarijaš 2011., fototeka HRZ-a)

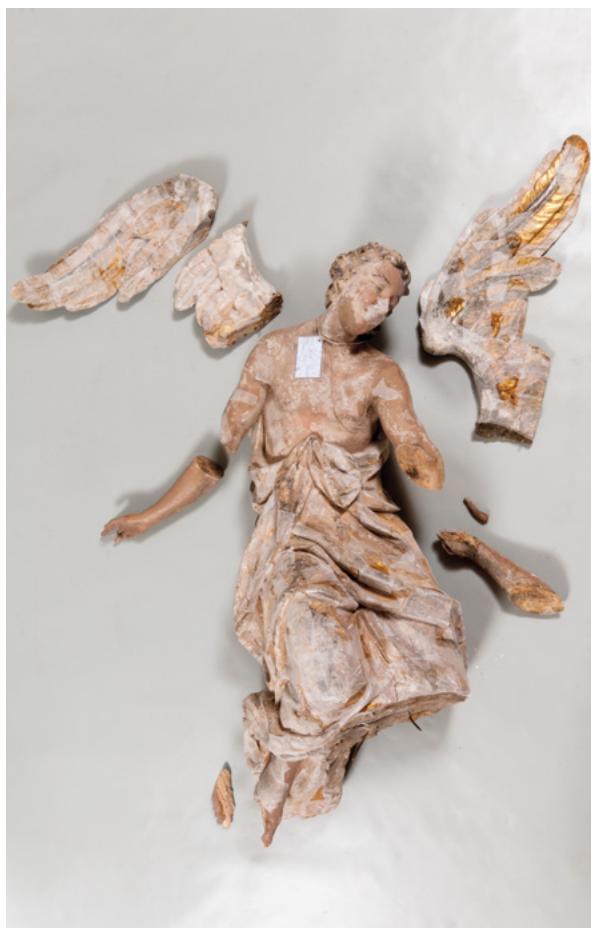
Portions of the architecture of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after they were put together (photo by N. Oštarijaš, 2011, Croatian Conservation Institute Photo Archive)

se da je oko crkve obzidano groblje s dvije ugaone cilindrične kule te s nadsvodenim trijemom koji je pokriven crijevom i popločen opekom.<sup>39</sup>

U vizitaciji iz 1779. godine spominje se da je u svetište crkve smještena kopija Nazaretske kuće<sup>40</sup> koja potpuno odgovara opisu iz 1768. godine, no sada je povиšena za devet stuba.<sup>41</sup>

U ladi se spominju novi oltari, posvećeni sv. Blažu, sv. Antunu Padovanskom i Sv. Križu.<sup>42</sup> Premda vizitator navodi da je jedan od oltara stariji, njihovi opisi se potpuno razlikuju od opisa iz 1768. godine pa se može zaključiti da ni jedan od tih oltara ne pripada prijašnjoj kapeli. Pri-djev „stariji“ odnosi se na oltar Sv. Križa za koji Andela Horvat navodi da je prenesen iz stare župne crkve te da je prema stilskim karakteristikama nastao polovicom 18. stoljeća.<sup>43</sup> Opisi oltara potpuno odgovaraju današnjim oltarima u crkvi, osim što je oltar sv. Blaža promijenjen u oltar Majke Božje Lurdske.<sup>44</sup>

Vijest o glavnoj promjeni u opremi crkve donosi vizitacija iz 1793. godine. Uz oltare čiji se titulari poklapaju s onima iz 1779. godine, u vizitaciji se još spominju i nova propovjedaonica te „dobre orgulje“<sup>45</sup>, a najvažnija novost je novi glavni oltar posvećen sv. Mariji Loretskoj, koji se i danas nalazi u crkvi.<sup>46</sup> Izvori za sada šute o identitetu njegova autora, a Sergej Vrišer ga na temelju stilskih karakteristika svrstava u kasni kiparski opus mariborskog kipara Jožefa Holzingera (1735. – 1797.).<sup>47</sup> Oltar je smješten u svetište crkve i prekriva cijelu površinu njezina zaključnog zida.<sup>48</sup> Sastoji se od zidane menze povиšene za dvije kamene stube i prekrivene drvenim antependijem. Antependij je spojen s visokim stipesom na koji se naslanja ophod s lučno zaključenim otvorima i drvenim vratima. Iznad stipesa teče predela obrubljena postamentima visokih stupova, koji podupiru masivni vijenac iznad bočnih zidova središnjeg dijela oltara. Stupovi imaju jednostavne baze, glatka tijela i kompozitne kapitele. Ispred predele nalazi se široki tabernakul uz koji su smješteni andeli adoranti. Na vrhu tabernakula je rezbarena edikula s Kristovim monogramom okruženim zrakama. Središnje mjesto na oltaru zauzima omanja oltarna pala s prikazom sv. Marije Loretske, koja je danas smještena u ostakljenu nišu ispod baldahina s rezbarenom zavjesom i zrakama.<sup>49</sup> Pala je djelo Blaža Grubera koju je taj varażdinski slikar naslikao za prvu lopatinečku kapelu sv. Marije Loretske, podignutu 1732. godine, a prekrivena je oplatom od pozlaćenog srebra i ukrašena srebrnim krunama postavljenim iznad naslikanih glava Bogorodice i Krista.<sup>50</sup> Bočno od središnje niše nalaze se kipovi dvaju lebdećih andjela, a ispod nje smještena su dva krilata *putta* na rezbarenim oblacima. Ispred bočnih zidova središnjeg dijela oltara razmješteni su kipovi sv. Joakima i sv. Ane, a prostor bočnih krila nad ophodom zauzimaju kipovi sv. Ambrozija i sv. Augustina. Iznad prekinutog vijenca središnjeg dijela oltara uzdiže se široka atika, koju hori-



7. Kip lijevog andjela s atike oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon grupiranja dijelova u cjeline (snimio J. Kliska 2011., fototeka HRZ-a)

*Statue of the left angel from the attic of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after the parts were put together (photo by J. Kliska, 2011, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

zontalno zaključuju volute uz koje su smješteni kipovi dvaju klečećih andjela. Središnje mjesto na atici zauzima kip sv. Jurja na konju, prikazan u borbi sa zmajem. Kip je okružen rezbarenim zrakama i oblacima između kojih su smještene kerubinske glavice. Uz oblake na atici lebde dva krilata *putta*, a druga su dva smještena na njezin vijenac. Vrh atike zaključen je rezbarenom gloriolom s monogramom Blažene Djevice Marije (sl. 2).

Tijekom konzervatorsko-restauratorskih istraživanja, koja je 1997. na oltaru sv. Marije Loretske proveo Velimir Ivezić,<sup>51</sup> na poledini oltara pronađeni su zapisi koji svjedoče o događajima vezanim uz njegovu povijest. Prvi zapis odnosi se na urezano ime i godinu uz lijevi otvor ophoda. Urezano je: „Iohan Eisl Rehtor 1790.“ Godina se podudara s vremenom podizanja oltara, a identitet potpisane osobe za sada ostaje nepoznat.<sup>52</sup> Drugi zapis očuvan je na poledini daske unutar jedne od voluta klečećih andjela na atici. Napisan je grafitnom olovkom, a bilježi autora i godinu obnove oltara. Piše: „Antun Rihard, kipar i pozlatar iz Koprivnice. Renovirano godine 1895.“ Naručitelj te



**8.** Kip sv. Jurja s atike oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon grupiranja dijelova u cjeline (snimio J. Kliska 2011., fototeka HRZ-a)

*Statue of St. George from the attic of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after the parts were put together (photo by J. Kliska, 2011, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*



**9.** Kip sv. Ane sa središnjeg dijela oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon grupiranja dijelova u cjeline (snimio J. Kliska 2011., fototeka HRZ-a)

*Statue of St. Anne from the central portion of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after the parts were put together (photo by J. Kliska, 2011, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

obnove također je ostavio zabilješku grafitnom olovkom na poledini jedne od rezbarenih urni. Piše: „Memento mei qui haec legeris, sum parochus Lopatinecensis Zvonimir Jurak qui pingi et ornavi ecclesiam 1895 anno.“<sup>53</sup> Isti župnik zabilježio je u spomenici da se 1895. godine pobrinuo za obnovu oltara i crkve iznutra i izvana te da je pritom „doživio mnoge neugodnosti zbog protivljjenja slikara Rikarda (Richarda), pijanog Koprivničanina“.<sup>54</sup> Posljednji povjesni zapis na oltaru otisnut je bijelom bojom na poledini kipa sv. Ambrožija. Zabilježeno je: „Rest. 1977.“ U elaboratu iz 1997. navodi se da se radi o godini nestručne i srećom nedovršene intervencije na oltaru, tijekom koje je velik dio povjesnih slojeva na kipovima u cijelosti uklonjen, a oltar doveden do ruba gubitka svojih spomeničkih svojstava. U elaboratu su nabrojeni dijelovi oltara s kojih su tada povjesni slojevi „ostrugani“ do drveta. To su kipovi sv. Ambrožija i sv. Augustina na oltarnim krilima, lebdeći anđeli uz središnju nišu, oblaci, kerubinske glavice, klečeći anđeli i krilati *putti* na atici, te urne. Većina tih dijelova bila je odbačena u podrum župnog

dvora i ostavljena daljnjem propadanju. Dokumentacija iz 1997. prenosi da su u nestručnoj intervenciji na kipovima provedenoj tijekom 1977. godine gotovo u cijelosti stradali povijesni slojevi na područjima inkarnata, a na rezbarenoj odjeći ostali su tek djelomično očuvani. Stratigrafske analize uzoraka opisane u dokumentaciji iz 1997. godine pokazuju da su se na rezbarenoj odjeći kipova nekad nalazila četiri povjesna sloja, a povjesna slojevitost oltara danas je očuvana samo na odjeći sv. Joakima i sv. Ane (**sl. 14, 15**) te rezbarenoj zavjesi uz središnju nišu.<sup>55</sup>

Konzervatorsko-restauratorski pristup problemima prezentacije, rekonstrukcije, adaptacije pa i održavanja oltara, opisan u elaboratu iz 1997., pokazuje da se praksa ne može temeljiti na općim i nedovoljno razrađenim tezama, pri čemu ostaje mnogo prostora za improvizaciju, neznanje, zastarjelost mišljenja i shvaćanja, a samim tim i za pogreške koje u ekstremnim situacijama dovode do uništavanja spomenika, u dobroj namjeri da mu se maksimalno pomogne.<sup>56</sup> Zatečeno stanje slojeva oslika i pozlate na oltaru sv. Marije Loretske nakon devastiraju-



**10.** Kip sv. Jurja s atike oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon krediranja oštećenja (snimila N. Oštarijaš 2011., fototeka HRZ-a)  
*Statue of St. George from the attic of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after chalking the injuries (photo by N. Oštarijaš, 2011, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*



**11.** Kip sv. Ane sa središnjeg dijela oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon krediranja oštećenja (snimila N. Oštarijaš 2011., fototeka HRZ-a)  
*Statue of St. Anne from the central portion of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after chalking the injuries (photo by N. Oštarijaš, 2011, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

će intervencije iz 1977. godine nije omogućavalo donoшење odluke o njihovoј prezentaciji na temelju valorizacije prevladavajućih elemenata, a prepostavljena liturgijska funkcija oltara zahtijevala je integriranje uništenih ili negiranih površina izradom opsežnih rekonstrukcija. Pritom je bilo potrebno konzervatorsko-restauratorsko umijeće koje mnogostruko nadilazi puko tehničko savladavanje količina ili tehničkih problema. Oltar sv. Marije Loretske danas je rezultat konzervatorsko-restauratorskog pristupa iz 1997. godine koji je oltaru vratio elementarnu vizualnu homogenost i uglavnom očuvao njegova spomenička svojstva, ali je ukazao i na dva temeljna interpretativna problema. Prvi se sastoji u tome da je bez jasno utvrđenih konzervatorskih kriterija donesena odluka da se na oltarnoj arhitekturi, kao dijelu prethodno devastirane spomeničke cjeline, prezentira izvorni sloj, a ostali zanemare i selektivno uklone. U elaboratu iz 1997. iznosi se podatak da je na oltarnoj arhitekturi bila očuvana repolikromacija iz 1895. godine, koja je tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova uklonjena. Površina arhitekture danas

je predstavljena u prvom povjesnom sloju, pri čemu su izrađene rekonstrukcije okomitih štapova na donjem dijelu stupova i frizu vijenca. Budući da središnja niša potječe iz 1895. godine, na njezinim je vratima te baldahinu zadržana repolikromacija iz te godine.<sup>57</sup>

Drugi problem odnosi se na nepoštivanje autentičnosti spomeničke cjeline, što se najviše odnosi na inkarnate kipova koji su izvedeni plošno, neujednačeno i proizvoljno odabranim tonovima. Uvažavajući činjenicu da rekonstrukcije inkarnata na kipovima, izvedene 1997. godine, nisu mogle biti utemeljene na znanstvenim podacima zatečenim na spomeničkoj cjelini, jer su povjesni slojevi na tim područjima bili velikim dijelom uništeni u intervenciji iz 1977. godine, u njihovoј izradi nije upotrijebljen komparativni materijal, što je dovelo do nestručne likovne interpretacije koja se velikim dijelom udaljila od povjesnog izgleda spomeničke cjeline. Iako rekonstrukcije povjesnih slojeva prema komparativnom materijalu, čak i onda kad su u tehničkom i likovnom smislu izvrsno izvedene, neminovno dovode do znanstveno osporavanih

rezultata i nekog oblika stilske obnove, prilikom njihove izvedbe mora se uzeti u obzir cijelovitost oltara, namjena, tragovi autentične polikromije i nove vrijednosti koje iz njih proizlaze. To znači da estetska komponenta rekonstrukcija nije usmjerena samo na postizanje cijelovitosti jednog kipa, nego i niza od sva dvadeset tri, pa je upitno koliko nova, sasvim subjektivna rekonstrukcija inkarnata na mjestima gdje su povjesni slojevi potpuno stradali zaista pridonosi cijelovitosti dojma i zaokruživanju vrijednosti spomenika. Inkarnati na svim kipovima danas su u cijelosti rekonstruirani; većinom i pozlata na rezbarenoj odjeći. Izvorna je pozlata iz 1790. godine većim dijelom ostala očuvana na kipovima sv. Ane i sv. Joakima, dok se povjesna puncirana pozlata iz 1895. godine u cijelosti očuvala na plaštu sv. Ane, a tek u fragmentima na plaštu sv. Joakima. Povjesni sloj iz 1895. danas prevladava i na tabernakulu, a puncirana pozlata iz te godine očuvana je na njegovim stupićima. Izvorna pozlata i posrebrenje iz 1790. danas su u cijelosti očuvani samo na kartušama iznad otvora ophoda, na zvončićima i jednom akantovu listu na atici, a tek djelomično na okvirima uklada predele, rezbareni zrakama, oblacima, kapitelima stupova i aplikacijama.

### **Dolazak oltara u Hrvatski restauratorski zavod te priprema i organizacija specijalističkih radova 2011. – 2012.**

Povod dolaska oltara sv. Marije Loretske iz Lopatincu u Hrvatski restauratorski zavod bio je nemili događaj s početka lipnja 2008. godine, u vrijeme obavljanja zaštitnih radova na temeljima crkve sv. Jurja. Tijekom radova ugrožena je statika crkvenog tornja koji se srušio na krov iznad svetišta, pri čemu je pod težinom građevnog materijala popustio svod, a njegovo silovito urušavanje oborilo je glavni oltar čija se arhitektura rasula po svetištu, kipovi razbili i razletjeli po ladi, a tabernakul smrvio u sitne krhotine (sl. 4-9). Oltar je ostao zatrpan pod ruševinama oko dva mjeseca, pri čemu je bio izložen kiši koja je više puta padala. U jesen 2008. djelatnici Hrvatskog restauratorskog zavoda iz Restauratorskog centra u Ludbregu i stolarske radionice u Zagrebu raščistili su crkvu i izvukli dijelove oltara iz ruševina; pritom je demontran i evakuiran preostali inventar. Evakuirani inventar bio je otpisan, evidentiran, zaštićen polaganjem japanskog papira<sup>58</sup> i privremeno pohranjen u prostorijama Društvenog doma u Lopatincu i stare škole u Dragoslavcu, gdje je ostao do 2010. godine, kad je prenesen u Restauratorski centar u Ludbregu i nakon dezinsekcije smješten u depo.<sup>59</sup>

Kako su 2010. godine obavljeni građevinski radovi na sanaciji zidova i ponovnoj gradnji srušenih dijelova crkve, u prosincu iste godine crkva je blagoslovljena i u njoj su se obavljala liturgijska slavlja. Zbog toga se stvorila potreba za povratom inventara, posebno glavnog oltara.<sup>60</sup> Pronašavši sponzora te vođen silnom željom da glavni oltar

već do prvog Božića bude vraćen u crkvu i „zasja punim sjajem“, župnik iz Lopatincu u veljači 2011. pribavlja ponudu od talijanske radionice *Ferdinand Stuflessler 1875* sa sjedištem u Bolzanu (južni Tirol), koja je poznata po izradi crkvenog namještaja.<sup>61</sup> S obzirom na to da je radionica u Italiji, župnik je Upravi za zaštitu kulturne baštine pri Ministarstvu kulture uputio zahtjev za izdavanjem privremene dozvole za izvoz oltara izvan granica Republike Hrvatske, na što dobiva odgovor da radionica *Ferdinand Stuflessler 1875* djeluje izvan uobičajenih konzervatorskih standarda i da rješenje pronađe u suradnji s Konzervatorskim odjelom u Varaždinu.<sup>62</sup> Nakon ponovnog župnikova inzistiranja na radionici za sakralnu umjetnost *Ferdinand Stuflessler 1875*, Konzervatorski odjel u Varaždinu pribavlja mišljenje Ureda za graditeljsku i umjetničku baštinu Autonomne pokrajine Bocen (Bolzano) u južnom Tirolu, prema kojem radionica *Ferdinand Stuflessler 1875* nema potrebno iskustvo ni ovlaštenje za obavljanje poslova na zaštićenim kulturnim dobrima te potvrđuje izdano negativno rješenje o izvozu umjetnine.<sup>63</sup> Budući da zbog pravnih zapreka radionica *Ferdinand Stuflessler 1875* nije mogla preuzeti radove, župnik iz Lopatincu pokušao je pronaći ovlaštenu restauratorsku radionicu koja bi obavila radove u roku koji je ponudila tirolska radionica, dakle do Božića 2011. godine.<sup>64</sup> Kako u Hrvatskoj nije pronađena niti jedna ovlaštena radionica koja bi mogla obaviti radove na tako velikoj i zahtjevnoj umjetnini za manje od godinu dana, pročelnik Konzervatorskog odjela u Varaždinu u travnju 2011. godine odlučio je kontaktirati s Hrvatskim restauratorskim zavodom. S obzirom na to da su sredstva Ministarstva kulture za tu godinu već bila raspoređena prema programima prijavljenim prethodne godine, a godišnji plan rada Hrvatskog restauratorskog zavoda već bio donesen, činilo se preambicioznim upustiti se u tako opsežne zaštitne radove. Nakon višekratnih konzultacija stručnjaka iz Konzervatorskog odjela u Varaždinu i Hrvatskog restauratorskog zavoda, uz potporu Uprave za zaštitu kulturne baštine donesena je odluka da će u interesu očuvanja umjetnine radove ipak preuzeti Hrvatski restauratorski zavod. U svibnju 2011. godine u Restauratorskom centru u Ludbregu obavljeno je grupiranje svih prikupljenih dijelova oltara u cjeline (sl. 6-9), na temelju čega je okvirno procijenjen opseg konzervatorsko-restauratorskih radova i izrađen prijedlog s terminskim planom njihova izvršenja unutar roka od godinu i pol dana.<sup>65</sup> Pri izradi prijedloga radova uvažena je činjenica da radionice Hrvatskog restauratorskog zavoda zbog prije preuzetih obaveza nisu raspolagale dovoljnim brojem zaposlenika koji bi mogli biti kontinuirano angažirani na glavnom oltaru župne crkve u Lopatincu pa je za realizaciju radova u predloženom roku trebalo angažirati vanjske suradnike. Slijedom navedenog, finansijska sredstva potrebna za realizaciju radova osigurana su iz dva izvora; radovi su u troškovniku prilagođeni tako da

se rad stalno zaposlenih djelatnika financirao u redovitoj djelatnosti Hrvatskog restauratorskog zavoda, a izravni materijalni rashodi i angažman vanjskih suradnika dodatnim sredstvima osiguranim putem ugovora o donaciji.<sup>66</sup>

Konzervatorsko-restauratorski radovi na oltaru sv. Marije Loretske trajali su od 1. srpnja 2011. do 20. prosinca 2012. godine, a provodili su se na lokacijama Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu, Splitu, Osijeku i Ludbregu. Radovi su dovršeni prema predviđenom terminskom planu; sudjelovalo je trideset troje stručnih djelatnika: osamnaest zaposlenika Hrvatskog restauratorskog zavoda i petnaest vanjskih suradnika.<sup>67</sup> Do kraja 2011. godine dovršeni su radovi na četiri najveća kipa na središnjem dijelu oltara, stipesu, predeli, ophodu i tabernakulu,<sup>68</sup> a svi navedeni dijelovi vraćeni su vlasniku i postavljeni u crkvu između 13. i 16. prosinca 2011. godine. Do kraja 2012. godine dovršeni su radovi na ostalim dijelovima oltarne arhitekture, kipovima i dekorativnoj plastici,<sup>69</sup> a oltar je montiran na izvornu poziciju 3. prosinca 2012. godine (sl. 16, 17). Na oltaru su uklonjene površinske nečistoće, djelomično je konsolidiran drveni nosilac, učvršćena je nosiva konstrukcija, spojeni su dijelovi odvojeni od cjeiline, podlijepljeni su svi odignuti dijelovi polikromije i pozlate, rekonstruirani nedostajući dijelovi rezbarije, uklonjena pozlata izvedena bojom na bazi bronce, uklonjen potamnjeli lak s polikromiranih i repolikromiranih površina, mjestimično je uklonjena trula kredna osnova, obavljeno je tutkaljenje drvenog nosioca i postavljena nova kredna osnova na oštećene i rekonstruirane dijelove te su završno obrađeni kreditirani dijelovi te retuširana polikromija i pozlata.

Konsolidacija drvenog nosioca obavljena je natapanjem 10%-tom otopinom smole kopolimera metil-akrilata i etilmetakrilata *Paraloid B-72* u etilnom alkoholu. Odignuti slojevi površinskog obojenja podlijepljeni su zajedno s krednom osnovom 12%-tom otopinom zecjeg tutkala koja je injektirana u pukotine, a jače deformirani dijelovi, koji ni nakon višekratnog lijepljenja nisu dobro prijnjali uz nosilac, dodatno su učvršćeni akrilnom disperzijom *Plestol D 498* pomiješanom s destiliranim vodom u omjeru 1:2. Za razbijanje površinske napetosti i omešavanje krede korištena je mješavina destilirane vode i etilnog alkohola u omjeru 1:1, a slojevi površinskog obojenja i kredne osnove vraćani su na nosilac toplinskom peglicom. Nakon podlijepljivanja ukonjene su naslage površinske prljavštine uporabom 5%-tne vodene otopine *RAV 14<sup>70</sup>* koja je zbog svoje alkalnosti naknadno neutralizirana razrijedenom oksalnom kiselinom. Ostaci nečistoće dočišćeni su 4%-tom vodenom otopinom *triamonijcitratu* u klucel-gelu. Veća oštećenja drvenog nosioca pokitana su piljevinskim kitom pomiješanim s polivinilacetatnim lijepilom. Rekonstrukcije i ogoljeni dijelovi drvenog nosioca tutkaljeni su 12%-tom otopinom zecjeg tutkala, a zatim kreditirani (sl. 10-12). Kreditirane površine su prije izrade



12. Kip sv. Joakima sa središnjeg dijela oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon kreditiranja oštećenja (snimio J. Škudar 2011., fototeka HRZ-a)

*Statue of St. Joachim from the central portion of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after chalking the injuries (photo by J. Škudar, 2011, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

završnog retuša izolirane 5%-tom otopinom šelaka u etilnom alkoholu. Retuš nedostajućeg oslika izведен je gvašem te gotovim komercijalnim bojama *Maimeri Restauro* pakiranim u tube, na bazi pigmenta i otopine mastiksa u potpuno hlapljivom otapalu bez sušivog ulja. Ondje gdje je pozlata nedostajala naneseni su zlatni listići, naknadno patinirani lazurom na bazi 3%-togn tutkala i pigmenta. Nakon izvedbe završnog retuša, dijelovi oltara su lakirani gotovim lakom u spreju *Lukas-Cryl Firmis matt* na bazi akrilne smole otopljene u teškom benzinu (*white spiritu*) s malim dodatkom aromatskih ugljikovodika.

Iako je prezentacija oltara prije svega bila usmjerena na očuvanje svih povijesnih slojeva i uvažavanje interpretativnih rezultata prethodnog restauratorskog zahvata, na mjestima na kojima su to omogućili znanstveno potvrđeni podaci, stare su rekonstrukcije oblikovnih elemenata



**13.** Detalj atike oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon završne montaže na izvornu poziciju (snimio J. Kliska 2012., fototeka HRZ-a)  
*Detail of the attic of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after it was mounted to its original position (photo by J. Kliska, 2012, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

zamijenjene novima. Na temelju arhivskih fotografija i izvornih elemenata očuvanih na umjetnini, izrezbarene su nove rekonstrukcije nedostajućih dijelova andeoskih krila i cvjetnih elemenata visećih girlandi na oltarnim krilima, te prstiju na šakama i stopalima kipova. Izrezbarene su i nove rese lambrekena na baldahinu, kojima su zamijenjene njihove prijašnje rekonstrukcije, odlivenе u poliesterskoj smoli prilikom prethodnog restauriranja. Na površinama koje su bile nestručno pozlaćene bojom na bazi bronce, najprije je uklonjena boja, a onda izvedena nova polimentna pozlata. Tijekom završne montaže oltara 2012. godine ispravljene su pogrešne interpretacije vezane uz smještaj pojedinih kipova na oltaru, pri čemu su korigirani nagibi lebdećih anđela uz središnju nišu, a klečeći anđeli na atici vraćeni na izvorna mjesta. Na dijelovima oltara na kojima nije bilo moguće pouzdano utvrditi izvorni razmještaj elemenata, zadržana je interpretacija iz 1997. godine (sl. 2, 3, 13, 16, 17).

### Zaključna riječ o oltaru i njegovoj posljednjoj interpretaciji

Podaci izneseni u tekstu ovog članka podjednako predaju povećanju povijesti oblikovnih koncepcija loretorskog kulta u Lopatincu, kao i razumijevanju očuvanih vrijednosti današnjeg oltara sv. Marije Loretske, čija

se povjesno-umjetnička cjelina ne može znanstveno interpretirati bez poznavanja rezultata prethodno obavljenih konzervatorsko-restauratorskih radova.

Analiza zatečenog stanja nosioca i slikanog sloja oltara sv. Marije Loretske, provedena neposredno prije početka konzervatorsko-restauratorskih radova 2011. godine, pokazala je da je njegova razbijenost na velik broj fragmenata i najširi spektar mehaničkih oštećenja tek manji dio problema, koji je u konačnici uspješno uklonjen u procesu restauriranja. Mnogo veći problem bio je gubitak povijesnog kontinuiteta i jasno čitljivih oblikovnih svojstava njegove materijalne strukture, prouzročen najprije devastacijom 1977. godine, a onda i konzervatorsko-restauratorskim radovima 1997. godine, nakon čega više nije bilo moguće potpuno sagledati oštećenja povijesnih slojeva, njihovu očuvanost i količinu rekonstrukcija kojima su nadomješteni. Uobičajena konzervatorsko-restauratorska praksa polazi od pretpostavke da spomenička cjelina uvijek sadrži očuvanu povijesnu slojevitost i jasno čitljiv kontinuitet oblikovnih svojstava, čiji raspon omogućava prezentaciju i stručnu interpretaciju jedne od povijesnih faza. Konzervatorski pristup umjetnini koja je pretrpjela devastaciju i bila već jedanput restaurirana, naprotiv, zahtjeva sasvim drugačije polazište za sagledavanje mogućnosti budućih konzervatorsko-restauratorskih radova, pri čemu određi-



14. Detalj središnjeg dijela oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon završne montaže na izvornu poziciju (snimio J. Kliska 2012., fototeka HRZ-a)

*Detail of the central portion of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after it was mounted to its original position (photo by J. Kliska, 2012, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*



**15.** Detalj središnjeg dijela oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon završne montaže na izvornu poziciju (snimio J. Kliska 2012., fototeka HRZ-a)

*Detail of the central portion of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after it was mounted to its original position (photo by J. Kliska, 2012, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

vanje objektivnih pretpostavki za njihovo poduzimanje ovisi o tome što je očuvano, što rekonstruirano i kolika je stručna vrijednost posljednje interpretacije. Budući da prezentirani povjesni slojevi na oltaru sv. Marije Loretske više ne pružaju alternativnu mogućnost njihove interpretacije, konzervatorski zahtjev za njihovim cjelovitim očuvanjem nametnuo se sam po sebi. Nedoumica se pojavila u pogledu očuvanja rekonstrukcija iz 1997. godine. Te su rekonstrukcije s jedne strane uspostavile vizualni kontinuitet oblikovne strukture na mjestima na kojima je prethodno uništena njezina povjesna materija, a s druge strane zanemarile stručni aspekt konzervatorsko-restauratorske interpretacije i dovele do pogrešnog prijenosa nekih oblikovnih svojstava oltara. Iako te rekonstrukcije ne mogu biti valorizirane kao autentičan povjesni sloj, njihovo cjelovito uklanjanje i vraćanje oltara u stanje prije posljednjeg konzervatorsko-restauratorskog zahvata prekoračilo bi okvire konzervatorske etike i dovelo do stručno osporavanih rezultata. To znači da su rekonstrukcije morale biti sagledane u kontekstu ukupne strukture oltara i na taj način uvažene kao njezin dio, pri čemu su postale

nova i tek djelomično zamjenjiva vrijednost. Takvo stanje oltara zahtijevalo je pronalazak konzervatorskog rješenja koje će sadržavati stručno prihvatljiv koncept i umjetničkoj cjelini vratiti barem dio izgubljenih oblikovnih svojstava te dovesti do interpretacije koja će biti stimulativna za stručnjake, ali i prihvatljiva korisnicima.

Analizirajući pojам rekonstrukcije i njezino značenje u kontekstu drvene polikromirane skulpture, Ivo Maroević polazi od pretpostavke da je njezin cilj ponovna uspostava nečega što je prije postojalo, odnosno obnova nečega što nedostaje cjelini.<sup>71</sup> U tom kontekstu rekonstrukcija se spominje kao postupak zaštite umjetničkog predmeta koji se poduzima radi zaokruživanja i definiranja njezina spomeničkog integriteta i oblikovne cjelovitosti, pri čemu mora sadržavati ona interpretativna svojstva kojima će se izgubljena, uništena ili nestala materija zamijeniti oblikom koji je identičan ili približan njezinu prijašnjem izgledu. Klasificirajući oznake i obilježja interpretacije, Maroević razlikuje stručnu, utilitarnu i tehničku interpretaciju. Stručna interpretacija temelji se na studiji zamišljenog izvornog stanja i usmjerena je na idealnu revalorizaciju umjetničkog predmeta, a njezina kvaliteta ovisi o uspjehu prijenosa znanstveno potvrđenih podataka. Utilitarna interpretacija motivirana je zahtjevom za cjelovitim dojmom umjetničkog predmeta koji je određen funkcijom i smještajem. Tehnička interpretacija predstavlja intervenciju unutar djelomično izmijenjene strukture umjetničkog predmeta dodavanjem novog materijala koji je kompatibilan s izvornim. Rekonstrukcija kao postupak interpretacije umjetničkog predmeta predstavlja intervenciju koja nadmašuje opseg integracije njezinih očuvanih dijelova. Ako se rekonstrukcija oslanja na konzervatorsko načelo prema kojem se mora temeljiti na provjerenim podacima, tada sadrži estetska i etička interpretativna usmjerenja koja u konačnici formiraju vjerodstojnu interpretaciju. Interpretacija, kao legitimna posljedica konzervatorsko-restauratorskog postupka, uvek mora biti ograničena odnosima unutar umjetničkog predmeta i biti odraz znanstvene kvalitete i senzibiliteta vremena u kojem nastaje. U tom smislu interpretacija treba biti posljedica valorizacije svih komponenata koje se odnose na uvjete, zakonitosti i vrijednosti umjetničkog predmeta s obzirom na njegovu očuvanost i zadanu okolinu te imati jasno postavljena načela koja će dovesti do jedinstvene i znanstveno potvrđene spoznaje o njegovoj estetskoj vrijednosti.

Estetska kvaliteta današnjeg oltara sv. Marije Loretske djelomično je određena pragmatičnim pristupom uspostavi vizualne homogenosti prilikom prethodnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata, koji je rezultirao rekonstrukcijama oblikovnih svojstava prethodno uništenih povjesnih materija, temeljenima na subjektivnom stavu o njihovu prijašnjem izgledu, obliku, boji i cjelovitosti. Tijekom valorizacije materijalne strukture oltara u Hrvat-



**16.** Oltar sv. Marije Loretske snimljen nakon završne montaže na izvornu poziciju (snimio J. Kliska 2012., fototeka HRZ-a)  
*Altar of St. Mary of Loreto photographed after it was mounted to its original position (photo by J. Kliska, 2012, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

skom restauratorskom zavodu 2011. godine, formirani su jasni kriteriji prema kojima su selektivno odabrana područja na kojima su obavljene korekcije problematičnih interpretativnih rezultata prethodnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata, pri čemu su djelomično uklonjene posljedice pretjerano brze izvedbe, nedomišljenih rješenja i nedostatka jasne koncepcije. Taj proces nove konzervatorsko-restauratorske interpretacije bio je usmjeren samo na dijelove oltara na kojima su pogrešno prenesene informacije o njegovim oblikovnim svojstvima mogle biti reinterpretirane na temelju sigurnih podataka o njihovu prijašnjem izgledu.

Analizom fotografija iz šezdesetih godina primijećeno je da je pri obnovi oltara 1895. godine promijenjen izvorni razmještaj oblaka i krilatih *putta* ispod središnje niše, a u vrijeme konzervatorsko-restauratorskih radova 2011. i 2012. godine utvrđeno je da je desni krilati *putto* iz te skupine (danasa lijevi) izvorno pripadao nekoj drugoj cijelini (sl. 2). Fotografije snimljene nakon konzervatorsko-restauratorskih radova 1997. godine pokazuju još veće promjene u razmještaju oltarnih elemenata; andelima su uz središnju nišu promijenjeni nagibi i produžena krila, velikim andelima na atici zamijenjena mjesta, a na zidu atike i središnjem dijelu oltara uspostavljen potpuno nov



**17.** Tabernakul oltara sv. Marije Loretske snimljen nakon završne montaže na izvornu poziciju (snimio J. Škudar 2012., fototeka HRZ-a)  
*Tabernacle of the altar of St. Mary of Loreto, photographed after it was mounted to its original position (photo by J. Škudar, 2012, Croatian Conservation Institute Photo Archive)*

razmještaj oblaka, krilatih *putta* i kerubinskih glavica (sl. 3). Usporedbom tih interpretacija s arhivskim fotografijama snimljenim sredinom 20. stoljeća utvrđeno je da se razmještaj elemenata unutar njihovih cjelina ne temelji na znanstveno potvrđenim podacima. Prilikom posljednje montaže oltara 2012. godine, razmještaj pojedinih elemenata reinterpretiran je prema starim fotografijama iz fotoarhiva HAZU-a na kojima se vidi stanje snimljeno sredinom 20. stoljeća (sl. 2). Andelima uz središnju nišu tada je vraćen njihov nagib iz 1895. godine, a veliki klečeći andeli na atici vraćeni su na izvorna mjesta na oltaru (sl. 16). Budući da nije bilo moguće pouzdano utvrditi izvorni razmještaj oblaka, krilatih *putta* i kerubinskih gla-

vica na atici, kao ni oblaka i krilatih *putta* ispod središnje niše, na tim je dijelovima oltara zadržana interpretacija iz 1997. godine (sl. 13, 17).

Analizirajući problematiku koja prati suvremenu konzervatorsku teoriju i restauratorsku praksu, Salvador Muñoz Viñas u svojoj knjizi „Contemporary Theory of Conservation“ između ostalog ističe da cilj konzervatorsko-restauratorskog postupka nije samo konzervirati materiju od koje su načinjeni umjetnički predmet ili cjelina, nego javnosti prenijeti i informaciju o njezinoj vrijednosti.<sup>72</sup> Za Muñosa Viñasa konzervatorsko-restauratorskim postupkom ne postiže se konačna istina o umjetničkom predmetu ili cjelini, nego samo jedna od

mogućih interpretacija, kojoj je svrha obnoviti jednu razinu razumijevanja. Jedan od izazova koji se postavlja pred suvremenu konzervatorsku etiku jest pitanje na koji će način javnost, kojoj je i namijenjena restaurirana umjetnička cjelina, prihvati to djelo i do koje će mijere obnova funkcije utjecati na stručnu razinu njezine interpretacije. Percepcija umjetničke cjeline ne ovisi samo o njezinoj objektivnoj vrijednosti i čitljivosti njezinih spomeničkih svojstava, već i o subjektivnom dojmu krajnjih korisnika o predstavljenom sadržaju te njihovoj senzibiliziranosti za prihvaćanje prezentiranih vrijednosti. U tom smislu, konzervatorsko-restauratorsko savladavanje tehničkih i interpretativnih problema istovremeno zahtjeva uspostavu procesa uzajamnog približavanja stavova različitih strana zainteresiranih za pojedine vrijednosne razine umjetničkog predmeta ili cjeline. Taj je proces posebno važan kad se radi o predmetima na kojima su parcijalne intervencije poremetile simultanost povijesnog i vrijednosnog slijeda, pri čemu nije uspostavljena zadovoljavajuća vizualna cjelovitost njihove oblikovne strukture pa se zbog miješanja slojeva teško uočavaju oni koji su nositelji spomeničkih svojstava. Pri tome je važno obraniti etički standard, prema kojem je dokumentarna komponenta oblikovne strukture umjetničkog predmeta ili cjeline pretpostavljena njezinoj simboličnoj vrijednosti te izvornoj estetskoj kvaliteti koju više nije moguće uspostaviti.

U slučaju Lopatincu, interes za očuvanje lokalne crkvene i kulturne baštine svakako je postojao, a očitovalo se u zalaganju mjesnog župnika da se crkva „što prije dovede u red“, kao i u spremnosti lokalnog donatora da sudjelovanjem u financiranju zaštitnih radova pridonese kvaliteti života sredine kojoj pripada. Pritom je u prvom planu bila želja korisnika da se obnovi simbolična vrijednost umjetničke cjeline, a manje interes za očuvanje njezine dokumentarne komponente, pri čemu se otvorilo pitanje mogućnosti i granica njezine adaptacije. Budući da je proces restauriranja oltara sv. Marije Loretske morao biti dovršen u vrlo kratkom roku, nesuglasice koje su se pojavile između njegove simbolične i dokumentarne vrijednosti još su više dolazile do izražaja. Oltar je 2011. i 2012. godine doživljavao niz vizualnih promjena pa je u jednom trenutku došlo do zbumujuće razlike između očuvane povijesne i rekonstruirane pozlate, pri čemu je potonja bila sjajnija pa su je i korisnici shvatili kao bližu simboličnoj vrijednosti oltara. Ta je razlika najviše došla do izražaja na primjeru kipova sv. Ane i sv. Joakima koji se nalaze na središnjem dijelu oltara. Naime, nakon što su korisnicima vraćeni dijelovi oltara obuhvaćeni terminskim planom dovršenja radova do kraja 2011. godine, na kipu sv. Ane prevladavala je puncirana i patinirana pozlata iz 1895. godine, očuvana na vanjskoj strani njezina plašta (sl. 14). Na njezinoj marami je prezentirana pozlata iz 1790. godine, a na tunici i unutarnjoj strani plašta očuvana je rekonstrukcija iz 1997. godine. Jedino su rukavi i

donji dio haljine sv. Ane bili prekriveni novom pozlatom iz 2011. godine. Nasuprot tome, odjeća kipa sv. Joakima u cijelosti je bila prekrivena novom polimentnom pozlatom. Naime, na kipu sv. Joakima očuvala se pozlata iz 1790. godine, ali je ipak odlučeno da se ona neće prezentirati jer su u kasnijem sloju pronađeni tragovi puncirane pozlate iz 1895. godine, koja odgovara onoj na plaštu sv. Ane. Budući da je pozlata iz 1790. prekrivena debelim slojem kredne osnove na koju je bila izravno položena zlatna boja na bazi bronce (sl. 12), odlučeno je da se brončana boja ukloni, a umjesto nje izradi potpuna rekonstrukcija pozlate koja će biti uskladjena sa slojevima prezentiranim na kipu sv. Ane. Prilikom povrata umjetnine vlasniku 2011. godine, ta je pozlata bila još nepatinirana, a taka je ostala sve do završnog uskladišivanja retuša tijekom montaže oltara 2012. godine. Zbog toga su kipovi kao par djelovali neusklađeno, a korisnici su smatrali da pozlata na kipu sv. Ane nije dovoljno sjajna, jer se radi o representativnim kipovima na središnjem dijelu oltara „koji bi se trebali više isticati“. Drugi zahtjev koji su korisnici postavili bila je izvedba nove pozlate na tabernakulu, uz obrazloženje da on mora biti najsjajniji, jer se u njemu čuva sveti oltarski sakrament koji je izravno povezan sa središnjim dijelom misne liturgije. Pritom je zatraženo da i Kristov monogram na tabernakulu bude istaknut novim posrebrenjem rezbarenih zraka koje ga okružuju.

Ako na trenutak ostavimo po strani znanstvene argumente, oltar sv. Marije Loretske možemo sagledati kao realan primjer umjetničke cjeline kod koje se donošenje odluka o konzervatorsko-restauratorskoj intervenciji nije moglo svesti na pronalaženje metode uklapanja što većeg broja aktualnih propisa u unaprijed postavljeni koncept interpretacije, nego je to moralo biti ostvareno na razini javnog uskladišivanja stavova o njezinim različitim vrijednosnim razine. Jedan od izazova koji se postavlja pred suvremenu konzervatorsku etiku je pitanje adaptacije umjetničkog predmeta ili cjeline u svrhu obnove njezine simbolične funkcije. Upravo Muñoz Viñas upozorava da prilagodba umjetničkog predmeta ili cjeline potrebama korisnika često postaje etičko načelo koje znatno utječe na znanstvena stajališta, te ističe da je cilj konzervatorsko-restauratorskog postupka ostvarenje posredne komunikacije između vrijednosti umjetničkog predmeta i javnosti kojoj je namijenjen. Ako uvažimo pretpostavku da simbolično značenje umjetničkog predmeta ili cjeline u liturgijskoj uporabi uvelike utječe na određivanje ciljeva konzervatorsko-restauratorskog postupka i prepostavlja njegovu „ekspresivnu funkciju“, tada je stupanj korisničkog uvažavanja dokumentarne vrijednosti jedan od glavnih pokazatelja uspješnosti konzervatorsko-restauratorskog procesa i njegove didaktičke uloge. Pritom je teško predvidjeti na koji će se način postići ravnoteža između konzervatorskog zahtjeva za prijenosom znanstvene istine o očuvanim oblikovnim svojstvima povijesne materije

umjetničkog predmeta ili cjeline i subjektivne vizije krajnjih korisnika o estetskoj kvaliteti kao njezinoj simboličnoj vrijednosti. Nesuglasice koje su se pojavile na relaciji simbolične i dokumentarne vrijednosti oltara sv. Marije Loretske na kraju su uspješno izbjegnute u konačnoj fazi njegove prezentacije, zato što su i precizno određene grane između područja zaštite dokumentarne vrijednosti i uvažavanja mišljenja korisnika. Na primjeru kipova sv. Ane i sv. Joakima prevladala je znanstvena koncepcija; rekonstrukcije pozlate na kipu sv. Joakima uskladene su s dokumentarnom vrijednošću pozlate očuvane na kipu sv. Ane (sl. 14, 15). Nasuprot tome, na tabernakulu je prevladala funkcionalna koncepcija temeljena na uvažavanju vezanosti korisnika uz simboličnu vrijednost predmeta. Na zahtjev korisnika, s profilacija tabernakula uklonjene su rekonstrukcije pozlate izvedene u prethodnoj restauraciji i izvedena je nova, sjajnija pozlata. Kako bi se na tabernakulu istaknuo Kristov monogram, njegove rezbarene zrake iznova su posrebrene i lakirane, bez naknadnog prekrivanja lazurom (sl. 17). Te su zrake tijekom prethodnih restauratorskih intervencija ostale bez više od 95% svojeg izvornog površinskog sloja, nakon čega su bile prekrivenе aluminijskim listićima. Izvorni sloj imao je srebrne listiće prekrivene žutom lazurom koja je imitirala pozlatu. Korisnici su smatrali da posrebrenje s lazurom dje-

luje suviše neugledno te da Kristov monogram treba biti istaknut srebrnim sjajem. Taj je zahtjev bio uvažen jer nije bitno utjecao na dokumentarnu vrijednost predmeta, a isticanje simbolične vrijednosti tabernakula je konzervatorsko-restauratorskom postupku dalo dimenziju koju Muñoz Viñas povezuje s „ekspresivnom funkcijom“.

Konačni rezultati konzervatorsko-restauratorskih radova na oltaru sv. Marije Loretske mogu se sagledati na nekoliko razina. Prva je povezana s tehničkom prirodom izravnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata na oltaru; pritom je uspostavljena njegova fizička cjelovitost, omogućeno lakše razumijevanje povijesne strukture te je obnovljena njegova simbolična vrijednost i estetska funkcija. Druga razina povezana je sa stručnom interpretacijom, pri kojoj su selektivno odabrana područja na kojima su obavljene korekcije problematičnih interpretativnih rezultata prethodnih konzervatorsko-restauratorskih zahvata i u sklopu konzervatorskih standarda uspostavljeni odnosi koji na vjerodostojniji način prenose izvorne umjetničke nakane. Treća razina povezana je s komunikacijom oltara i javnosti kojoj je primarno namijenjen, pri čemu je korisničko uvažavanje njegove dokumentarne vrijednosti presudan društveni element u kojem se ogledava uspješnost cjelokupnog konzervatorsko-restauratorskog procesa. ■

## Bilješke

**1** IVANA PRIJATELJ-PAVIČIĆ, *Loretske teme, Novi podaci o štovanju loretske Bogorodice u likovnim umjetnostima na području „Ilirika“*, Rijeka, 1994., 72.

**2** S. CATERINA VIGRI DA BOLOGNA, Rosarium metricum de mysteriis Passionis Christi Domini et de vita Mariae Virginis; *Rosarium, Poema del XV secolo*, traduzione: Gilberto Sgarbi, Georgio Bargigiani Editore, Bologna, 1997.

**3** COSTANZO CARGNONI, ANTONIO GENTILI, MAURO REGAZZONI, PIETRO ZOVATTO, *Storia della spiritualità italiana*, Roma, Città Nuova Editrice, 2002., (ur.) Pietro Zovatto, Rim, 2002., 212.

**4** LUJO MARGETIĆ, Loreto i Trsat, *Croatica christiana periodica*, (vol. 26), 49, Zagreb, 2002., 77-125: 79.

**5** IGOR ŠIPIĆ, JOSIP FARIČIĆ, *Loretski kartografski prikaz prijenosa Svete kuće iz Nazareta*, *Kartografija i geoinformacije*, (godina 10), 15, Zagreb, 2011., 128-151: 133.

**6** „...per mano angelico o per iniziativa umana.“ IGOR ŠIPIĆ, JOSIP FARIČIĆ, 2011., (bilj. 5), 133.

**7** Uspoređujući podatke iz Trsatske legende s onima iz Vinodolskog zakonika, Mile Bogović zaključuje da je trsatsku predaju nemoguće povjesno verificirati, a dolazi i do spoznaje da je loretska historiografija, premda potječe iz 1472. godine, uvjerljivo starija od trsatske. Naime, upravitelj Loretorskog svetišta Pietro di Giorgio Tolomei, zvani

Teramano, tek 1472. godine sastavlja zapis u kojem je zapisana predaja o prijenosu Nazaretske kuće. On piše da je „crkva u Loretu nekada bila nazaretska soba Blažene Djevice Marije i učenici Isusovi odlučili su da od nje naprave crkvu, a sv. Luka je svojom rukom naslikao lik Marijin. Kad su muslimani osvojili Palestinu, anđeli su prenijeli kuću „u Slavoniju“ i postavili je u kaštel koji se zove Rijeka. Ondje nije bila čašćena kako to dolikuje pa je kućica prenesena u Italiju pokraj Recanatija na polje koje je pripadalo nekoj plemenitoj gospodi Loreti“. Bogović još navodi da su tek oko 1525. godine u taj tekst uneseni datumi kad se taj događaj zbio. Trsatski dokumenti iz 15. st. govore samo o crkvi Djevice Marije na Trsatu kao mjestu izrazita marijanskoga kulta, a nema spomena o predaji o prijenosu Marijine ili Svete kuće iz Nazareta na Trsat i zatim u Loreto. Isto vrijedi i za trsatske dokumente iz 16. st., jer oni također ne spominju prijenos Nazaretske kuće na Trsat. Predaju, koja početke Trsatskog svetišta stavlja na kraj 13. st., trsatski historiografi zapisuju tek početkom 17. st., i to: Franjo Glavinić (*Historia Tersattana*, Udine 1648.), Juraj Ksaver Marotti (*Dissertatio historica, Romae 1710.*), Petar Francetić (*Tersactum coronata Deipara Virgine, Venetiis 1718.*) i Klaro Pasconi (*Triumphus coronatae Regionae Tersactensis*, Venetiis 1731. i *Historicus progressus*

mariani triumphi, Venetiis 1744.). Oni prihvaćaju predaju o prijenosu Svetе kuće iz Nazareta preko Trsata u Loreto onako kako su je predstavili loretski historiografi. MILE BOGOVIĆ, Trsatsko svetište i krbavski te senjsko-modruški biskupi, *Dometi*, (godina 24), 1-3, Zagreb, 1991., 1-6; IGOR ŠIPIĆ, JOSIP FARIČIĆ, 2011., (bilj. 5), 137.

**8** IGOR ŠIPIĆ, JOSIP FARIČIĆ, 2011., (bilj. 5), 133.

**9** PAŠKAL CVEKAN, *Trsatsko svetište Majke Milosti i Franjevcijenici čuvari*, Trsat, 1985., 27.

**10** PAŠKAL CVEKAN, 1985., (bilj. 9), 28-29.

**11** DANKO ŠOUREK, Loretska (Lauretanska) kapela uz crkvu Uznesenja Bl. Djevice Marije u Varaždinu, 800 godina slobodnog kraljevskog grada Varaždina 1209. – 2009., Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog 3. i 4. prosinca 2009. godine u Varaždinu, Zagreb – Varaždin, 2009., 687-704: 696. Opis Svetе kuće temelji se na podacima u: PIO PASCHINI, Loreto, *Enciclopedia Cattolica*, VII., Città del Vaticano, 1951., 1556-1562.

**12** DANKO ŠOUREK, 2009., (bilj. 11), 696.

**13** IVANA PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 1994., (bilj. 1), 67.; DANKO ŠOUREK, 2009., (bilj. 11), 696.

**14** S. Camino.

**15** S. Armario.

**16** Tzv. „Križ sv. Luke“ iznad tzv. „Andeoskog prozora“.

**17** DANKO ŠOUREK, 2009., (bilj. 11), 697.

**18** Arhiv župe sv. Juraj na Bregu, Lopatinec, Liber Memorabilium (župna spomenica), 29, 33-40.

**19** Za detaljniji opis okolnosti gradnje prvostrukog kapele Marije Loretske vidi: PETAR PUHMAJER, ANA ŠKEVIN MIKULANDRA, *Crkva sv. Jurja na Bregu u Lopatinu: razvoj sklopa i podrijetlo stilskog rješenja*, Peristil, 57, 2014., 65-80: 68.

**20** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 22, 23. Andela Horvat također iznosi podatak da se u vizitaciji iz 1747. godine spominje da je Mihanović završio „Ph. vienn. Theol. Roma in collegio S. Apollinaris“ i da su se u njegovoj „lijepoj biblioteci“ uz Belostenčeve, Vitezovićeve i Habdelićeve knjige nalazile Turselinijeva Historia Lauretana te Enhiridion P. Stretelyin in Litan Lavretanas in 12. Liber Memorabilium također bilježi da su te knjige stradale 1843. godine u požaru koji je zahvatio župnu kuriju. ANĐELA HORVAT, *Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju*, Zagreb, 1956., bilješka 484, 115.

**21** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 29, 32. O nastojanjima i zaprekama Ivana Mihanovića u vezi s uvođenjem kulta Marije Loretske u Lopatincu detaljnije se može saznati u knjizi: ANTE CRNICA, *Hrvati i Marija*, Bogoslovna biblioteka, Zagreb, 1953.

**22** PETAR PUHMAJER, ANA ŠKEVIN MIKULANDRA, 2014., (bilj. 19), 68.

**23** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 38-39.

**24** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 37-38, IVY LENTIĆ-KUGLI, Blasius Grueber pictor varasdinenensis, *Vijesti muzeala i konzervatora Hrvatske*, (godina 19.), 1-2, Zagreb, 1970., 13-19: 16; ANA DEANOVIC, Slikarstvo, Od početaka do Narodnog preporoda, *Enciklopédija likovnih umjetno-*

*sti*, II, (ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb, 1962., 617. Andela Horvat također iznosi podatak da lopatinečki župnik, vlč. Mirko Gojnik u svojem izvještaju spominje dvije slike Marije Loretske, jedna je 1732. donesena iz Rima, a drugu je iste godine naslikao varaždinski slikar Blasius. ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 20), bilješka 494, 117.

**25** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 41-42.

**26** Petar Puhmajer i Ana Škevin Mikulandra iznose pretpostavku da se radi o trijemu podignutom uz župnu crkvu, jer spomenica navodi da gradnja završava 1740. godine, a od 1739. do 1742. godine traje gradnja potpuno nove kapele. PETAR PUHMAJER, ANA ŠKEVIN MIKULANDRA, 2014., (bilj. 19), bilješka 9, 69.

**27** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 41. Na taj zaključak navodi i činjenica da je ta kapela dimenzijama bila znatno veća od prethodne, a u spomenici se ne spominju pripreme za građevinske radove. Pri gradnji iduće kapele, naprotiv, posebna pažnja se posvećuje pripremi građevinskih radova u smislu traženja kamena za temelje, nabave kamena za izradu vapna i gradnje peći za opeku. Liber Memorabilium, (bilj. 18), 47-49.

**28** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 47-49.

**29** Za detaljniji kronološki pregled izgradnje kapele vidi: PETAR PUHMAJER, ANA ŠKEVIN MIKULANDRA, 2014., (bilj. 19), 69.

**30** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 63, 68.

**31** Liber Memorabilium, (bilj. 18), 68.

**32** Do tog zaključka dolazi i Lelja Dobronić u: LELJA DOBRONIĆ, Štovanje Majke Božje Loretske u Hrvatskoj, *Dometi*, (godina 24.), 1-3, Zagreb, 1991., 122-132: 129., a napisuje ga i Andela Horvat, kad u bilješci 492 spominje Lauretansku kućicu. ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 20), bilješka 492, 117.

**33** Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu (dalje: NAZ), Kanonske vizitacije župe sv. Juraj na Bregu (dalje: Vis. can.), 1768., 78/IX, 312, 313; PETAR PUHMAJER, ANA ŠKEVIN MIKULANDRA, 2014., (bilj. 19), 69.

**34** NAZ, Vis. can., 1768., 78/IX, 313.

**35** In sanctuario est capella referens speciem Sacro Domus Lauretana. NAZ, Vis. can., 1768., 78/IX, 312.; LELJA DOBRONIĆ, 1991., (bilj. 32), 129. Od početka XVII. stoljeća dužina bečkog hvata (*klafter*, lat. *orgia viennensis*) iznosi la je između 1894,89 i 1896,61 mm. Bečki četvorni hvat u hrvatskim izvorima javlja se pod nazivom *orgia quadrata viennensis* ili samo *orgia quadrata*. Usp. ZLATKO HERKOV, *Prinosi za poznavanje naših starih mjera za dužinu i površinu (I. dio)*, Zbornik historijskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (svezak 7.), Zagreb, 1974., 61-151: 73, 120. Prema podacima koje prenosi kanonska vizitacija iz 1768. godine, dimenzije svetišta kapele premašivale su dimenzije Nazaretske kuće iz Loreta za jedan metar u dužini i gotovo dvostruko u širini, što upućuje na zaključak da se unutar svetišta kapele zaista nalazila kopija Nazaretske kuće.

- 36** Dužina stuba iznosila je 1 1/2 orgije, a širina 1 1/4 orgije. NAZ, Vis. can., 1768., 78/IX, 312.
- 37** NAZ, Vis. can., 1768., 78/IX, 312, 313.
- 38** Župna crkva sv. Jurja neizravno se prvi put spominje 1501. godine. O toj najranijoj crkvi koja je bila smještena južno od današnje nije poznato ništa, a najranije opise nalazimo tek u kanonskim vizitacijama iz 17. stoljeća koje navode da je crkva bila zidana, s lađom osvijetljenom trijem prozorima i natkrivenom tabulatom te svetištem koje je imalo jedan veliki prozor i oslikani svod. Uz crkvu je bila sakristija i visok zvonik. Crkva je bila obnovljena između 1715. i 1725. godine, no u desetljećima koja su uslijedila bila je slabo održavana pa je srušena zbog trošnosti. PETAR PUHMAJER, ANA ŠKEVIN MIKULANDRA, 2014., (bilj. 19), 70.
- 39** PETAR PUHMAJER, ANA ŠKEVIN MIKULANDRA, 2014., (bilj. 19), 71.
- 40** In sanctuario est capella referens speciem Imaginis Lauretana. NAZ, Vis. can., 1779., 81/XII, 17.
- 41** NAZ, Vis. can., 1779., 81/XII, 17.
- 42** Oltari se i danas nalaze u crkvi, ali je oltar sv. Blaža promijenjen u oltar Majke Božje Lurdske.
- 43** ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 20), 117.
- 44** Opisujući oltar sv. Blaža, vizitator navodi da se na njegovu središnjem dijelu nalazio oslikani kip titularnog sveca s kipovima sv. Martina i sv. Nikole, a spominje i kip sv. Valentina smješten na atiku i okružen dvama anđelima. Oltar je danas većim dijelom zadržao prijašnji izgled, no na mjestu nekadašnjeg kipa titularnog sveca danas je pećina s Lurdskom Madonom. Oltar sv. Antuna Padovanskog nije mijenjao izvornu koncepciju, pa se njegov izgled podudara s onim iz vizitacije. Oltar na središnjem dijelu i danas ima kip titularnog sveca s kipovima sv. Ivana Nepomuka i sv. Franje Ksaverskog te kipove sv. Izidora i sv. Marice smještene između dva anđela na atici. NAZ, Vis. can., 1779., 81/XII, 17. Premda se u vizitaciji navodi kako se na oltaru sv. Antuna Padovanskog uz sv. Izidora nalazi kip sv. Margarete (Margaritda), Anđela Horvat taj par identificira kao sv. Izidora i sv. Maricu. Radi se o uobičajenom ikonografskom paru, a Marica je zapravo pučko ime za sv. Notburgu. ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 20), 116. Više o sv. Notburgi vidi: EMILIJAN ČEVC: Notburga, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Andelko Badurina, Zagreb, 2006. (1979.), 462.
- 45** „Organum bonum“
- 46** NAZ, Vis. can., 1793., 82/XIII, 10.
- 47** Sergej Vrišer taj oltar povezuje s Holzingerom u: SERGEJ VRIŠER, Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem, Slovenska matica, Ljubljana, 1992. (1963.), 217.; SERGEJ VRIŠER, Dela štajerskih baročnih kiparjev v Medmuru, Časopis za zgodovino in narodopisje, 38, Maribor, 1967., 146-148.; SERGEJ VRIŠER, Jožef Holzinger, Umetniški kabinet Primož Premzl, Maribor, 1997., 104. Oltar se datira oko 1785. godine. DORIS BARIČEVIĆ, *Barokno kiparstvo sjeverne Hrvatske*, Zagreb, 2008., 350.
- 48** Dimenziije oltara iznose 780 x 853 x 183 cm.
- 49** U vizitaciji iz 1793. godine navodi se: „Imaginis (...) B. V. Lauretanae“, dok Anđela Horvat iznosi podatak da se umjesto slike na oltaru nalazio kipić sv. Marije Loretske koji su podržavali anđeli. ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 20), 116. Moguće je prepostaviti da se sredinom XX. stoljeća na oltaru zaista nalazio kipić, jer Anđela Horvat 1956. godine iznosi podatak da je u župnom uredu zatekla sliku na platnu koja opisom odgovara slici s oltara pa zaključuje da se ta slika nesumnjivo prije nalazila u crkvi. ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 20), bilješka 494, 117.
- 50** Tako opremljena slika spominje se u vizitaciji iz 1793. godine (NAZ, Vis. can., 1793., 82/XIII, 10.), a Ivy Lentić-Kugli je identično opremljenu zatječe na oltaru 1970. godine, opisujući da je potpuno prekrivena ukrasima od pozlaćena i posrebrena metala koji imitiraju piramidalno oblikovane haljine i barokne krune. IVY LENTIĆ-KUGLI, 1970., (bilj. 24), 16-17.
- 51** VELIMIR IVEZIĆ, Elaborat o konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima i zahvatima na oltaru Majke Božje (crkva sv. Jurja, Sveti Juraj na Bregu, Lopatinec), (...), 1997.
- 52** Ime urezano dlijetom ne odnosi se na župnika, jer prema kanonskoj vizitaciji iz 1793. godine, župom upravlja Martin Kralić, kojemu je tada 57 godina i župnik je od 1769. do 1804. godine. NAZ, Vis. can., 1793., 82/XIII; ANĐELA HORVAT, 1956., (bilj. 20), 117.
- 53** „Sjeti se mene koji ovo čitaš, ja sam župnik lopatički, Zvonimir Jurak koji sam oslikao i ukrasio crkvu 1895. godine.“
- 54** Liber Memorabile, (bilj. 18), 162.
- 55** Taj podatak potvrđile su i stratigrafske analize uzorka s površine kipova tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova na oltaru 2011. godine, kojima je utvrđeno da su na odjeći kipova sv. Joakima i sv. Ane ostala očuvana četiri povjesna sloja, dok je na kipovima sv. Ambrozija i sv. Augustina ostao očuvan samo sloj iz 1997. godine. ANĐELKO PEDIŠIĆ, Izvješće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na oltaru sv. Marije Lauretanske iz župne crkve sv. Jurja mučenika u Lopatincu izvedenim 2011. godine, Zagreb, 2012.
- 56** IVO MAROEVIĆ, *Sadařnost baštine*, Zagreb, 1986., 63.
- 57** Slika se izvorno nije nalazila u niši, nego je bila umetnutu u ukrasni okvir ispod baldahina.
- 58** Za polaganje japanskog papira na dijelove oltara korišteno je ljepilo tvorničkog naziva 3M Spray Mount – Adhesive. Sastav: izomeri na bazi heptana i heksana otopljeni u mješavini acetona, pentana, heksana, propana, butana, izobutana, ciklopentana, metil-cikloheksana i dimetyl butana.
- 59** VENIJA BOBNJARIĆ-VUČKOVIĆ, IVA POTOČNIK, Elaborat zatečenog stanja glavnog oltara Majke Božje Lauretanske crkve sv. Jurja na Bregu u Lopatincu, Ludbreg, 2010., 19-31.
- 60** Konzervatorski odjel u Varaždinu, Lopatinec, župna crkva sv. Jurja – obnova glavnog oltara, klasa: 612-08/11-

06/0025, URBROJ: 532–04–11/05–11–4, Varaždin, 2. ožujka 2011.

**61** Ferdinand Stuflesser 1875, Detaljna i definitivna ponuda rekonstrukcije i restauriranja baroknog glavnog oltara u crkvi sv. Juraj na Bregu, Ortisei/St. Ulrich Gröden, potpisao Filip Stuflesser, 4. veljače 2011., zaprimljena u Vladu Republike Hrvatske, Ured predsjednice, interni br. 669/2, 14. ožujka 2011., a dostavljena Ministarstvu kulture 16. ožujka 2011.

**62** Uprava za zaštitu kulturne baštine, Lopatinec, ž.c. sv. Jurja – obnova glavnog oltara, klasa: 612–08/11–06/0025, URBROJ: 532–04/3–11–3, Zagreb, 14. veljače 2011.

**63** Konzervatorski odjel u Varaždinu, Rješenje, Lopatinec, župna crkva sv. Jurja – obnova glavnog oltara, klasa: UP/I–612–08/11–04/0219, URBROJ: 532–04–11/05–11–02, Varaždin, 2. ožujka 2011., AMT FÜR BAU– UND KUNSTDENKMÄLER, Autonome Provinz Bozen, Südtirol, Abteilung 13 – Denkmalpflege, zaprimljen u Konzervatorski odjel u Varaždinu, 31. ožujka 2011., klasa: 612–08/11–06/0025, URBROJ: 380–11–6.

**64** Ferdinand Stuflesser 1875, 2011., (bilj. 61).

**65** ANĐEJKO PEDIŠIĆ, Prijedlog konzervatorsko-restauratorskih radova s troškovnikom za oltar sv. Marije Loretanske iz župne crkve sv. Jurja mučenika u Lopatincu, Zagreb, 20. svibnja 2011.

**66** Ugovor o donaciji br. U–191/11, sklopljen 31. svibnja 2011. godine između Jurja Levačića kao donatora, Hrvatskog restauratorskog zavoda kao izvođača i RKT župe sv. Juraj na Bregu kao vlasnika, zastupane po vlč. Ivici Puškadiji. HRZ, URBROJ: 5899–05–240/6–1–AP–11, 1. lipnja 2011.

**67** Voditelj konzervatorsko-restauratorskih radova bio je Anđelko Pedišić, a radove su prema lokacijama izvodili – u Zagrebu: Vanina Topić, Vesna Šimičić, Ksenija Šestek Ručević, Maja Postonijski, Petra Orlić, Maja Kolar, Iva Haramina, Dragutin Furdi, Mirko Gnjatović, Ida Gnjatović, Željka Geber, Iva Dizdarević, Ivan Bujan, Anita Bojović, Željko Belić i Veljko Bartol; u Splitu: Ivana Unković, Sandra Šustić, Alen Škomrlj, Vesela Bizaca, Julija Baćak; u Osijeku: Vjekoslav Schmidt, Karolina Mihajlović, Jasmina Budoš, Ivan Bošnjak i Sandro Ambrinac; u Ludbregu: Venija Bobnjaric Vučković, Dunja Vedriš, Tomislav Sikinger, Stanko Kirić, Roko Buljan Cypryn i Dana Buljan Cypryn.

**68** Konzervatorsko-restauratorskim radovima u 2011. godini obuhvaćeni su sljedeći dijelovi oltara: 1. kipovi na sre-

dišnjem dijelu oltara: kip sv. Joakima (174 x 90 x 54 cm), kip sv. Ane (176 x 100 x 50 cm), kip sv. Ambrozija (190 x 90 x 54 cm), kip sv. Augustina (194 x 80 x 70 cm); 2. arhitektura oltara: dva zida stipesa (146 x 165 x 120 cm), dva zida ophoda s pripadajućim vratima (248 x 130 x 25 cm), dvije kartuše iznad otvora ophoda (31 x 56 x 8 cm), dva zida predele (102 x 170 x 130 cm); 3. tabernakul (132 x 190 x 77 cm), edikula s Kristovim monogramom (102 x 89 x 20 cm), dva andela uz tabernakul (96 x 70 x 41 cm).

**69** Konzervatorsko-restauratorskim radovima u 2012. godini obuhvaćeni su sljedeći dijelovi oltara: 1. kipovi i dekorativna plastika na središnjem dijelu oltara: baldahin s rezbarrenom draperijom (190 x 150 x 45 cm), sedamnaest resa na vrhovima lambrekena (9 x 4 cm), petnaest zraka, lijevi lebdeći anđeo uz baldahin (155 x 105 x 30 cm), desni lebdeći anđeo uz baldahin (158 x 105 x 35 cm), lijevi krilati putto ispod baldahina (79 x 54 x 25 cm), desni krilati putto ispod baldahina (74 x 47 x 25 cm), sedam oblaka ispod baldahina, dvije urne na bočnim zidovima oltara (87 x 47 x 18 cm), dvije girlande na bočnim krilima oltara (cca 123 x 63 x 15 cm), dva zvončića (74 x 20 x 5 cm), četrnaest palmeta s friza vijenca (22 x 10 x 2,5 cm); 2. kipovi i dekorativna plastika na atici oltara: lijevi odrasli anđeo adorant (150 x 126 x 40 cm), desni odrasli anđeo adorant (124 x 142 x 40 cm), lijevi krilati putto na vijencu atike (73 x 37 x 42 cm), desni krilati putto na vijencu atike (78 x 32 x 29 cm), kip sv. Jurja (145 x 110 x 40 cm), lijevi krilati putto uz oblake (86 x 63 x 26 cm), desni krilati putto uz oblake (72 x 54 x 22 cm), šest kerubinskih glavica uz oblake (cca 32 x 25 x 14 cm), četrnaest oblaka, deset zraka, gloriola (120 x 65 x 5 cm), dvije urne (90 x 46 x 17 cm), dva zvončića (68 x 22 x 5 cm), dva akantova lista s voluta na atici (48 x 30 x 13 cm); 3. arhitektura oltara: antependij (95 x 270 x 75 cm), dva bočna zida središnjeg dijela oltara (360 x 160 x 180 cm), četiri stupa središnjeg dijela oltara (280 x 40 cm), dva bočna krila (300 x 150 x 25 cm), atika (130 x 461 x 25 cm).

**70** RAV 14 je vodena otopina anion aktivnih i neionogenih tenzida pomiješanih s graditeljima kompleksa i dispergentima.

**71** IVO MAROEVIC, 1986., (bilj. 56), 98.

**72** SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary Theory of Conservation, Conclusion: a revolution of common sense*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2005., 212-214.

## Abstract

**Andelko Pedišić**

**THE LORETO CULT IN LOPATINEC AND A HISTORY OF ITS FORMAL DESIGNS, FROM THE HOUSE OF NAZARETH TO THE EXISTING ALTAR OF ST. MARY OF LORETO**

The article presents archival records of the historical and artistic development of the Loreto cult in Lopatinec, complete with recent conservation research of the main altar in the present-day parish church. The Loreto cult in Lopatinec has seen its culmination between 1732 and 1768, when one of the most extraordinary Loreto chapels in Croatia was erected, with an altar in the form of the House of Nazareth that is somewhat puzzling today. The first chapel of St. Mary of Loreto was built in Lopatinec in 1732, adjacent to the old parish church of St. George that was first indirectly mentioned in 1501. After the old church was brought down in 1774, the chapel was expanded to become a parish church in 1779. By erecting a new altar in the church in 1790, the Loreto cult in Lopatinec gained its final form that has survived to this day, while the church was recorded with the titular of St. Mary of Loreto until 1841 when the name of its previous patron, St. George, was restored.

The present-day church is situated on the Pleškovec Hill in the village of Lopatinec in the municipality of St. George on the Hill. It is a hall church, with a rectangular layout and a square sanctuary. Adjacent to the southern wall of the sanctuary, a massive belfry was built. The front of the church is divided with four pilasters that support the triple cornice with cymas, surmounted by a blind pediment. Between the pilasters, above the main entrance to the church, there are three niches with stone statues depicting St. Sebastian, St. George, and St. Florian. The church is enclosed by a polygonal *cinktor* [colonaded pathway] with a stone portal and two cylindrical corner towers. From the inner side of the *cinktor* walls there is a porch. In the niche above the entrance to the *cinktor* there stands a stone statue of St. Mary of Loreto. The church furnishings consist of the main altar of St. Mary of Loreto in the sanctuary, the altars of St. Anthony of Padua, the Holy Cross, and the Our Lady of Lourdes in the nave, the pulpit, and the organ in the choir gallery.

In the course of the 2008 protective conservation of the parish church, the church tower collapsed, together

with the vault over the sanctuary and a portion of the nave, whereby the main altar suffered injuries and remained underneath the rubble, exposed to the recurring rainfall.

In the autumn of 2008, the church was cleared and portions of the main alter retrieved from the rubble, while the remaining furnishings were dismantled and evacuated. All the evacuated furnishings were subjected to preventive protection and stored in temporary depots in the municipal premises in Lopatinec and the old school in Dragoslavec, where they remained until 2010 when they were transported to the depot of the Ludbreg Conservation Centre. Conservation work on the altar got underway in June 2011 and took a year and a half to complete in the Croatian Conservation Institute workshops in Zagreb, Split, Osijek, and Ludbreg. In the course of conservation work on the main altar, which was primarily directed at fixing the mechanical injuries caused as the church collapsed, research was carried out which indicated that the altar had in the second half of the 20<sup>th</sup> century been subjected to a devastating unprofessional treatment, causing it to lose a large portion of its historical authenticity. The devastation was followed by a restoration effort motivated from a pragmatic desire to recover the lost integrity of the altar, whereby the reconstructions based on poor interpretation had become an integral part of the altar ensemble.

During the 2011 and 2012 conservation work at the Croatian Conservation Institute, portions that resulted from poor interpretation of the previous restoration were partially removed and the altar was restored to its integrity, whereby it was given a new expert and technological interpretation that now forms the basis for future analyses of its structure.

**KEYWORDS:** *St. George on the Hill, Lopatinec, parish church of St. George the Martyr, altar of St. Mary of Loreto, Jožef Holzinger, cultural heritage, conservation, wooden polychrome sculpture*

# Fragment zidne slike s prikazom sveca u trijumfalnoj kočiji iz bivšeg pavlinskog samostana u Lepoglavi

Miroslav Jelenčić

Miroslav Jelenčić  
Hrvatski restauratorski zavod  
Odjel za zidno slikarstvo i mozaik  
mjelencic@h-r-z.hr

Pregledni rad/Scientific review  
Primljen/Received: 07. 06. 2015.

UDK:  
75.052.025.3/.4:[726.71:272-789(497.5  
Lepoglava)

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.11>

**SAŽETAK:** Fragment barokne zidne slike u prostoriji prvog kata bivšeg pavlinskog samostana u Lepoglavi pronađen je tijekom građevinskih radova 2006. godine. Nakon preliminarne konzervatorsko-restauratorske zaštite i procjene stanja žbukanih slojeva, odlučeno je da se fragment ukloni sa svoda metodom *stacco*, obradi u radionici Odjela za zidno slikarstvo i mozaik Hrvatskog restauratorskog zavoda te nakon završetka građevinskih radova vratiti na izvornu poziciju. Razlog za taj invazivni restauratorski postupak bila je izrazito slaba povezanost prihvratnog sloja žbuke i izvorne opečne građe svoda, ali i građevinski radovi koji su uključivali rušenje naknadno dozidanog stropa i rekonstrukciju izvornog svoda opekom. Uklonjeni su svi naknadni slojevi naliča zatečeni na slikanom sloju, a slikani sloj na lakanama reintegriran je pigmentima vezanim 2%-nom otopinom gumi arabike u vodi. Nakon dovršetka građevinskih radova 2009., fragment je vraćen na izvornu poziciju lijepljenjem vapneno-kazeinskom žbukom. Pronađeni fragment je dio svodnog oslikanog medaljona i prikazuje sveca u kočiji koju vuku dva lava. Na lijevom i desnom kraju fragmenta naslikani su medaljoni s nazivima dvaju pavlinskih samostana (Remete u Hrvatskoj, Marijanka u Slovačkoj) povezanim s čašćenjem Bogorodice. Nalazi upućuju na to da je fragment ostatak oslika iz nekadašnje sobe priorata oslikane 1729., a autorstvo se može pripisati Ivanu Krstitelju Rangeru, poznatom baroknom pavlinskom slikaru.

**KLJUČNE RIJEČI:** *Lepoglava, pavlinski samostan, 18. stoljeće, zidne slike, restauratorski radovi, stacco, Ivan Krstitelj Ranger*

**S**klop pavlinskog samostana s crkvom sv. Marije u Lepoglavi bio je tijekom 17. i 18. stoljeća bogato opremljen štukaturom i zidnim slikama.<sup>1</sup> Zbog neadekvatne namjene za kaznionicu, sklop je doživio izrazite pregradnje i rušenja, zbog čega je nekadašnja oprema samostana u velikoj mjeri uništena. Nakon što je 1999. samostan ponovo враћen Crkvi, počeli su 2003. konzervatorsko-restauratorski istraživački radovi<sup>2</sup> i obnova, čija je prva faza dovršena 2010. godine.<sup>3</sup>

Tijekom građevinskih radova 2006. godine, u prostoriji prvog kata, na spoju sjevernog i zapadnog krila, prilikom

uklanjanja jednog od pregradnih zidova zatvorskih ćelija, na svodu je otkriven fragment zidne slike veličine oko 380 cm x 35 cm (sl. 1).<sup>4</sup> Pregradni zid ispod kojega se nalazio fragment dijelio je prostoriju na zapadnu i istočnu polovicu. U zapadnoj polovici prostorije sačuvan je izvorni opečni svod, dok je na istočnoj bio zamijenjen betonskim stropom. Tako je fragment ostao očuvan samo u širini i dužini pregradnog zida.<sup>5</sup>

Fragment je na rubnim dijelovima uokviren blago zakriviljenom *stucco* profilacijom, što ukazuje na to da je nekoć bio dio veće cjeline oslikanog medaljona uokvirenog



**1.** Fragment svodne zidne slike prilikom otkrivanja. S lijeve strane fragmenta vidljiv je naknadno sagrađen betonski strop, a s desne strane izvorni svod (snimila V. Šulić, 2007.)

*Fragment of a vault mural as it was discovered. On the left, visible is the subsequently constructed concrete ceiling; on the right, the original vault (photo by V. Šulić, 2007)*

stucco profilacijom koji se nalazio na središnjem dijelu tjemena svoda. Prema konstrukciji svoda, medaljon je najvjerojatnije bio ovalnog oblika. Višestruki slojevi na liča, zatečeni na slikanom sloju fragmenta, ukazuju na to da je i prije podizanja pregradnog zida fragment bio skriven. Slikar se prema svemu sudeći koristio klasičnom tehnologijom zidnog slikarstva, iako zbog relativno male površine nije utvrđeno je li oslikavanje izvedeno u više dnevnicu. Prema svježini sačuvanog slikanog sloja i dobroj veznosti za sloj završne žbuke, slikar je slikao na sveže nanesenom sloju žbuke. Karakter slikanog sloja je uglavnom pastelan i pastozan. Intenzivniji i lazurni tonovi boje vezani su miješanjem pigmenata s vodom ili vapnenom vodom, dok su svjetlij i pastozniji tonovi boje vezani vapnenim mlijekom. Prema tome možemo zaključiti da je slika izvedena tehnikom klasične vapne freske,<sup>6</sup> karakteristične za barokno zidno slikarstvo.

### Sadržaj prizora na fragmentu

Naslikani prizor na sačuvanom fragmentu mogao se identificirati tek u tijeku konzervatorsko-restauratorskih radova, ali čemo se ovom prilikom najprije osvrnuti na kontekst njegova nastanka, sadržaj i likovno rješenje, s obzirom na važnost na koju ukazuje ne samo svojim položajem u jednoj od reprezentativnih prostorija prvog kata nego i mogućim porijekлом, odnosno autorstvom Ivana Rangerera, vodećeg baroknog slikara na našem području.

Središnji prizor (**sl. 2**) na fragmentu prikazuje nepoznatog sveca sjede brade u trijumfalnoj kočiji u koju su upregnuta dva lava (**sl. 3**), a uzdama upravlja anđeo (**sl. 4**). Iako se lavovi ikonografski vezuju uz sv. Jeronima,<sup>7</sup> kao i uz pavlinski red na čijem se grbu nalaze, prikazani svećac nije u odjeći primjerenoj crkvenom ocu kao što je sv. Jeronim, nego je u sivkasto-bijelom habitu. Izvjesnije je stoga da je riječ o sv. Antunu opatu, kojemu su također

dva lava pritekla u pomoć kad je kopao grob za ukop sv. Pavla pustinjaka<sup>8</sup> pa su i simbolično prikazani da vuku trijumfalnu kočiju. Oko sveca vidljivi su dijelovi naslikanih anđela i dva medaljona.

Uz desni sjeverni rub fragmenta vidljiv je medaljon s natpisom DIVA / VIRGO REMETENSIS / IN CROATIA (**sl. 5**), koji pridržavaju dva anđela. S lijeve (južne) strane naslikan je medaljon s natpisom DIVA VIRGO M. TALLENSIS / IN HUNGARIA. (**sl. 6**) koji, dakle, spominje Blaženu DjeVICU Mariju od Thalla. Medaljoni su posvećeni dvama važnim pavlinskim samostanima vezanim uz pobožnost Blaženoj DjeVICI Mariji: Remete u Zagrebu i Thall, odnosno Marijanka u današnjoj Slovačkoj.<sup>9</sup> Može se pretpostaviti da je fragment bio dio većeg prizora sa središnjom scenom sveca u kočiji oko kojega su se nalazili medaljoni s nazivima ostalih važnih pavlinskih samostana.

Unutrašnjost južnog medaljona oslikana je malahitno zelenom bojom, preko koje su vidljive dvije ukrasne trake s natpisima, u jednoj O CLEMENS, a u drugoj natpis O PIA, pa zaključujemo da je riječ o dijelovima antifone<sup>10</sup> pjevane u čast Mariji.<sup>11</sup> Medaljon pridržavaju anđeli. Torzo jednog anđela, ogrnut u draperiju, vidljiv je između medaljona i profilacije, dok se dvama anđelima s donje strane vide samo lica, odnosno jednom je sačuvan samo vrh glave, a s desne je strane također lice i ramena anđela, kojemu je pogled usmijeren prema središnjem dijelu prizora.

Valja razmotriti povijesni kontekst nastanka zidnog oslika i općenito prostorije u kojoj se on nalazi. Prostorino je samostan bio koncipiran tako da su se u prizemlju nalazile zajedničke prostorije, na prvom katu sobe otaca i poglavara, a na drugom sobe braće laika.<sup>12</sup>

Velika prostorija na krajnjem zapadnom dijelu sjevernog krila u kojoj je pronađen fragment, dimenzijama je veća od obične samostanske ćelije i očito je bila namjenjena nekom višem članu samostanske zajednice. Ta prostorija ima prozorske otvore na čak dva zida, što omogućava veću prozračnost i više svjetla nego što su imale obične samostanske ćelije. Važnosti prostorije sasvim sigurno je pridonosio i zidni oslik čiji je fragment tema ovog članka. Sve navedeno upućuje na to da bi mogla biti riječ o tzv. prioratu, odnosno sobi priora, vrhovnog samostanskog poglavara.

Prema povijesnim podacima, prior Ivan Kolarić dao je podići svod u dvorani priorata i „dolično“ je oslikati 1729. godine.<sup>13</sup> Priorovu sobu i njezin oslik spominje i Kamilo Dočkal referirajući se na Gjuru Szabu koji, ne navodeći gdje se ona točno nalazi, kaže da ju je oslikao slikar Ivan Ranger (1700. – 1753.), koji je tada već živio u samostanu i otprilike istodobno oslikao kapelu sv. Ivana na Gorici (1731.).<sup>14</sup> Marija Mirković kaže da je 1729. „ljekarna oslikana kao priorova soba“<sup>15</sup>, a poslije obje prostorije navodi kao jednu (priorova soba/ljekarnu),<sup>16</sup> bez jasne odrednice radi



2. Središnji prizor s prikazom sv. Jeronima i dva upregnuta lava (snimila I. Drmić, 2008.)

*Central scene depicting St. Jerome in a chariot pulled by two lions (photo by I. Drmić, 2008)*



3. Detalj s prikazom lavova (snimila I. Drmić, 2008.)

*Detail depicting the lions (photo by I. Drmić, 2008)*



4. Detalj anđela koji upravlja uzdama (snimila I. Drmić, 2008.)

*Detail of an angel handling the reins (photo by I. Drmić, 2008)*



5. Detalj s prikazom medaljona (snimila I. Drmić, 2008.)

*Detail depicting a medallion (photo by I. Drmić, 2008)*



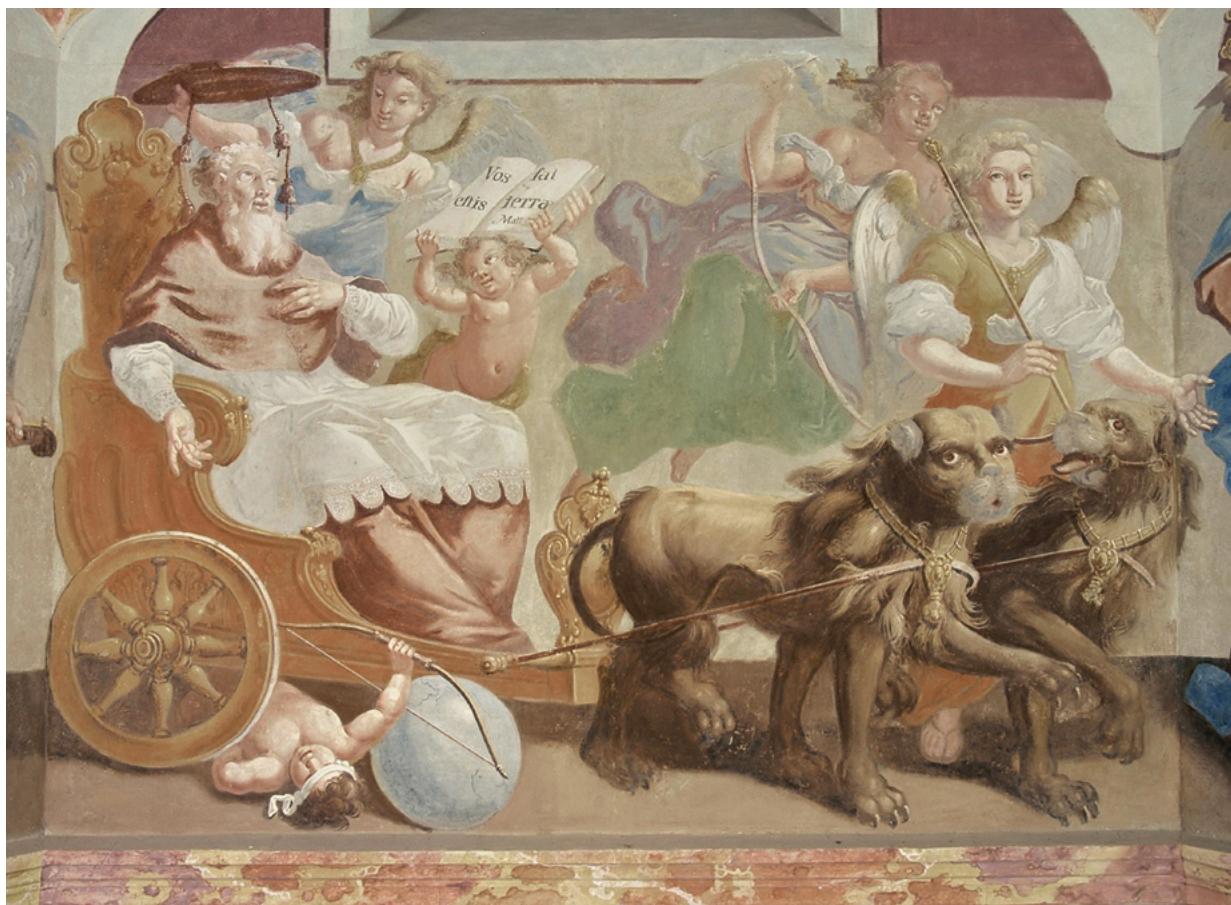
6. Detalj s prikazom medaljona (snimila I. Drmić, 2008.)

*Detail depicting the medallion (photo by I. Drmić, 2008)*

li se o dvije prostorije ili o zamjenskom izrazu za jednu prostoriju. S obzirom na to da se ljekarna nalazila u prizemlju sjevernog krila, što potvrđuje i tlocrt samostana iz lepoglavske spomenice,<sup>17</sup> te da su u njoj 2003. otkrivene zidne slike s prizorima iz ljekarništva,<sup>18</sup> očito je da je ljekarna bila zasebna prostorija.

Oboje autora međutim povezuju oslikavanje<sup>19</sup> priorove sobe s Ivanom Rangerom. U doba oslikavanja priorove sobe 1729.,<sup>20</sup> u samostanu je Ranger živio kao brat laik,

a ujedno i kao slikar<sup>21</sup> koji je oslikavao brojne zidove samostana i crkve pa je po svemu sudeći bio i autor onih u priorovoj sobi. Sličnost s likovnim rješenjima u Ranjerovim djelima dodatno argumentira tu tvrdnju. Sličan prikaz sveca (sv. Jeronima) u trijumfalnoj kočiji Ranger je naslikao u crkvi sv. Jeronima u Štrigovi 1744. godine (sl. 7).<sup>22</sup> Na ovom primjeru vidljivo je gotovo isto kompozicijsko rješenje sa središnjim likom sv. Jeronima u kočiji u koju su upregnuta dva lava, okruženoj anđelima.



7. Prikaz sv. Jeronima u trijumfalnoj kočiji, iz crkve sv. Jeronima u Štrigovi (snimio I. Srša, 2006.)

*Depiction of St. Jerome in the triumphal chariot from the church of St. Jerome in Štrigova (photo by I. Srša, 2006)*

Jedina razlika je u kardinalskoj bijelo-grimiznoj halji i crvenkastom šeširu koji anđeo drži iznad svećeve glave, što upućuje na to da je doista riječ o sv. Jeronimu. Kao i na fragmentu, svetac je naslikan jedne ruke odmaknute od tijela, a druge sklopljene prema torzu. Usporedbom prikaza lavova uočava se da su primjeri na fragmentu vještije naslikani. To je vidljivo u načinu slikanja lavlje grive. Modelacija svjetla i sjene grive na štrigovskom primjeru je plošnija. Griva je na fragmentu slikarski modelirana s velikom pažnjom posvećenom detaljima i potezima čiste boje koji su jasno naneseni od područja sjene prema najsvjetlijim detaljima. Razlika u slikanju je posve praktične naravi. Oslikavanje crkve zahtjeva brži način izvedbe oslika zbog količine posla i činjenice da se oslik sagledava s većeg odmaka unutar crkve. Fragment je naslikan na svodu prostorije visoke oko dva i pol metra, pa je samim tim i razumljiva veća posvećenost detaljima i modelacijama, zbog bližeg razmaka između gledatelja i same slike. Ista posvećenost detalju i modelaciji vidljiva je i na prikazu anđela koji upravlja uzdama kočije, podjednako na inkarnatu, draperiji i krilu.

U spomenutoj kapeli sv. Ivana Krstitelja na Gorici pokraj Lepoglave (1731.) nalazimo također analogije s fragmentom u lepoglavskom samostanu. Na prikazu sv. Antuna

opata, on ima vrlo sličan sivkasto-bijeli habit i sijedu brandu pa se s velikom sigurnošću može reći da prizor na fragmentu prikazuje upravo sv. Antuna u trijumfalnoj kočiji. Dodatna povjesno-umjetnička istraživanja zasigurno bi ukazala na više argumenata u prilog toj tezi.

### Stanje fragmenta zidne slike i uklanjanje sa svoda

Očevodom sačuvanog fragmenta zidne slike ustanovljeno je vrlo loše stanje žbukanih slojeva. Prianjanje između prihvratne<sup>23</sup> i završne žbuke<sup>24</sup> je bilo vrlo slabo, a odvojenost prihvratne žbuke od opeke mjestimično je bila i do 2 cm (*sl. 8*). Slikani sloj sa slojem završne žbuke bio je u relativno dobrom stanju, većim dijelom prekriven slojevima naliča.

Dobro stanje slikanog sloja i završne žbuke išlo je u prilog dalnjim konzervatorsko-restauratorskim zahvatima. Nasuprot tome, loše stanje prihvratnog sloja žbuke uvjetovalo je daljnji tijek radova. Zbog prevelike odvojenosti prihvratne žbuke od opeke nije se mogla injektirati smjesa kojom bi se slojevi ponovno povezali. Također, fragment je bio na samom tjemenu svoda i u velikoj opasnosti da padne prilikom budućih građevinskih radova.<sup>25</sup> Iz tog je razloga odlučeno da se fragment ukloni sa zida metodom *stacco*, zajedno sa žbukanim slojevima,<sup>26</sup> da se obradi u



**8.** Detalj fragmenta s oštećenjima žbukanih slojeva. Slojevi su mjestimično odvojeni od opečnog nosioca (snimila V. Šulić, 2007.)  
*Detail of the fragment with visible injuries to the plaster layers and its detachment from the brickwork (photo by V. Šulić, 2007)*

radionici Odjela za zidno slikarstvo i mozaik Hrvatskog restauratorskog zavoda te nakon završetka građevinskih radova vrati na izvornu poziciju. Restauratorski radovi na fragmentu trajali su s prekidima do 2009., kad su završeni građevinski radovi u prostoriji u kojoj je fragment pronađen. Iste godine fragment je vraćen na izvornu poziciju na svodu.

Kao priprema za odvajanje, izrađen je crtež u mjerilu 1:1 i fotografski je snimljeno zatećeno stanje. Rubni dijelovi, kao i dijelovi zidne slike oko većih lakuna koji su prijetili da otpadnu, preventivno su opšiveni vapnenom-pješčanom žbukom. Prilikom uklanjanja naknadnih žbukanih slojeva, kao pripreme za opšivanje, došlo je do otpadanja dijela slike od opečnog nosioca. Ti fragmenti su skupljeni kako bi se naknadno spojili u radionici. Nakon opšivanja, na oslik je nanesena 5%-tina otopina *Klucela G* u vodi, kojom je zalijepljen japanski papir. Taj sloj je učvršćen pamućnim platnom koje je aplicirano na prethodni sloj PVAC ljepilom. Ljepilo je blago razrijedeno destiliranim vodom da bi se lakše razmazivalo po platnu. Na taj sloj je nanesena gipsana kapa debljine 1 – 2 cm, kako bi oslik i žbukani slojevi zadržali izvornu zakriviljenost pri uklanjanju sa svoda. U međuvremenu je napravljena drvena konstrukcija koja prati zakriviljenost svoda. Ona je na pojedinim točkama kudjeljom i gipsom bila vezana za gipsanu kapu. Zbog veličine sačuvanog fragmenta, odlučeno je da se sa svoda ukloni u dva veća komada. Nakon odvajanja, slika je zajedno s drvenom konstrukcijom transportirana u radionicu.

### Konzervatorsko-restauratorski radovi

U radionicu se počelo s obradom poleđine odvojenog fragmenta. Pri odvajaju je zaostala velika količina prihvratne žbuke zajedno sa slojem završne žbuke, koja se trebala ukloniti zato da se poleđina stanji do razine završne žbuke (sl. 9). Izvorni opečni luk svoda bio je zidan vrlo nepravilno pa se zbog toga koristila velika količina prihvratne

žbuke s malo vapnenog veziva u sloju debljine do 10 cm. Prihvratna žbuka uklanjala se vrlo lako tvrdim skalpelima.

Prihvratna je žbuka bila slabo vezana vapnenim vezivom i trusila se, dok je završna žbuka u relativno dobrom stanju bez vidljive kristalizacije štetnih soli ili utjecaja vlage. Jedino su djelomično vidljive pukotine i slijeganja razina žbuke po cijeloj površini fragmenta. Poleđina se stanjivala samo do razine završne žbuke koja je izrazito čvrsta, vrlo bijele boje, što upućuje na veliku količinu vapnenog veziva. Debljina joj varira od 3 do 5 mm. Iako se žbuka mogla stanjiti i više da bi se olakšala masa, odlučeno je potpuno sačuvati izvorni sloj završne žbuke u punoj debljini sa svim zatećenim nepravilnostima, pukotinama i slijeganjima.

Kako bi se pristupilo površini slikanog sloja, trebalo je izraditi konkavni nosač koji prati formu poleđine fragmenta, za razliku od nosača kojim je slika odvojena i koji je pratio površinu slikanog sloja. Nosač se sastojao od dvije osnovne drvene letve na kojima su se na svakih 25 cm nalazili nosači od manjih letvica, visine određene mjestom nalijeganja na točno određeni dio fragmenta. Na te letvice položene su stiroporne ploče, dovoljno tanke da se mogu saviti po obliku luka a da ne puknu. Njihova svrha bila je da nose poleđinu fragmenta. Ploče su potom obrezane skalpelom tako da prate rub fragmenta i učvršćene dvama slojevima medicinske gaze natopljene *primalom AC 33*. Potom se fragment okrenuo na novi nosač. Spajanje dvaju najvećih komada na novom nosaču izvedeno je uz pomoć crteža u mjerilu.

Uklanjanje privremenog nosača, kojim je fragment odvojen sa svoda, počelo je izrezivanjem letvi nosača. Gipsana kapa učvršćena kudjeljom uklonjena je tvrdim skalpelom i dlijetom. Slojevi platna učvršćeni PVAC ljepilom uklonjeni su acetonom. Sloj japanskog papira sa same površine slikanog sloja uklonjen je otapanjem destiliranim vodom.

Kako bi se tijekom restauratorskih radova slika mogla okretati na poleđinu, trebalo je izraditi novi konveksni nosač prema formi poleđine fragmenta. Slika se okretala tek kad je bila učvršćena između obaju nosača koji bi se povezali širokom ljepljivom trakom. Taj nosač se također koristio u vraćanju *in situ* (sl. 10). Budući da slikani sloj leži izravno na tom nosaču, na njega je nanesen tanki sloj silikona koji potpuno prati teksturu površine slikanog sloja. Svrha silikonske kape bila je premošćivanje svih neravnina slikanoga sloja i neutraliziranje moguće štetne sile prilikom okretanja fragmenta. Nakon zaštite slikanoga sloja japanskim papirom vezanim 5%-tom otopinom karboksimetilceluloze u vodi, na taj je sloj nanesena gaza vezana razrijedenim PVAC ljepilom. Gaza je dodatno učvrstila sloj završne žbuke, a sloj PVAC ljepila je nakon sušenja služio kao izolator u izradi sloja silikona. Na taj način su i učvršćeni svi komadi slike koji su spojeni u cjelinu. Manji komadi spajani su prije toga na



**9.** Uklanjanje prihvativne žbuke s poledjine fragmenta (snimila I. Drmić, 2008.)

*Removing the receiving plaster from the back side of the fragment (photo by I. Drmić, 2008)*



**10.** Izrađeni konveksni nosač za fragment (snimila I. Drmić, 2008.)

*Convex support made for the fragment (photo by I. Drmić, 2008)*



**11.** Fragment položen između oba nosača (snimio M. Jelenčić, 2010.)

*Fragment laid between both supports (photo by M. Jelenčić, 2010)*

sloju pjeska da bi se mogli točno centrirati. Nakon sušenja silikona, na njega je nanesen sloj gipsa debljine 1 cm, ojačan kudjeljom. Sloj gipsa nanesen je tako da ne prelazi izvorne rubove same slike. Drveni je nosač bio sastavljen od glavne nosive drvene grede, na kojoj su raspoređeni manji nosači, čija je visina prilagođena zaobljenosti fragmenta. Pozicije tih nosača uvjetovane su položajima na konkavnom nosaču, tako da se sile pritiska neutraliziraju. Zatim je na nosač postavljen sloj stiropora, koji je dodatno učvršćen gazom i PVAC ljepilom, razrijeđenim u vodi. Taj je nosač, zajedno sa stiroporom zalijepljen PVAC ljepilom na sloj gipsa. Pri okretanju fragmenta, nosači bi se međusobno povezali širokom armiranom samoljepivom trakom, na svakih pola metra dužine fragmenta. Tako učvršćena konstrukcija omogućavala je okretanje, kako bi se moglo pristupiti poledjini fragmenta ili površini slikanog sloja, ovisno o potrebi (**sl. 11**).

Nakon izvedenih proba učvršćivanja poledjine fragmenta, najboljom se pokazala žbuka vezana vapnenim kazeinatom. Na poledjinu fragmenta položena je pocinčana armaturna mreža. Radi njezina lakšeg apliciranja, položena je u trakama širine oko 50 cm. Trake su položene tako da se preklapaju jedna preko druge oko 5 cm, kako na tim mjestima ne bi došlo do pucanja i odvajanja mreže. Mreža je sa svake strane rubova fragmenta prelazila oko 40 cm. Pripremljena žbuka je slikarskim špahtlama nanesena na poledjinu fragmenta preko mreže u sloju debljine 2 – 3 mm.

Na površini slikanog sloja nalazilo se oko šest slojeva bijelih naliča. Ukupna debljina svih slojeva naliča bila je oko 3 mm. Na drugom najmlađem sloju naliča vrlo je jednostavno plavom i crvenom bojom naslikan pojednostavljeni kružni oblik medaljona, ali je bilo premalo ostataka da bi se točno utvrdio oblik i veličina. Slojevi naliča čvršći su i bolje vezani što su bliže slikanom sloju. Slojevi naliča uklonjeni su mehanički skalpelom (**sl. 12**). Na mjestima na kojima je moglo doći do oštećenja slikanoga sloja, nalič nije uklonjen.

Slikani je sloj očišćen od prljavštine acetonom i brisanjem guminicama. Prljavština je kratkotrajno omekšana otapalom, a slijedilo je brisanje guminicom. Tako su se uspješno očistila sva udubljenja i neravnine slikanog sloja, budući da je guma dovoljno mekana pa i pri jačem pritisku ne izaziva oštećenja slikanog sloja (**sl. 13**). Zatečene lakune su se najprije ispunile prihvativnom vapnenom žbukom oko 2 mm ispod razine slikanog sloja. Potom je na taj sloj nanesena završna žbuka koja se sastojala od mramornog brašna vezanog vapnom.

### Rekonstrukcija slikanog sloja

Prije rekonstrukcije slikanog sloja potrebno je sagledati sliku kao likovnu cjelinu i njezin odnos s prostorom u kojem se nalazi. Sačuvani je fragment nedvojbeno pripadao oslikanom svodnom medaljonu. Sačuvan je tek manji



**12.** Detalj fragmenta nakon uklanjanja naknadnih slojeva naličja (snimio M. Jelenčić, 2010.)

*Detail of the fragment after the removal of subsequent paint layers (photo by M. Jelenčić, 2010)*



**13.** Fragment tijekom čišćenja slikanog sloja (snimio M. Jelenčić, 2010.)

*Fragment in the course of cleaning the painted layer (photo by M. Jelenčić, 2010)*



**14.** Fragment prilikom vraćanja (snimio M. Jelenčić, 2010.)

*Fragment being returned (photo by M. Jelenčić, 2010)*



**15.** Detalj fragmenta nakon žbukanja armaturne mrežice (snimio M. Jelenčić, 2010.)

*Detail of the fragment after plastering the armature grid (photo by M. Jelenčić, 2010)*

dio nekoć mnogo veće cjeline, čiju je likovnu cjelovitost u svojem odnosu s izvornim prostorom gotovo nemoguće rekonstruirati. Sačuvan je unutar gabarita pregradnoga zida, koji mu je odredio i širinu i dužinu. Nasilno nastali izduženi pravokutni oblik svakako je u suprotnosti s izvornim karakterom ovalnoga medaljona. Fragment u izvornom položaju danas djeluje kao otvorena sonda u vrhu svoda, čije daljnje otkrivanje tek slijedi. Eventualnom bi se rekonstrukcijom prepostavljenih gabarita ovalnoga profiliranog vijenca dobio i oblik medaljona. Uzimajući u obzir i tu mogućnost, navedeni će fragment uvjek biti u kontrastu s okolnom svodnom plohom. Zato je i pri rekonstrukciji slikanoga sloja pažnja bila isključivo usmjerena na restauratorske nadoknade u žbukanom sloju. Na izvornom slikanom sloju vidljive su različite vrste oštećenja slikanog sloja i više manjih lakuna koje bi se s velikom sigurnošću mogle rekonstruirati, ali bi takav zahvat pojačavao kontrast idealno rekonstruirane slike i okolne prazne svodne plohe na kojoj nije sačuvan izvorni oslik.

Rekonstrukcija je izvedena pigmentima vezanim gumi arabikom.<sup>27</sup> Kako bi se što vjernije oponašala tekstura izvornog slikanog sloja, sve zakrpe su premazane slojem

vapnenog mlijeka. Kistom od grube dlake imitiran je potez i pastozni nanosi izvorne boje. Taj sloj je poslužio kao osnova za retuš. Rekonstrukcija slikanog sloja izvedena je tehnikom trattegio. Tako je izvedena isključivo na restauratorskim nadoknadama žbukanog sloja. Na pojedinim dijelovima slikani sloj otpao u ljuskama, pri čemu je otkrivena bijela površina sloja završne žbuke. Ta su sitna oštećenja zbog svoje bijele i jednolične teksture, na draperijama i inkarnatima odavala dojam restauratorskih zakrpa. Iz tog su razloga takva oštećenja tonirana polaganjem lazurnih slojeva boje, svjetlijih od izvornoga slikanog sloja. Ideja o takvom načinu tretiranja oštećenih dijelova oslika došla je od izvornoga načina slikanja. Slikar je prvotno nanosio podložni ton, na koji je nastavio slikati. Taj je podložni ton odvajanjem pastoznog slikanog sloja mjestimično postao vidljiv. Podložni ton na mjestima gdje je vidljiv umanjuje kontrast između oštećenja i slikanog sloja. Stoga je i lazuriranje izvornika nastojalo oponašati karakter podložnoga tona.

Izvedbi svojevrsnog neutralnog retuša pristupilo se jedino na većoj lakuni koja se nalazi pokraj anđela koji drži uzde kočije. Na tom su se nedostajućem dijelu fragmen-



**16.** Fragment nakon vraćanja (snimio G. Tomljenović, 2015.)  
*Fragment after it was returned (photo by G. Tomljenović, 2015)*

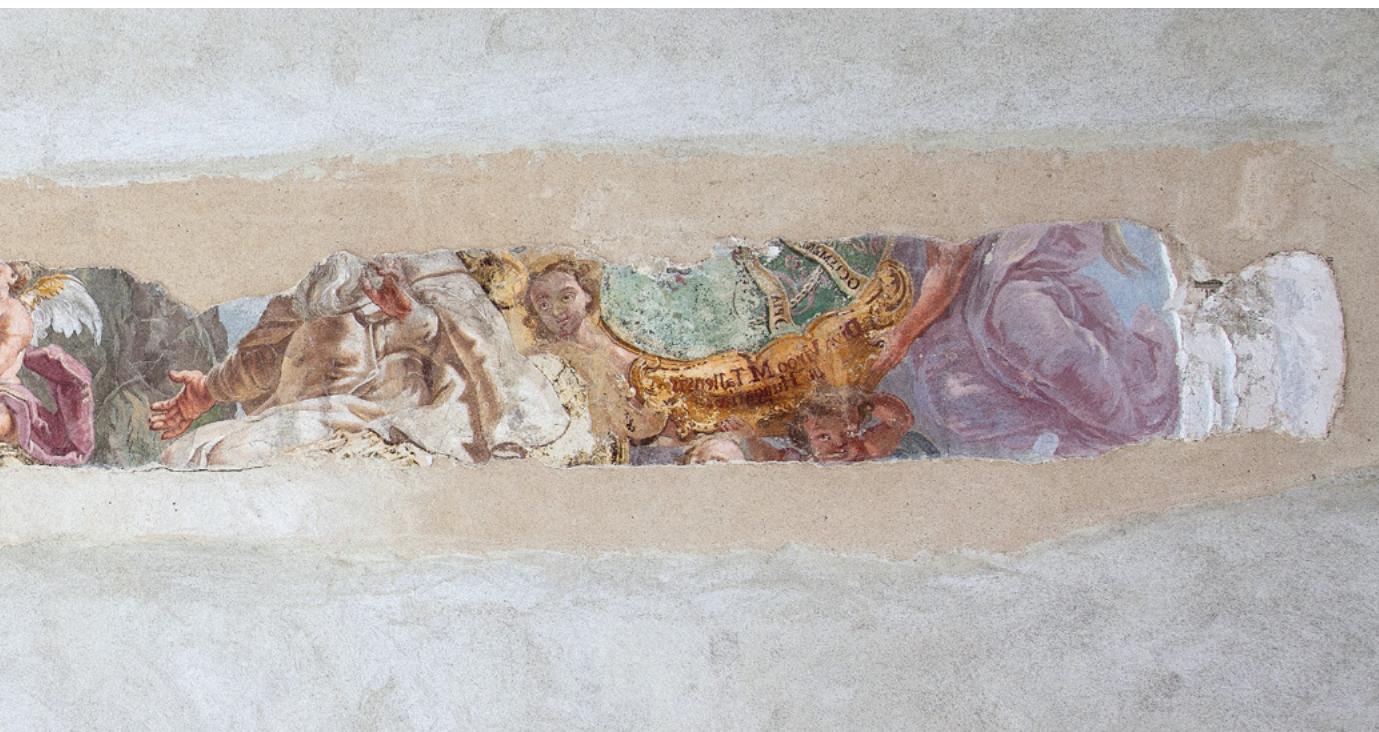
ta nekad nalazile ruke i stopala anđela. Rekonstrukcija bi zahtijevala iscrpnu povjesno-umjetničku i tehnološku usporedbu s velikim brojem sličnih primjera. Čak i tada, izvedba rekonstrukcije ovisila bi o umijeću samog restauratora te bi se postavilo pitanje usporedbe s izgubljenim izvornikom. Zbog svoje veličine i položaja na sredini fragmenta, nadoknada samo u žbukanom sloju vizualno bi rascijepila fragment u dvije cjeline, pri čemu bi središnja bjelina bila pandan bjelinama rubne štuko profilacije. Oko lakune prevladavali su sivo-zeleni tonovi, pa su oni i korišteni pri rekonstrukciji. Izvedba je prilagođena likovno-estetskim zahtjevima sagledavanja slike kao cjeline. Zamiješana se boja, tonski približno jednaka izvornoj, nanosila na lakunu oponašajući izvorni potez kista. Nakon sušenja dobivena je struktura i tekstura slična izvornom slikanom sloju.

### Aplikacija fragmenta na izvornu poziciju svoda

Nakon završetka restauratorskih radova u radionici, fragment je na drvenom nosaču transportiran u samostanski kompleks u Lepoglavi. U izvornoj prostoriji su u međuvremenu obavljeni građevinski radovi rekonstrukcije opečnog svoda na istočnoj polovici prostorije te je povišena razina poda. Na poziciji tjemena svoda, gdje se fragment nalazi, sačuvana je izvorna opečna građa. Izvorni žbukani slojevi na zapadnoj polovici prostorije sačuvani su u zatečenom stanju, osim prozora na zapadnom zidu na kojima je rekonstruiran žbukani sloj te je postavljena nova prozorska stolarija. Prije apliciranja fragmenta trebalo je

pripremiti podlogu svoda. S opeke i fuga između pojedinačnih opeka uklonjeni su svi ostaci izvorne prihvratne žbuke dlijetom i čekićem te je dio svoda na koji se aplicirao fragment iščektan metalnim četkama. Na istočnom i zapadnom dijelu svoda s lijeve i desne strane izvornog položaja fragmenta također su otučeni žbukani slojevi na položaju armaturne mreže u širini 50 centimetara, kako bi se armaturna mreža učvrstila na samu opeku. Otučeni dijelovi također su iščekani metalnim četkama. Veća udubljenja opečne grade svoda zapunjena su vapnenopješčanom žbukom te je površina svoda izravnata kako bi poledina fragmenta što bolje prianjala. Prema rezultatima proba žbuka izvedenim u radionici, za lijepljenje fragmenta na izvorno mjesto na svodu najpogodnijom se pokazala vapneno-kazeinska žbuka s punilom pijeska fine granulacije.

Pripreme za lijepljenje fragmenta sastojale su se od močenja svoda destiliranim vodom i nanošenja tankog sloja žbuke na poleđinu fragmenta i sam svod. Kako bi fragment bolje prianjao uz svod, nosač je podložen drvenim letvicama raznih dimenzija postavljenih između nosača i platforme skele (sl. 14). Podlaganje je završeno kad se nanesena žbuka počela cijediti uz rubove fragmenta, što je bio znak da fragment prianja uz sam svod. Armaturna mreža je potom dodatno učvršćena na svod metalnim pločicama od nehrđajućeg čelika koje su preko mrežice vijcima učvršćene za svod. Potom je mreža prežbukana istom vapneno-kazeinskom žbukom koja se koristila u lijepljenju fragmenta (sl. 15). Fragment na drvenom no-



saču potom je ostavljen da se suši. Nakon otprilike mjesec dana drveni nosač je uklonjen.

### Zaključak

Iako su uklanjanje, vraćanje i konzervatorsko-restauratorski radovi na novopronađenom fragmentu svodne zidne slike složeni i pomalo radikalni, bili su potrebni zbog niza objektivnih razloga. Taj su postupak uvjetovali stanje zidne slike i činjenica da se u njezinoj neposrednoj blizini izvode građevinski radovi. Niz primjera pokazuje kako se zidne slike pokušavaju ukloniti ili se uklanjuju sa zidnih ploha, na više ili manje uspješan način, bez vraćanja u izvorni prostor čiji su dio<sup>28</sup> te se prezentiraju u

vidu štafelajne slike, pri čemu gube svoju primarnu svrhu.<sup>29</sup> U ovom slučaju, fragment je nakon radova vraćen na izvornu poziciju svoda bez obzira na stanje očuvanosti i veličinu (sl. 16). Budući radovi u prostoriji pridonijet će boljoj prezentaciji, uz mogućnost definiranja gabarita cjelovitog medaljona, barem na razini pozicije i izvorne veličine. No bez obzira na buduće intervencije i uporabu prostora, i iako je tek maleni dio velike pavljinske slikarske baštine, fragment je vraćen u svoj povijesni i prostорni kontekst. Atribucija koja ukazuje na slikarstvo Ivana Rangeria iz 1729. dodatno potvrđuje iznimnu važnost fragmenta kao jednoga od najranijih primjera Rangerova slikarstva u Lepoglavi i Hrvatskoj. ■

### Bilješke

**1** Pavljinski samostan u Lepoglavi jedan je od najvažnijih pavljinskih središta u Hrvatskoj. Utemeljio ga je oko 1400. grof Herman II. Celjski. Prvotni srednjovjekovni samostan bio je srušen u 17. stoljeću i na njegovu je mjestu podignut novi, današnji, u baroknim oblicima. Ukinućem pavljinskog reda 1786., samostan je neko vrijeme bio sjedište Čazmanskog kaptola, a sredinom 19. stoljeća prenamijenjen je u državnu kaznionicu. U toj je funkciji ostao do kraja 20. stoljeća. Detaljnije o povijesti samostana: GJURO SZABO, *Spomenici kotara Ivanec*, Zagreb, 1919., 1-32., IVO LENTIĆ,

Pavljinski samostan i crkve sv. Marije u doba baroka, Kaj. *Graditeljsko nasljeđe* (Lepoglava III), 5, 1982., 36-63; PETAR PUHMAJER, [Izgradnja i preobrazbe kompleksa pavljinskog samostana u Lepoglavi](#), *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 37-38, 2013. – 2014., 81-99; KAMILO DOČKAL, *Povijest pavljinskog samostana Blažene Djevice Marije u Lepoglavi*, Zagreb, 2014., (ur. Andrija Kišiček, Sanja Cvetnić, Danko Šourek).

**2** Konzervatorska istraživanja proveo je Hrvatski restauratorski zavod pod vodstvom akademika Vladimira Marko-

vića, a rezultati su opisani u izvještaju Pavlinski samostan u Lepoglavi, Izvješće o konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima u sjevernom i dijelu istočnog krila te prijedlog smjernica za njihovu obnovu, sv. I i II, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2004.

**3** PETAR PUHMAJER, 2013. – 2014., (bilj. 1), 96-97.

**4** Sama prostorija je veličine oko 450 x 450 cm i visine oko 250 cm, s ulaznim vratima na južnom zidu te s dva prozora na sjevernom i dva prozora na zapadnom zidu.

**5** Valja napomenuti kako je vrlo izvjesno da će se prilikom budućih konzervatorsko-restauratorskih na zapadnom dijelu prostorije, gdje je sačuvan izvorni svod, pronaći još koji fragment izvornog oslika. Ispod slojeva naliča mjestimično je vidljiv bojeni sloj koji upućuje na to da je prostorija izvorno bila u cijelosti oslikana.

**6** Lime fresco (Kalkfreskomalerei) – Tehnika zidnog slikarstva fresko izvodi se na svježem sloju vlažne žbuke tako da se pigmenti, koji se miješaju s čistom vodom ili vapnenom vodom/vapnenim mljekom, vežu karbonizacijom kalcijeva hidroksida iz žbuke ili veziva. Razlikujemo čisti fresko (Buon-fresco, Freskomalerei), gdje se pigmenti miješaju s čistom vodom, i vapneni fresko (Kalkfreskomalerei), gdje se pigmenti miješaju s vapnenom vodom/vapnenim mljekom. PAOLO MORA, LAURA MORA, PAUL PHILIPPOT, *Conservation of Wall Paintings*, 1984., Appendix 1: Technical terms in wall painting related to stratigraphy, 326.

**7** MARIJAN GRGIĆ, Jeronim sveti, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Andelko Badurina, Zagreb, 1990., 297-299.

**8** MARIJAN GRGIĆ, Pavao Pustinjak, *Leksikon*, 1990., (bilj. 7), 454.

**9** Iako na medaljonu piše IN HUNGARIA, danas je to područje u Slovačkoj. U Thallu se, naime, potkraj svibnja 1727. vijećalo na generalnom kaptolu reda o pitanju dragocjenosti riznice lepoglavske crkve koje su svojatali ugarski pavlini nakon odvajanja na ugarsku i hrvatsko-njemačku provinciju 1701. KAMILO DOČKAL, 2014., (bilj. 1), 259, 340.

**10** ANĐELKO BADURINA, Antifona, *Leksikon*, 1990., (bilj. 7), 118.

**11** Pavlini su s posebnom pažnjom njegovali sakralnu glazbu. LADISLAV ŠABAN, Pavlini i glazba, *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786*, Zagreb, 1989., 323-331.

**12** PETAR PUHMAJER, 2013. – 2014., (bilj. 1), 86.

**13** Eodem hoc anno positus est fornix ad Cubiculum Priorate, illudque picturis decenter ornatum. NIKOLA BENGERO, *Synopsis historico-chronologica, ad an. 1729.*, KAMILO DOČKAL, 2014. (bilj. 1), 394.

**14** KAMILO DOČKAL, 2014., (bilj. 1), 394.

**15** MARIJA MIRKOVIĆ, Skica za pavlinsku ikonografiju, *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786*, Zagreb, 1989., 355.

**16** U kronologiji Rangerovih zidnih slika u tekstu se navodi „...prepostavljeni oslik 'Priorove sobe' (ljekarne)“. MARIJA MIRKOVIĆ I JANKO BELAJ, *Cvet sveteh Ivana Krstitelja Rangera*, Lepoglava, 2004., 80.

**17** Tlocrt je prvi put objavljen u: IVO LENTIĆ, 1982., (bilj. 1), 40.

**18** U samostanskoj ljekarni traju restauratorski radovi. Dosad otkriveni oslik ikonografski potvrđuje da se doista radi o ljekarni, iako su zidne slike sačuvane samo na zidovima jer je izvorni svod srušen. Prema kronostihu iznad ulaznih vrata, ljekarna je oslikana 1747. Prizor Krista koji liječi bolesnike, na istočnom zidu, može parirati prizorima na korskim klupama u svetištu crkve sv. Marije s prikazom ozdravlјivanja slijepca, bolesnika vodene bolesti, opsjednutog i uskrnsnuća. Prizor kralja Solomona na zapadnom zidu kompozicijski je sličan prizoru 12-godišnjeg Isusa u hramu u svetištu crkve sv. Marije u Lepoglavi koju je naslikao Ranger. Prizor kralja Solomona također se nalazi u samostanskoj ljekarni u Olimju, što potvrđuje ikonografsku važnost za pavlinski red unutar prostora ljekarne. Više u: MIROSLAV JELENČIĆ, *Lepoglava, bivši pavlinski samostan – zidne slike*, Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim radovima od 2006. do 2010. god., Hrvatski restauratorski zavod, 2011.

**19** Prihvatna žbuka fragmenta nanesena je izravno na opečnu građu bez ostataka nekih prethodnih povjesnih slojeva, što upućuje na to da je svod sobe ožbukan i oslikan nedugo nakon gradnje opečnog svoda.

**20** Marija Mirković dijeli zidne slike u samostanu na dvije skupine: one rađene prije 1730. i one između 1730. i sredine stoljeća. Razlikuje ih po odnosu slikanih površina i štukatura oko njih. Za stariju skupinu govori da su dopune štukaturama, dok kasnije slikarstvo potiskuje štukaturu. Fragment bi se i u tom slučaju mogao datirati oko 1729., budući da je slika smještena unutar stucco okvira i stilski pripada starijoj skupini. MARIJA MIRKOVIĆ, Slikarstvo lepoglavskih pavlina, *Kaj*, Zagreb, 1979., 25.

**21** Netom prije toga, 1728., preminuo je dotadašnji samostanski slikar Franjo Bobić. KAMILO DOČKAL, 2014. (bilj. 1), 394.

**22** Datacija u: MARIJA MIRKOVIĆ I JANKO BELAJ, 2014., (bilj. 16), 81.

**23** U daljnjem tekstu će se koristiti taj izraz umjesto tradicionalnog izraza *arriccio*. On opisuje prvi, grubi sloj žbuke nanesen izravno na građu zida ili svoda. PAOLO MORA, LAURA MORA, PAUL PHILIPPOT, 1984., (bilj. 6).

**24** Tradicionalni izraz poznatiji kao *intonaco*. Sloj žbuke na koji se nanosi slikani sloj. PAOLO MORA, LAURA MORA, PAUL PHILIPPOT, 1984. (bilj. 6), 325.

**25** Planom obnove bilo je predviđeno rušenje naknadnog betonskog stropa i rekonstrukcija opečnog svoda na istočnoj strani prostorije. Fragment se nalazio do ruba betonskog stropa i bez obzira na konzervatorsku zaštitu in situ bilo je gotovo neizbjegno da dođe do oštećenja ili padanja fragmenta tijekom rušenja stropa.

**26** Odvajanjem zidnih slika metodom *stacco* čuvaju se izvorni žbukani slojevi, za razliku od metode *strappo* kojom se odvaja samo slikani sloj bez izvornog nosioca. Iako je ta metoda tehnički teža i komplikirana za odvajanje

i naknadno vraćanje zidne slike, prednost je u tome što slika zadržava izvornu teksturu i strukturu slikanog sloja zajedno sa slojem završne žbuke. Metodom *strappo* slikani sloj nanosi se na novu podlogu te se time neizbjegno mijenja izvorna tekstura i struktura zidne slike. Različite metode s opisom mana i prednosti opisane su u: PAOLO MORA, LAURA MORA, PAUL PHILIPPOT, 10.1.2 Various methods of detachment, 1984., (bilj. 6), 246-260.

**27** 2%-tna otopina u destiliranoj vodi

**28** IVAN SRŠA, Ostaci gotičkih zidnih slika u dubrovačkom samostanu Male braće, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 29/30, 2005. – 2006., 111-124.

**29** Neki negativni aspekti uklanjanja zidnih slika opisani su u knjizi: ISABELLE BRAJER, *The Transfer of Wall Paintings Based on Danish Experience*, 2002., London.

## Abstract

Miroslav Jelenčić

**FRAGMENT OF A WALL PAINTING DEPICTING A SAINT IN THE TRIUMPHAL CHARIOT FROM THE FORMER PAULINE MONASTERY IN LEPOGJAVA**

Fragment of a Baroque wall painting in a first-floor room of the former Pauline monastery in Lepoglava was discovered in the course of 2006 construction work. Following preliminary conservation protection and assessment of the condition of plaster layers, a decision was made to remove the fragment from the vault using the *stacco* method, treat it at the workshop for wall paintings and mosaics of the Croatian Conservation Institute, and upon completion of the construction work, return it to its original location. The reason behind this invasive conservation procedure was the very poor adhesion of the receiving plaster layer to the original brickwork of the vault, as well as the construction work that included pulling down the subsequently built ceiling and a reconstruction of the original vault in brick. All subsequent layers of paint found on the painted layer were removed, and the painted layer on the lacunae was reintegrated with pigments

bound with a 2% solution of gum arabic in water. Upon the completion of construction work in 2009, the fragment was returned to its original location by being glued with lime-casein plaster. The found fragment is part of a painted vault medallion depicting a saint in a chariot that is pulled by two lions. On the left and right ends of the fragment there are painted medallions with names of two Pauline monasteries (Remete in Croatia, Marianka in Slovakia), associated with the veneration of the Virgin. Findings indicate that the fragment was part of a painting from a former priory room, painted in 1729, which can be attributed to Ivan Krstitelj Ranger, a renowned Baroque Pauline painter.

**KEYWORDS:** *Lepoglava, Pauline monastery, 18<sup>th</sup> century, wall paintings, conservation work, stacco, Ivan Krstitelj Ranger*

Petar Puhmajer  
Bernarda Ratančić

Petar Puhmajer  
Bernarda Ratančić  
Hrvatski restauratorski zavod  
Odsjek za istraživanje i dokumentaciju nepokretne baštine  
ppuhmajer@h-r-z.hr  
bratancic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/  
Original scientific paper  
Primljen/Received: 24. 06. 2015.

UDK:  
726.71.025:272-789](497.5 Lepoglava)

DOL:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.12>

## Ljetni refektorij pavlinskog samostana u Lepoglavi – nastanak, razaranje i ponovno otkrivanje

**SAŽETAK:** U članku se obrađuje kronologija nastanka i sudbina prostorije ljetnog refektorija u nekadašnjem pavlinskom samostanu u Lepoglavi. Refektorij je formiran kao najveća samostanska prostorija prilikom izgradnje zapadnog krila u 17. stoljeću, a u 18. stoljeću je bogato opremljen zidnim slikama i štukaturom. Prenamjenom samostana u kaznionicu u 19. stoljeću počinje njegova dugogodišnja degradacija, ponajprije korištenjem u neprimjerene kaznioničke svrhe, a osobito rušenjem svoda u potresu 1880. godine. U to se doba također uočavaju prva nastojanja za njegovo očuvanje, u smislu dokumentiranja, istraživanja i valorizacije, u čemu se ističe djelovanje Ivana Kukuljevića Sakcinskog i Izidora Kršnjavog te osobito slikarski rad Ferdinanda Quiquereza koji je izradio kopiju cijele dekoracije refektorija na kartonima u akvarelu. Refektorij, nadalje, teško stradava u Drugom svjetskom ratu, kad zbog rušenja gornjih etaža zapadnog krila samostana nekoliko godina ostaje nenatriven. Do početka ovog stoljeća držalo se da ništa od nekadašnje dekorativne opreme refektorija nije sačuvano, međutim, konzervatorskim istraživanjima pronađeni su naslikani medaljoni s likovima pavlinskih dobrotvora na istočnom zidu, naslikane lunete na sjevernom i južnom zidu, kao i zazidana *grot* sa štuko kipovima. U članku se, osim rezultata konzervatorskih istraživanja, analiziraju i smjernice za obnovu.

**KLJUČNE RIJEČI:** arhitektura, Lepoglava, pavlinski samostan, ljetni refektorij, 18. stoljeće, barok, razaranje, obnove, konzervatorska istraživanja

**S**amostanski su refektoriji tijekom cijele povijesti novovjekovne arhitekture bili bogato ukrašavani, posebno u baroknom razdoblju, kad u njima nastaju izuzetno dekorativne kompozicije zidnih slika i štukatura. Kompleks pavlinskog samostana u Lepoglavi bio je opremljen kiparskim i slikarskim djelima, u čemu su se isticale važne samostanske prostorije, poput knjižnice, ljekarne te čak dva refektorija, ljetni i zimski. Oprema tih prostorija znatnim je dijelom nepovratno nestala. Kad se nakon silnih razaranja i devastacije samostanskog sklopa prišlo konzervatorskim istraživanjima, bila je to prilika da se utvrdi što je od izvorne opreme sačuvano i koje su mogućnosti njezine obnove.

O ljetnom refektoriju lepoglavskog samostana pisalo se u više navrata, pri čemu je pozornost u najvećoj mjeri bila usmjerena na zidne oslike. Oslike su u 19. stoljeću prvi spominjali Ivan Kukuljević Sakcinski,<sup>1</sup> Ivan Krstitelj Krapac<sup>2</sup> i Šime Ljubić,<sup>3</sup> a detaljan pregled iznio je Izidor Kršnjavi,<sup>4</sup> neposredno prije rušenja svoda 1880. Kasniji autori, poput Roberta Kauka<sup>5</sup> i Gjure Szabe<sup>6</sup> također su pisali o osliku lepoglavskog refektorija, uglavnom se referirajući na prethodne istraživače, s obzirom na to da je dotad svod već bio uništen. Detaljniju znanstvenu analitiku ljetnog refektorija u dva je navrata izradila Marija Mirković,<sup>7</sup> a u novije vrijeme i Tomislav Pugelnik. Pugelnik donosi iscrpnu analizu svih prizora, uz daljnje ikono-



**1.** Ljetni refektorij minoritskog samostana u Ptiju sa sličnim konceptom oblikovanja prostora i dekoracije kao u nekadašnjem ljetnom refektoriju u Lepoglavi (HRZ, snimila N. Vasić, 2015.)  
*Summer refectory of the Minorite Monastery in Ptuj with the design resembling that of the former summer refectory in Lepoglava (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić, 2015)*

grafsko prepoznavanje likova, a prvi put objavljuje i veliki akvarel Ferdinanda Quiquereza iz 1878. s cijelovitim prikazom zidne i svodne dekoracije prije njegina uništenja.<sup>8</sup> Navedeni autori zasluzni su za to što je izvorni izgled lepoglavskog refektorija relativno dobro poznat.

S velikom sigurnošću može se rekonstruirati izgled refektorija, kakav je postojao od pavlinskih vremena 18. stoljeća pa do velikog potresa 1880. Izdužena pravokutna prostorija bila je smještena u prizemlju zapadnog krila samostana, položena u smjeru sjever-jug, osvijetljena sa šest prozora na zapadnom zidu te dvama na istočnom, prema hodniku. Imala je tek jedan ulaz, kojemu je sa strane hodnika bio reprezentativan portal. Prostorija je bila nadsvodljena bačvastim svodom sa susvodnicama, a svod i zidovi bili su u 18. stoljeću prekriveni štukaturom i oslikom. Tako su se na istočnom zidu, u lunetama ispod susvodnica, nalazili pravokutni, segmentno zaključeni medaljoni s portretima pavlinskih velikana i dobrotvora, redom od sjevera prema jugu: Pavla Ivanovića, Emerika Esterhazyja, Ivaniša Krvina i Hermanna Celjskog. Na sjevernom je zidu bila velika, polukružno zaključena luneta s prikazom *Papa pavlinima potvrđuje pravila reda*, a na južnom luneta s likovima sv. Augustina s lijeve strane i sv. Jeronima s desne, dok je u sredini bila kiparski oblikovana niša, točnije *grot* sa štuko kipovima sv. Pavla i sv. Antuna te s raspelom u sredini. Na svodu su, na središnjem dijelu, bili naslikani prikazi triju novozavjetnih gozbi, a u susvodnicama, unutar trolisnih medaljona, prizori iz života sv. Pavla i Antuna. Na donjem dijelu svoda, između susvodnica, nalazili su se veliki portreti važnih članova pavlinskog reda, među kojima su bili ponovo Pavao Ivanović i Emerik Esterhazy, zatim provincial Bene-

dikt II., biskup Martin Borković, prior Gašpar Malečić i drugi. Na rubovima svoda uz kraće stranice prostorije bili su bogato oslikani vijenci s voćem. Svodne slike bile su okružene elaboriranom štuko dekoracijom, koja je prekrivala sve slobodne površine svoda. Ispod svodnih peta, na bočnim zidovima, u žbuci su bili formirani dekorativni lambrekeni u obliku povijenog slova V. Cijela kompozicija zidnog oslika sa štukaturom činila je osebujan prostor visoke ambijentalne i umjetničke vrijednosti te se vidi da je bio pomno osmišljen i sadržajno koncipiran. Kako je mogao izgledati u stvarnosti, dočarava danas sačuvan prostor ljetnog refektorija minoritskog samostana u Ptiju (sl. 1), gdje nalazimo vrlo sličan koncept štuko dekoracije i oslikanih polja na svodu, koji nastaje nekoliko desetljeća prije lepoglavskog (1693).<sup>9</sup>

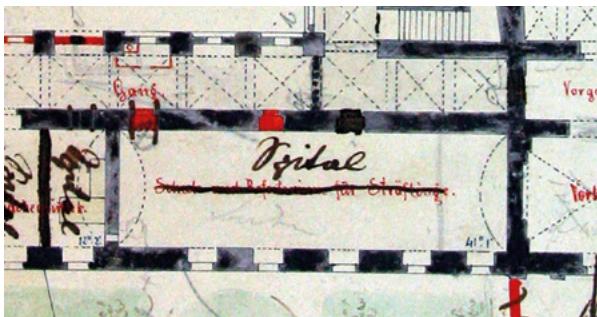
Ovom prilikom nećemo ulaziti u ikonografsku analizu, atribuiranje i datiranje zidnog oslika, budući da je ono u postojećoj literaturi već detaljno obrađeno. Prije svega ćemo razmotriti arhitektonsku povijest refektorija, njegov nastanak i postupno stradavanje te recentna konzervatorsko-restauratorska istraživanja kojima su iznova otkriveni tragovi njegova uredenja.

### Zapis o refektoriju u doba pavlina

Zgrada lepoglavskog samostana građena je sukcesivno od 1650. do 1673. godine.<sup>10</sup> Gradnja je započeta 1650. postavljanjem kamena temeljca za novu sakristiju „na mjestu postojeće“, što znači da je najprije građeno istočno kripto samostana.<sup>11</sup> Ono je dovršeno i useljeno do 1656., a istovremeno je počela gradnja sjevernoga krila, koje je dovršeno 1663. godine.<sup>12</sup> Početak gradnje zapadnog krila se ne navodi, ali se dovršetak spominje oko 1673. godine.<sup>13</sup>

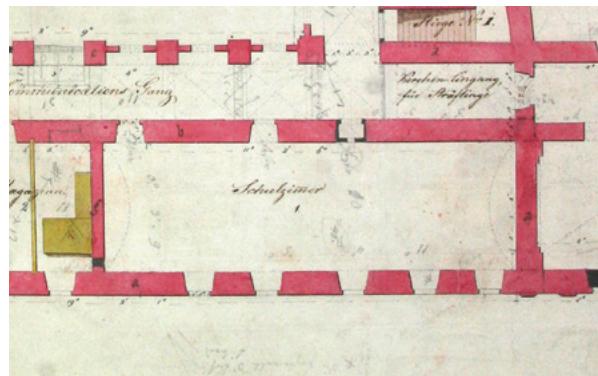
Pavlinski kroničar Ivan Krištolovec piše u 18. stoljeću da su u Lepoglavi “dvije velike blagovaonice: jedna ljetna, koja je okrenuta prema zalazećem suncu, druga zimska, koja je okrenuta prema istoku i sjeveru. Obje su ukrašene lijepim svodom i raznovrsnim freskama i slikama. Iz svake blagovaonice, koja u sebi ima sve nužne potrepštine, može se prikladnim stubištem sići u podrum, a uz njih stoe i izdvojene kuhinje u kojima se priprema hrana za oce, goste, te za samostansku služinčad.“<sup>14</sup> Nije posve jasno zbog čega je ljetni refektorij bio smješten na osunčanoj, zapadnoj strani, a zimski na hladnoj, sjeverozapadnoj strani, umjesto obratno,<sup>15</sup> no da je doista bilo tako, svjedoči i tlocrt samostana iz Spomenice župe Lepoglava, na kojem je jasno naznačen *Refectorium aestivale* na zapadnoj strani te *Refectorium h̄iemale* na istočnoj. Na nacrtima iz sredine 19. stoljeća, o kojima će biti riječi dalje u tekstu, oba se refektorija jasno vide u gotovo izvornom prostornom rasporedu.

Osim Krištolovca, rani zapis o ljetnom refektoriju donosi i pavlinski pisac Nikola Benger koji navodi da je 1722. grof Ivan Pethö dao ukrasiti refektorij svodom sa štukaturom (*celaturaे gypsariae*) i svetačkim slikama, posebno s



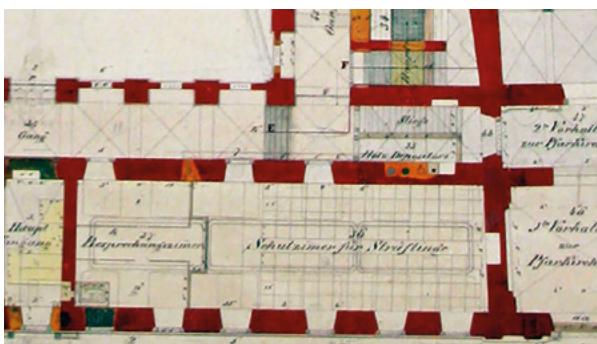
**2.** Nacrt lepoglavskog samostana nepoznatog autora iz oko 1850. s detaljnim prikazom nekadašnjeg ljetnog refektorija. Crvenom bojom naznačene su planirane adaptacije u to vrijeme, a crnom bojom adaptacije izvedene poslije (planoteka Uprave za zaštitu kulturne baštine)

*Detail of the Lepoglava monastery plan dated to cca 1850, showing the former summer refectory. Red marks the planned renovation and black marks the interventions made in the later period (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage)*



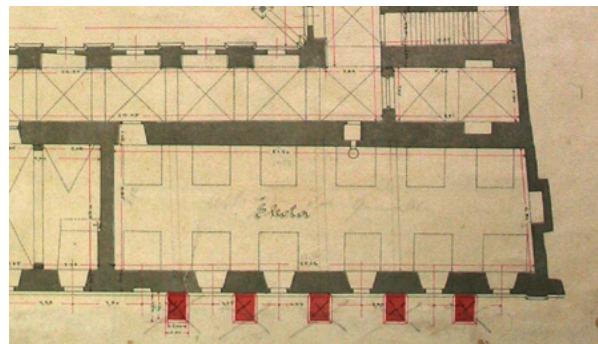
**3.** Detalj nacrta Franza Struppija iz 1851. s prikazom nekadašnjeg ljetnog refektorija. Crnom bojom naznačene su planirane adaptacije (planoteka Uprave za zaštitu kulturne baštine)

*Detail of the Lepoglava monastery plan from 1851, by Franz Struppi, showing the former summer refectory. Black marks the planned interventions (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage)*



**4.** Detalj nacrta Johanna Polivke iz 1852. s prikazom nekadašnjeg ljetnog refektorija (planoteka Uprave za zaštitu kulturne baštine)

*Detail of the Lepoglava monastery plan from 1852, by Johann Polivka, showing the former summer refectory. (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage)*



**5.** Detalj nacrta Žige Baločanskog iz 1880. s prikazom nekadašnjeg ljetnog refektorija. Vidljivo je planirano podupiranje vanjskog zida koje nije izvedeno (planoteka Uprave za zaštitu kulturne baštine)

*Detail of the Lepoglava monastery plan from 1880 by Žiga Baločanski. Former summer refectory with the proposed buttressing of the outer wall which was never executed (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage)*

temom čuda sv. Pavla.<sup>17</sup> Jedanaest godina poslije, tj. 1733. navodi se da je refektorij „obnovljen novim slikama na svodu i lukovima“ te da mu je postavljen novi mramorni pod, djelomično zaslugom oca generala Stjepana Demšića, a dijelom provincijala Andrije Mužara.<sup>18</sup>

Oba zapisa ostavljaju nekoliko dvojbi o nastanku svoda i ukrasa. Prvu dvojbu otvara riječ *celatura* koja u načelu označava strop, a ne svod, iako se u govornom jeziku i danas zamjenjuju ta dva pojma. Štoviše, zapisi upućuju na to da su nakon gradnje samostanskih krila bili svođeni tek neki hodnici, dok je većina prostorija nadsvođena tek u 18. stoljeću.<sup>19</sup> Gradnja svodova u refektorijima također nije jasno određena. Benger, primjerice, navodi da je 1734. iznad zimskog refektorija izведен krov, ali s obzirom na to da se refektorij nalazi u prizemlju, vjerojatno je riječ o svodu.<sup>20</sup> Iako je riječ o dvije najveće, ujedno i najvažnije samostanske prostorije, ljetni i zimski refektorij, po

svemu sudeći, nisu u početku bili svođeni. Držimo da je svod u ljetnom refektoriju podignut u vrijeme izvedbe štukatura, odnosno 1722. godine, osobito s obzirom na zapis iz 1733. koji navodi izvedbu novih slika na svodu i lukovima pa je izgledno da svod tada već postoji. Nadalje, svod je bio bačvasto oblikovan, ali s vrlo niskim i kratkim, pravokutno zaključenim susvodnicama, što ukazuje na to da se pri njegovoj gradnji predviđelo i ukrašavanje središnjeg dijela, za što je bila potrebna veća slobodna površina. Čini se, dakle, da je svod izведен zajedno sa štukaturom i oslikanim medaljonima s prikazima sv. Pavla, a da su 1733. obnovljene ili izvedene neke nove slike na svodu.

Marija Mirković utvrđuje nastanak zidnih slika u refektoriju u više navrata. Kao najraniji ostavlja mogućnost početka 18. stoljeća kad u samostanu djeluje slikar laik Luka Markgraf. Smatra da je do izvedbe novih slika došlo istovremeno s gradnjom svoda 1722. godine, a pri-



**6.** Akvarel Ferdinanda Quiquereza s prikazom dekorativne obrade zidova i svoda u nekadašnjem ljetnom refektoriju, 1878. (Hrvatski povijesni muzej)

*Aquarelle drawing by Ferdinand Quiquerez depicting the decorative design of the walls and the vault in the former summer refectory in Lepoglava, 1878 (Croatian Museum of History)*

pisuje ih Franji Bobiću. Godina 1733. svakako je vrijeme veće obnove, prilikom čega Ivan Ranger oslikava središnja velika polja svoda te intervenira na postojećem osliku.<sup>21</sup>

### Refektorij nakon prenamjene samostana u kaznionicu

Ukinućem pavlinskog reda 1786., zgrade pavlinskog samostana prenamjenjene su za potrebe Čazmanskog kaptola koji je ondje imao sjedište sljedećih nekoliko desetljeća. Samostanske zgrade s vremenom se zapuštaju. Godine 1852. sklopljen je ugovor između Kaptola i države kojim se samostan iznajmljuje državi „na vječna vremena“,<sup>22</sup> temeljem čega je bivši samostanski kompleks prenamijenjen u državnu kaznionicu. Zemaljska građevna uprava dala je

izraditi arhitektonske nacrte postojećeg stanja samostana, u koje su ucrtani planirani zahvati za kaznionicu. Sačuvane su tri serije nacrta: jedna nepotpisana iz oko 1850., druga inženjera Franz Struppija iz 1851. i treća inženjera Johanna Polivke iz 1852., prema kojima je izveden veći dio zahvata.<sup>23</sup> No nisu izvedeni svi zahvati prikazani na nacrtaima, a neki koji su izvedeni – nisu ucrtani, pa nije moguće sa sigurnošću utvrditi baš svaku intervenciju. U svakom slučaju, postojeće su snimke korištene za ucrtavanje promjena i nekoliko desetljeća poslije.

Na triju tlocrtima prizemlja prikazan je i ljetni refektorij, a zanimljivo je vidjeti namjenu prostorije u to doba. Na nacrtu iz oko 1850. vidi se prekrižen prvotni natpis



*Schule und Refectorium für Sträflinge*, i napisana nova funkcija *Spital* (sl. 2). Na istom nacrtu vidljivo je zazidavanje i odzidavanje nekih otvora. Na Struppijevu nacrtu iz 1851. prostorija se naziva *Schulzimmer* i postoje dva ulaza, jedan na mjestu današnjeg, a drugi ispod zazidnog prozora prema hodniku, dok je drugi prozor prema hodniku pretvoren u znatno manji otvor (sl. 3). Na oba nacrta je već zazidan krajnji desni prozor na zapadnom zidu. Na Polivkinu nacrtu iz 1852. vidi se da je prostorija pregrađena tankim zidom na dva dijela, pa je u manjem sjevernom dijelu upisano *Besprechungszimmer*, a u većem južnom *Schulzimmer für Sträflinge* (sl. 4). Nacrt prikazuje zazidavanje krajnjeg desnog prozora na zapadnom zidu

te istovremeno postojanje oba prozora prema hodniku, ali i planirano razidavanje dijelova tog zida, vjerojatno radi reguliranja dimovodnih kanala.

Na nacrtima je važno primijetiti i način na koji je ucrtan svod refektorija. Na onom iz oko 1850. te na Struppijevu, vide se samo segmentne linije duž kraćih strana prostorije koje sugeriraju bačvasti svod. Na Polivkinu se nacrtu linije ne vide, ali su zato ucrtane susvodnice, i to kvadratnog oblika. Te će susvodnice biti ponovljene i na nacrtu iz 1880. godine (sl. 5). Riječ je o susvodnicama čiji vrhovi nisu uobičajeno šiljasti ili trokutasti, nego ravni ili vrlo blago segmentni, pa na tlocrtu susvodnica izgleda kao pravokutnik ili kvadrat. Kao primjer navedimo da



**7.** Akvarel Ferdinanda Quiquereza s prikazom trolisnog medaljona na svodu refektorija, 1878. (Hrvatski povijesni muzej)  
*Aquarelle drawing of a trefoil medallion on the refectory vault, by Ferdinand Quiquerez 1878 (Croatian Museum of History)*

se takve susvodnice nalaze i u refektoriju franjevačkog samostana u Krapini, pa vjerojatno nisu bile rijetkost.<sup>24</sup> Na Polivkinu je nacrtu važan još jedan detalj, a to su tri izdužene pravokutne forme, blago zaobljenih kutova, duž središnjeg dijela prostorije. Po svemu sudeći, njima su označena tri medaljona duž vrha svoda koja su bila uokvirena štuko dekoracijom.

### Prva stručna valorizacija, dokumentiranje i pokušaji zaštite

Unatoč političkim okolnostima koje su dovele do prenamjene samostana u kaznionicu, a time i neadekvatnog korištenja prostorije nekadašnjeg refektorija, sredinom 19. stoljeća uočavamo i prva nastojanja za njegovim očuvanjem. Svi jest o vrijednostima umjetničke baštine Lepoglave ponajprije je došla od stručne javnosti. Ivan Kukuljević Saksinski, konzervator i član Središnjeg povjerenstva za očuvanje i održavanje starih građevina za Hrvatsku i Slavoniju (1855.–1869.),<sup>25</sup> opisuje lepoglavski kompleks i njegove umjetnine te donosi svojevrsnu valorizaciju, što njegov rad ujedno čini i najranijim poznatim dokumentiranjem lepoglavskog sklopa. Kukuljević kaže da su zidne slike sačuvane u četiri prostorije samostana, a za ljetni refektorij da su u sredini svoda tri velike slike s prikazom triju svadbi, dok su na zidovima i svodovima portretirani uvaženi pavlini i samostanski dobročinitelji, koje potom nabraja.<sup>26</sup>

Najpotpuniji opis ljetnog refektorija prije uništenja sastaviti će 1878. Izidor Kršnjavi, koji je u to vrijeme bio profesor povijesti umjetnosti i arheologije na zagrebačkom Sveučilištu. Ravnateljstvo kaznionice je 27. listopada 1878. godine uputilo molbu Vladinu Odjelu za pravo-

suđe u kojoj je izražena zabrinutost zbog stanja fresaka u nekadašnjem samostanu, jer su oslikane prostorije služile kao radionice.<sup>27</sup> Zemaljska vlada poslala je Kršnjavoga da pregleda sačuvane zidne slike te predloži daljnje intervencije. U Izvješću, poslije objavljenom kao članak u *Vencu*, Kršnjavi navodi da slike postoje samo u četiri prostorije te da su okružene štuko ukrasima. Daje opis svoda nekadašnjeg ljetnog refektorija: „Strop ote dvorane je tako razredjen, da u badnjasti svod sa oba duga zida po strani svod izravno prislanja oblukom. Sam svod razdielen je štukaturom u troje. U tih, 6 metara dugih a 2 metra širokih zakriviljenih površinah naslikane su tri velike slike na ljepu.“<sup>28</sup>

Nadalje, detaljno opisuje trolisne medaljone unutar susvodnica na kojima su bile prikazane scene iz života svetih pustinjaka Pavla i Antuna.<sup>29</sup> Kršnjavi ukratko opisuje svaki medaljon posebno, navodi njegove dimenzije, prepoznaće ikonografski prikaz i daje kritičko mišljenje o umjetničkoj vrijednosti ili stanju slike. Na dijelu svoda između susvodnica Kršnjavi je video niz portreta znamenitih pavlina, među kojima ističe portret Martina Borkovića. Opisuje i dvije slike na kraćim stranicama refektorija te nišu s raspelom i dvojicom svetih pustinjaka.

Uz šturi opis rasporeda i teme prikaza fresaka na zidovima i svodu ljetnog refektorija, izvještaj Izidora Kršnjavog je važan i zbog njegova kritičkog osvrta na umjetničku vrijednost fresaka.<sup>30</sup> Suprotno od Kukuljevića, Kršnjavi smatra da je srednja od triju svodnih scena najlošije izrađena, dok bočnima priznaje određenu umjetničku vrijednost. Nadalje, portrete pavlina u donjem dijelu svoda ocjenjuje kao manje kvalitetan rad („pogriješeni u proporcijah i loši u nacrtu“).<sup>31</sup> Kao kvalitetnije dijelove oslika refektorija ističe likove svetaca na južnom zidu, posebice lik sv. Augusta.<sup>32</sup> Svodnu štukaturu, koja je okruživala zidne slike, Kršnjavi ne ocjenjuje kao posebno lijepu i ističe da je štuko dekoracija nekada bila pozlaćena, no da je naknadno prekrivena debelim bijelim naličem pa su oblici izgubili oštrinu. Jednako tako, debelim su slojem prekriveni i kipovi u niši na južnom zidu. Kršnjavi ipak zaključuje da je ljetni refektorij prostor visoke umjetničke i dekorativne vrijednosti, u kojima je većina fresaka kvalitetno izradena. Kvaliteta cijele kompozicije kompenzira manju vrijednost pojedinih lošijih dijelova, pa je u konačnici, prema njegovu mišljenju, stvoren „veoma liep, bogat i harmoničan skup“.<sup>33</sup> Njegova preporuka ravnateljstvu kaznionice bila je da se zidne slike ne skidaju i ne prenose u Zagreb, kako je bilo predloženo, nego da se preslikaju.

Kršnjavijev je prijedlog bio prihvaćen. Slijedom toga, u Lepoglavu je poslan slikar Ferdinand Quiquerez koji je izradio crtež cijelog svoda i četiri kopije pojedinih detalja (sl. 6, 7).<sup>34</sup> Ti crteži, kao i Quiquerezova bilježnica sa skicama, danas se čuvaju u Hrvatskom povijesnom muzeju. Zahvaljujući crtežu svoda, koji je izrađen olovkom i akvareliran, s velikom preciznošću možemo rekonstrui-

rati izgled svodne dekoracije. Crtež je prikazan kao razvjeni spljošteni plašt svoda i zidova. Čitanje Quiquerezova crteža otežava način slikanja odozdo prema gore jer dolazi do zrcalne zamjene istočne i zapadne strane prikaza po središnjoj osi.<sup>35</sup> Na akvarelu je osobito važan i prikaz štukature koja je tvorila bogat okvir oslikanim poljima, što je gotovo i jedini dokument o njezinu postojanju.<sup>36</sup>

Neposredno prije uništenja svoda, lepoglavski samostan je posjetio i arheolog Šime Ljubić. Većinu fresaka u samostanu ocijenio je kao djela „neznatne vrijednosti“, koja imaju više povijesnu nego umjetničku vrijednost, ali je zaključio da ih treba ostaviti *in situ*. Istaknuo je, doduše, da je svod u vrlo lošem stanju te da ga što prije treba poduprijeti kako se ne bi srušio. Predlaže da se prostorija koristi „jedino za najplemenitije svrhe, naime za knjižnicu, ljekarnu itd.“<sup>37</sup>

Nije poznato je li uprava kaznionice poduzela kakve akcije za podupiranje oštećenog svoda, ali je središnju Hrvatsku ubrzo pogodio razoran potres, koji je teško oštetio lepoglavski sklop, posebno nekadašnji ljetni refektorij.

### Rušenje svoda u potresu 1880. godine

Veliki zagrebački potres 9. studenoga 1880. godine uzrokovalo je snažna oštećenja na starim strukturama lepoglavskog samostana. Popucali su glavni zidovi u smjeru sjever-jug, dok su se oni u smjeru istok-zapad izbočili 6-8 cm, što je uzrokovalo napuknuće svodova.<sup>38</sup> Oštećeni svodovi i srednji zidovi, koji se u potresu nisu sami urušili, netom poslije su razgrađeni. Tada su stradali gotovo svi svodovi na prvom i drugom katu sjevernog krila te svodovi oba samostanska refektorija.

Odmah nakon detektiranja oštećenja, inžinir Žiga Balotčanski iz Građevnog ureda Varaždinske županije izradio je nacrte za obnovu zgrade kaznionice oštećene u potresu (vidi sl. 5).<sup>39</sup> Glavni dio obnove bio je na sjevernom krilu, gdje je na gornjim etažama došlo do promjene tlocrtne dispozicije.<sup>40</sup> Zanimljivo je, međutim, obratiti pozornost na planirane zahvate na ljetnom refektoriju. Na prikazanom tlocrtu prostorije refektorija, koja je imenovana kao Škola, vidljivo je da je s vanjske strane perimetralnog zida refektorija, između prozora, planirana gradnja pet jakih upornjaka pravokutnog presjeka. Od toga se projekta očito odustalo te je u konačnici svod potpuno razgrađen. U prostoriji su ostale sačuvane tek zidne slike i grota na južnom zidu.<sup>41</sup>

Stanje refektorija nakon uklanjanja svoda, a prije Drugog svjetskog rata, poznato je s niza fotografija, rađenih u sklopu popisivanja i fotografiskog snimanja umjetničkih spomenika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.<sup>42</sup> Umjesto nekadašnjeg bačvastog svoda sa zidnim slikama i štukaturom, refektorij je bio natkriven ravnim stropom. Na istočnom zidu su još bili vidljivi portreti samostanskih dobrotvora te lunete na sjevernom i južnom zidu. Na južnom je također izvanredno dobro sačuvana



**8.** Pogled na sjeveroistočni dio refektorija prije rušenja stropa i gornjih etaža zapadnog krila (MK, fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio F. Ladika, 1944.)  
*Northeast view of the refectory before the demolition of the west wing's upper floors (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by F. Ladika, 1944)*



**9.** Pogled na jugoistočni dio ljetnog refektorija prije rušenja stropa i gornjih etaža zapadnog krila (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio M. Davila, 1945.)  
*Southeast view of the refectory before the demolition of the west wing's upper floors (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by M. Davila, 1944)*



**10.** Kameni portal ulaza u ljetni refektorij, u hodniku zapadnog krila samostana (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio Đ. Griesbach, 1938.)

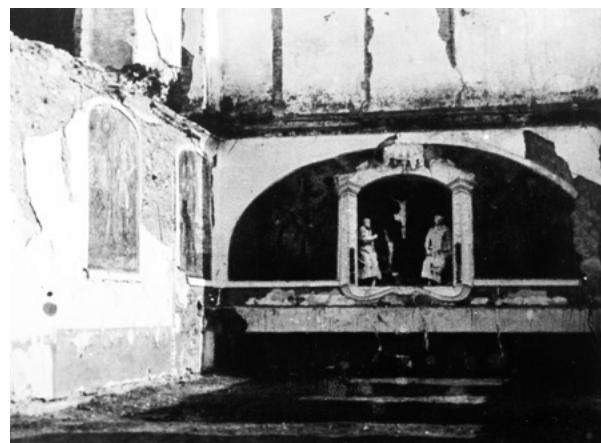
*Stone portal of the refectory (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by Đ. Griesbach, 1938)*

grota s kipovima s bogatim štuko okvirom (sl. 20), a bio je sačuvan i portal ulaza u prostoriju s dekorativnim kamenim okvirima (sl. 10), koji je zabilježen i stotinjak godina prije na Polivkinu nacrtu.

### Stradavanje u Drugom svjetskom ratu

Do idućeg većeg oštećenja kaznioničkih zgrada i samog ljetnog refektorija došlo je 1943. godine. Zapisi govore da su partizanski odredi napali kaznioniku uvečer 12. srpnja, a tijekom borbe razvio se požar u prizemlju istočnog krila. U požaru su stradale sakristija i pravoslavna kapela za zatvorenike koja se nalazila uz nju, a uništena je i zidna dekoracija zimskog refektorija.<sup>43</sup>

Neizravna posljedica borbe 1943. bila je razgradnja oštećenog krovišta nad zapadnim krilom samostana početkom 1944. godine, koje je ostalo nenatkriveno. U ožujku 1944. lepoglavsku kaznioniku posjetio je izaslanik Državnog konzervatorskog zavoda, slikar Ferdo Ladika, kako bi utvrđio stanje očuvanosti bivšeg samostanskog sklopa.<sup>44</sup> Iz Ladikina izvještaja saznajemo da je prostorija nekadašnjeg ljetnog refektorija tada služila kao školska dvorana i dvorana za predstave, radi čega je njezin južni dio zidom



**11.** Pogled na južni dio refektorija nakon rušenja gornjih etaža zapadnog krila (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio T. Stahuljak, 1946.)

*South view of the refectory after demolition of the west wing's upper floors (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by T. Stahuljak, 1946)*

bio pregrađen za pozornicu. Dvorana je imala dva ulaza, s tim da je na izvornom ulazu (na sjeveroistočnom kraju dvorane), sa strane hodnika, još bio sačuvan dekorativni kameni okvir od crnoga granita.<sup>45</sup>

Ladika izvještava da je, unatoč postojanju dvaju katova iznad razine prizemlja, vlagu u ljetnom refektoriju prodrla do polovice visine zidnih struktura prizemlja te je prijetila slikama sačuvanim na zidovima.<sup>46</sup> Daje detaljan opis svakog portreta s odgovarajućim natpisom, dimenzijama i stanjem u kojem se nalaze.<sup>47</sup> Na Ladikinim fotografijama može se uočiti da su zidne slike još u relativno dobrom stanju, s čitljivim natpisima ispod njih (sl. 8). U najlošijem stanju bila je slika Ivaniša Korvina, kojoj je gornja polovica teže oštećena. Na portretu Emerika Esterhazyja uočio je oštećenje od metaka. Ispod prizora južnog i sjevernog zida nestali su slikani vijenci s voćem. Opisuje i kipove u niši, za koje navodi da su rađeni od gipsa kaširanim kudjeljom. Između dva portreta, otprilike na sredini istočnog zida, Ladika je prepostavio da bi se moglo nalaziti još oslika, međutim, danas je poznato da su na tom mjestu bila dva prozorska otvora prema samostanskom hodniku. Zbog nezaštićenosti oslika, Ladika je u izvještaju predložio da se preostale zidne slike skinu i pohrane na sigurno mjesto, prije nego što potpuno nestanu.<sup>48</sup>

U svibnju 1945. godine, pri povlačenju njemačkih trupa, došlo je do velike eksplozije streljiva u blizini zapadnog samostanskog krila, koje je teško oštećeno (sl. 11). Blok s knjižnicom, dograđen 1711. godine ispred lađe crkve, u eksploziji je također oštećen pa se zapadno pročelje crkve nagnulo naprijed, što je uzrokovalo pucanje zida i urušavanje crkvenog zabata. Zidne strukture gornjih dviju etaža zapadnoga krila samostana bile su toliko oštećene da su se morale potpuno ukloniti.<sup>49</sup> Djelatnici Konzervatorskog zavoda fotografirali su stanje lepoglavskog sa-



**12.** Istočni zid refektorija nakon rušenja gornjih etaža zapadnog krila (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio T. Stahuljak, 1946.)

*East wall of the refectory after demolition of the west wing's upper floors (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by T. Stahuljak, 1946)*



**13.** Pogled na sjeveroistočni dio refektorija nakon rušenja gornjih etaža zapadnog krila (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio T. Stahuljak, 1946.)

*Northeast view of the refectory after demolition of the west wing's upper floors (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by T. Stahuljak, 1946)*



**14.** Pogled na zapadno krilo samostana i pročelje crkve nakon eksplozije i početak razgradnje gornjih etaža (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio T. Stahuljak, 1946.)

*Monastery's west wing damaged by the explosion and the beginning of the demolition of the upper floors (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by T. Stahuljak, 1946)*

mostana prije i tijekom razgradnje pa je moguće utvrditi razmjere oštećenja. Zbog jačine eksplozije, na pročelju su u zoni prizemlja ispali kameni prozorski okviri, dok je u unutrašnjosti refektorija srušen poprečni zid ispred pozornice i dijelovi stropa (sl. 9). Sa zidova refektorija mjestimice je otpao žbukani sloj, no većina fresaka je još bila čitava. Veća oštećenja žbukanog i slikanog sloja vidljiva su na zapadnim krajevima sjevernog i južnog zida prostorije.

U proljeće 1946. godine kaznionica je počela s rušenjem oštećenih zidnih struktura gornjih katova (sl. 11). Zidovi zapadnog krila samostana razgrađeni su do razine prizemlja, a uklonjene su i međukatne konstrukcije,

tako da su zidovi s oslicima ostali pod otvorenim nebom, potpuno izloženi vremenskim uvjetima (sl. 12, 13, 14).<sup>50</sup> Konzervatorski zavod u Zagrebu, koji je istovremeno radio na statičkoj sanaciji crkve,<sup>51</sup> inzistirao je na sudjelovanju u obnovi samostana, ali je suradnja s upravom kaznionice bila znatno otežana. Zavod je Ministarstvu unutarnjih poslova, koje je upravljalo kaznionicom, poslao dopis u kojemu je iznio dva prijedloga rekonstrukcije zapadnog krila. Prvi je podrazumijevao rekonstrukciju starog pročelja, prema poznatim nacrtima, ali sa suvremenom projektiranjem unutrašnjošću, prilagođenom potrebama kaznionice, dok je drugi pristup dopuštao gradnju posve suvreme-



**15.** Sonda s vidljivim tragovima pete svoda: nizovi opeke slagani ukoso prema gore (donja strana sonde), prekid u kontinuitetu građe te rahla mješovita građa gornjeg dijela koja predstavlja popravak nakon izbijanja dijelova svodne konstrukcije iz zida (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2014.)

*Probe showing the traces of the removed vault: rows of bricks inclined facing upwards (lower part), discontinuation of the masonry, and the weak masonry of the upper part built in as a repair after the removal of the vault (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar, 2015)*



**16.** Sonda koja prikazuje trag žbukanog ornamenta V-oblika ispod nekadašnje pete svoda na istočnom zidu (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2014.)

*Probe showing the traces of a V-shaped plastered ornament below the springer of the vault (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar, 2015)*

nog krila, ali koje bi volumenom, omjerom i bojom bilo usklađeno s ostatkom kompleksa. Jedini postavljeni uvjet bilo je čuvanje zidova nekadašnjeg refektorija sa zidnim slikama i kamenog okvira portala refektorija, koji je tada još postojao.<sup>52</sup> Uprava kaznionice je, međutim, odlučila iznova sagraditi zapadno krilo s novim oblikovanjem, i to bez dogovora s konzervatorima. U prizemlju je sačuvan izvorni tlocrtni raspored s prostorijama koje se nižu uz hodnik, dok je u gornjim etažama formirana velika dvoetažna polivalentna dvorana. Iako je krilo volumenom i visinom ponavljalo prijašnju situaciju, na vanjskom, zapadnom pročelju poništeni su otvorovi gornjih etaža, a na

istočnom su, u rasteru nekadašnjih prozorskih osi, formirani uski, dugački parovi prozora.

Radovi su vjerojatno provedeni 1947. godine, kad konzervatori Ljubo Karaman i Mladen Fučić te restaurator Zvonimir Wyrroubal putuju u Lepoglavu s namjerom pregleda fresaka ljetnog refektorija, kako bi se odlučilo o njihovu preseljenju u Zagreb, za što su bila osigurana sredstva. Međutim, nakon dolaska u Lepoglavu, rečeno im je da je uprava kaznionice već obavila radove natkrivanja prostorije, te da su tijekom tih radova zidne slike u nekadašnjem refektoriju uništene. Konzervatori su zahtijevali da pregledaju šutu kako bi eventualno pronašli pojedine ulomke žbuke s oslikom, no nije im bio dopušten ulazak u kaznionicu.<sup>53</sup>

Iako nije moguće točno utvrditi opseg tada izvedenih radova, može se prepostaviti da su prilikom uređenja unutrašnjosti ostaci fresaka u refektoriju prežbukani. Zazidana je niša na južnom zidu, kako je to zabilježeno na jednom kipu unutar niše (*Zazidano 30. IV. 1947.*), a zasigurno je tada prostorija zidom podijeljena na dva dijela te je u obje izliven betonski pod, postavljena nova stolarija i rešetke na prozorima.

#### Konzervatorsko-restauratorski istraživački radovi 2014. godine

Pedesetak godina refektorij je, podijeljen na dvije prostorije, služio kao pomoćna prostorija kaznionice. Kraj 20. stoljeća dočekao je zapušten, vlažan i mračan te tamno olijenih zidova. Novo poglavlje u njegovoj povijesti, a općenito i povijesti cijele Lepoglave, počet će 1999. vraćanjem bivšeg samostana Crkvi. Novoosnovana Varaždinska biskupija, u čijoj se ovlasti našao bivši samostan,



**17.** Sondiranje ostataka zidnog oslika na sjevernom zidu ljetnog refektorija, kojim je ustanovljen gornji rub oslikane površine (HRZ, snimio J. Škudar, 2014.)

*Probing of the remains of the wall painting on the refectory's north wall, the discovered edge of the preserved painted surface (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar, 2014)*



**18.** Medaljon s prikazom Ivaniša Korpina na istočnom zidu snimljen 1938. godine (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio Đ. Griesbach, 1938.)

*Medallion portraying Ivaniš Korvin on the east wall in 1938 (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by Đ. Griesbach, 1938)*



**19.** Sonda koja prikazuje ostatak medaljona s likom Ivaniša Korpina tijekom istraživanja 2014. (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2014.)  
*Probe showing the remains of Ivaniš Korvin's medallion during research in 2014 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar, 2014)*

inicirala je veliku obnovu kako bi se u samostan smješto pastoralni centar.

Prva faza obnove trajala je od 2003. do 2010. godine. Obuhvatila je sjeverno krilo te sjeverni dio istočnog krila samostana. Obnova je započeta konzervatorskim istraživanjima Hrvatskog restauratorskog zavoda 2003./2004. godine,<sup>54</sup> a vođenje radova nastavio je Konzervatorski odjel u Varaždinu. Istraživanja su tada obuhvatila sondiranje samo sjevernog i dijela istočnog krila samostana, no otvoreno je nekoliko sondi u zapadnom krilu, i to u dvjema prostorijama koje su nekad činile ljetni refektorij. Tih nekoliko sondi pokazalo je da su na istočnom zidu još sačuvani tragovi oslika, što znači da oslik nije bio uništen, kako se do tada držalo, već samo prezbukan. Također, napravljena je manja građevinska sonda kojom je pronađena i zazidana niša na južnom zidu, a kroz nju su se mogli vidjeti i dijelovi štuko kipova. No budući da je prva faza obnove bila prije svega usmjerena na sjeverno krilo, projektiranjem i radovima koji su uslijedili željelo se primarno rekonstruirati sjeverno krilo, a zapadno krilo ostalo je netaknuto sve do 2014. godine. Varaždinska je biskupija tada inicirala drugu fazu obnove samostana te je angažirala Hrvatski restauratorski zavod za istraživačke radove u zapadnom, istočnom i južnom krilu.<sup>55</sup>

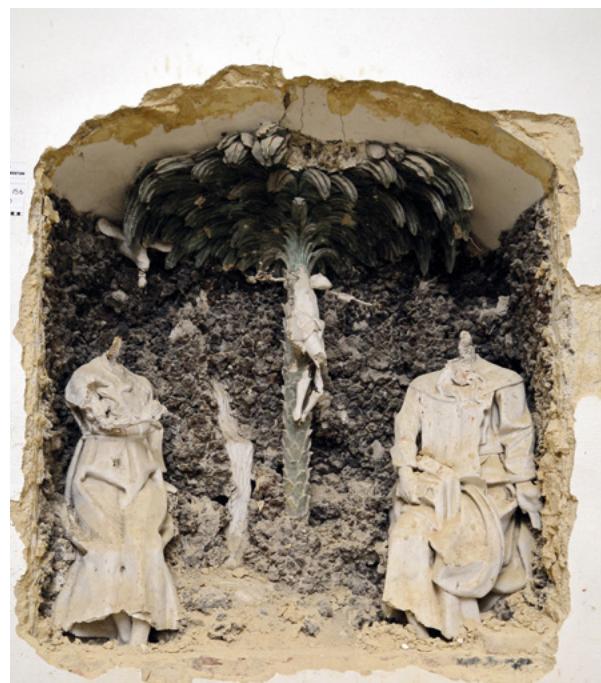
Provedena su detaljna istraživanja ljetnog refektorija da bi se utvrdilo opće stanje i očuvanost prostorije, format i položaji zidova i otvora, tragovi svođenja te dekorativne opreme. Istraživanja su rezultirala mnogim novim spoznajama o refektoriju, a ovdje donosimo tumačenje svih važnih nalaza do kojih smo tada došli.

Prostorija je, dakle, podijeljena pregradnim opečnim zidom na dvije, sjevernu i južnu, koje su povezane vratima. Sondiranje je potvrđilo očitu pretpostavku da je zid podignut naknadno, tako da ćemo u nastavku obje prostorije razmatrati kao jednu, radi lakšeg snalaženja.

Danas postoje dva ulaza u prostoriju. Na sjevernom zidu su vrata koja vode prema susjednoj prostoriji, ali su ona probijena naknadno jer je, kao što ćemo vidjeti, njihovim probijanjem uništen i dio zidne slike na tom zidu. Glavni, ujedno i jedini izvorni ulaz u refektorij bio je, dakle, iz hodnika, a hodnik se nalazi na krajnjoj lijevoj strani istočnog zida. Niša vrata glavnog ulaza je s unutarne strane naknadno proširena izvedbom izrazito ukošene desne špalete. S vanjske je taj ulaz imao reprezentativno oblikovan kameni portal, poznat s jedne povjesne fotografije (vidi sl. 10) i Polivkina nacrta iz 1852. godine. Portal je imao profilirane dovratnike i bio nadvišen prekinutom nadstrešnicom između čijih se odsječaka uzdi-



**20.** Grotta na južnom zidu refektorija snimljena 1938. godine (fototeka Uprave za zaštitu kulturne baštine, snimio Đ. Griesbach, 1938.)  
*Grotta on the refectory's south wall in 1938 (Ministry of Culture, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, photo by Đ. Griesbach, 1938)*



**21.** Odzidana grotta s kipovima na južnom zidu refektorija tijekom istraživanja 2014. (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2014.)  
*The disclosure of the grotta with statues during the investigations in 2014 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar, 2014)*

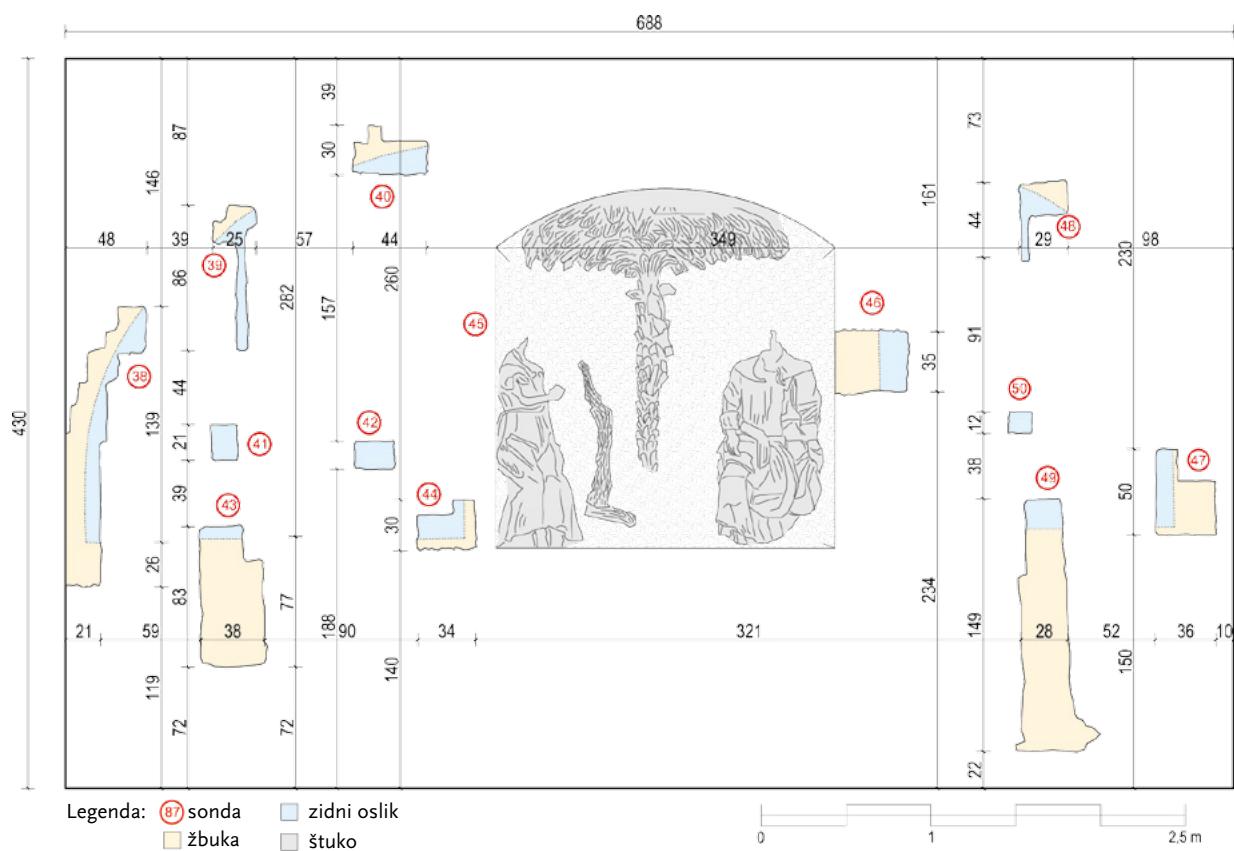
zao mali obelisk. Prema stilskim obilježjima, portal bi se mogao datirati u 17. ili prva desetljeća 18. stoljeća, dok su drvena vrata svakako iz kasnijeg vremena.

Refektorij je, prema samostanskom hodniku, bio osvjetljen i dvama prozorima, što je vidljivo na arhivskim nacrtima iz sredine 19. stoljeća. Sondama su utvrđene reške tih prozora na istočnom zidu, dok na strani hodnika nisu jasno raspoznatljive zbog popravka zidne građe prilikom zazidavanja te dersanja grade cementnom žbukom koja se teško skida. Ti prozori, prema formatu ukošene niše i oblikovanju prikazanom na nacrtima, bili su istovjetni s prozorom na zapadnom zidu zimskog refektorija koji je u obnovi 2003. – 2010. u cijelosti rekonstruiran. Vidljivo je da su prozori imali kamene okvire s ravnom nadstrešnicom te, kako se čini prema shematskom crtežu, stolariju s pravokutnim rasterom staklenih okana, premda je mogla biti riječ i o metalnim rešetkama. Presjek iz 1852. ukazuje na to da su ispod južnog prozora, vjerojatno nakon zazidavanja, probijena vrata, a zbog tih vrata je u nekom vremenu izведен armirano-betonски nadvoj, koji smo pronašli sondiranjem u zidu.<sup>56</sup> Vrata, ili pak samo slijepa niša, postojala su još u vrijeme Drugog svjetskog rata, nakon čega su u cijelosti zazidana.

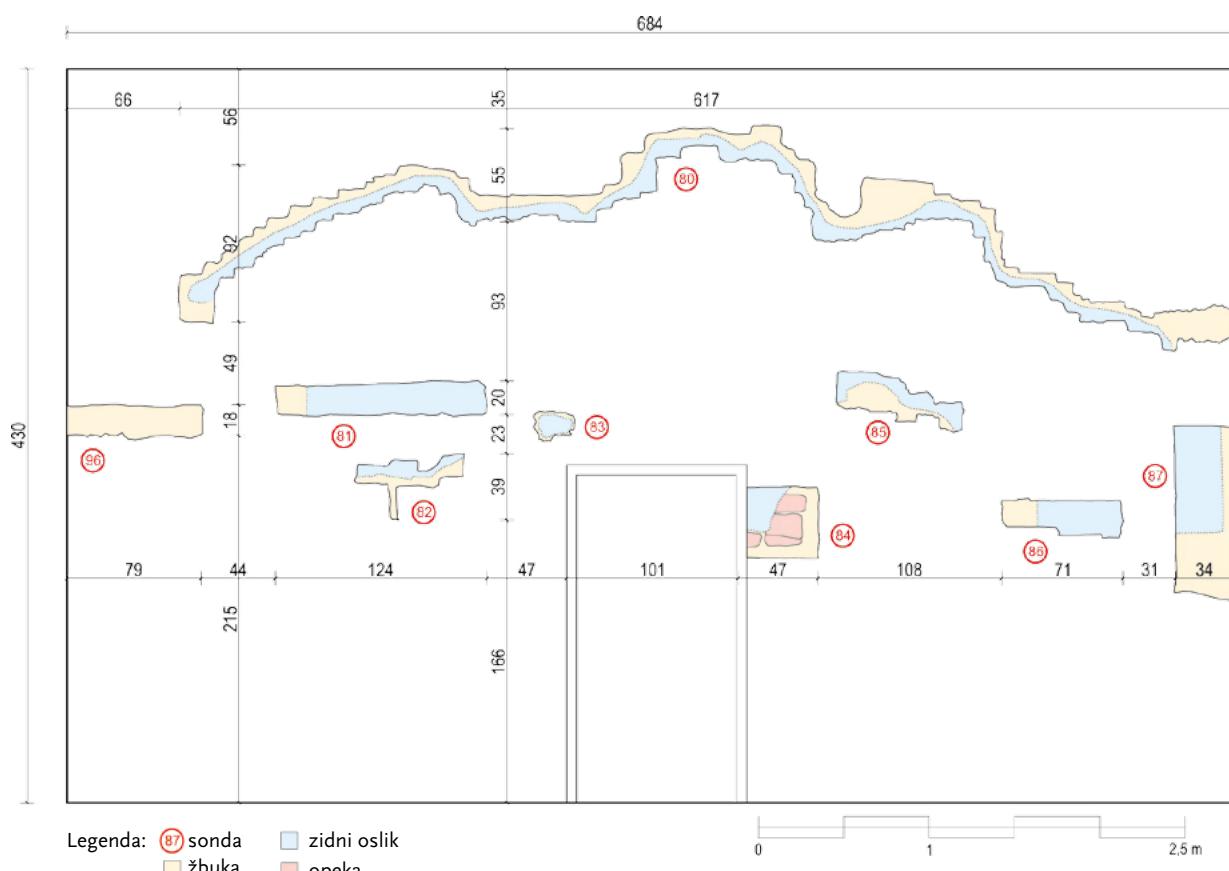
Na zapadnom zidu nalazi se šest prozora kojima su formati niša višekratno mijenjani zbog ugradnje prozorske stolarije. Krajnji desni (sjeverni) prozor prostorije u nekom je vremenu, naknadno, bio pretvoren u vrata, koja su potom zazidana. Na nacrtu iz oko 1850. vidi se

planirano zazidavanje te niše, a na Struppijevu nacrtu iz 1851. i Polivkinu iz 1852., kao i 1880., niša je već u cijelosti zazidana. Danas je tu ponovno prozor s visokim zidanim parapetom, jednak ostalim prozorima. Otvaranjem sondi u zoni parapeta ostalih prozora, utvrđeno je da se na njima nisu događale takve promjene te da su prozori zadržali visoki zidani parapet.<sup>57</sup>

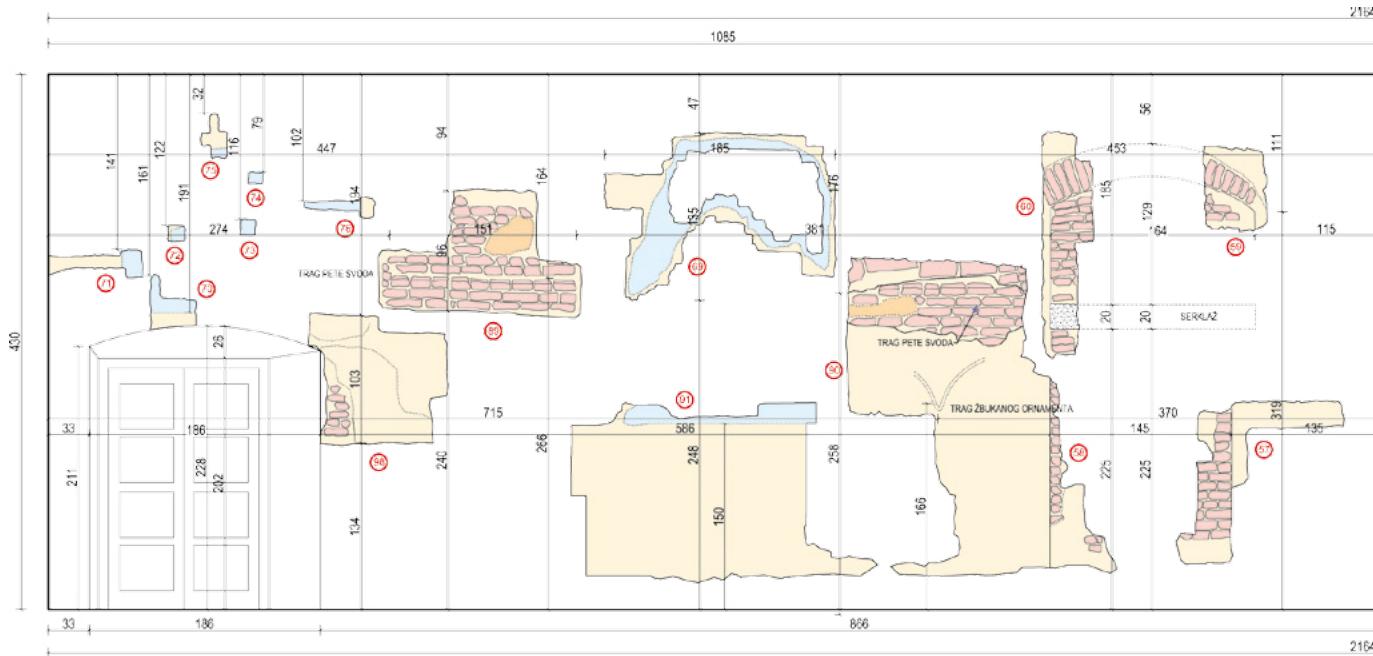
Prostorija je danas nadstropljena, a kroz oštećenje u stropu vidi se konstrukcija od željeznih traverzi. Izvorno se, dakle, u njoj nalazio svod, koji je uništen u potresu 1880. godine. Sondiranjem su pronađeni njegovi tragovi. Naime, na istočnom zidu utvrđeni su redovi opeke slaganе ukoso, što predstavlja zazid nastao kao popravak zida nakon izbijanja donjih dijelova svodne konstrukcije iz zida ([sl. 15](#)). On se pojavljuje na istočnom zidu upravo u okomitim potezima između zazidanih prozora i oslikanih luneta koji su bili smješteni u osi susvodnica. Na zapadnom zidu tragove svoda bilo je znatno teže utvrditi zbog naknadnog ojačavanja i pregradnje zida, premda se naziru i ondje.<sup>58</sup> Ispod navedenih zazida, osobito na istočnom zidu, pronađeni su tragovi obijenih žbukanih orname-nata, tzv. lambrekena ([sl. 16](#)), vidljivih na Quiquerezovoj skici iz 1878. godine. Lambrekeni imaju povijeni V-oblik, a dimenzije i proporcije im variraju ovisno o širini peta svoda. Zanimljivo je spomenuti da se slični lambrekeni nalaze u refektoriju dominikanskog samostana u Ptuju, no ondje svod, formom i dekorativnom obradom, znatno više podsjeća na lepoglavski zimski refektorij.



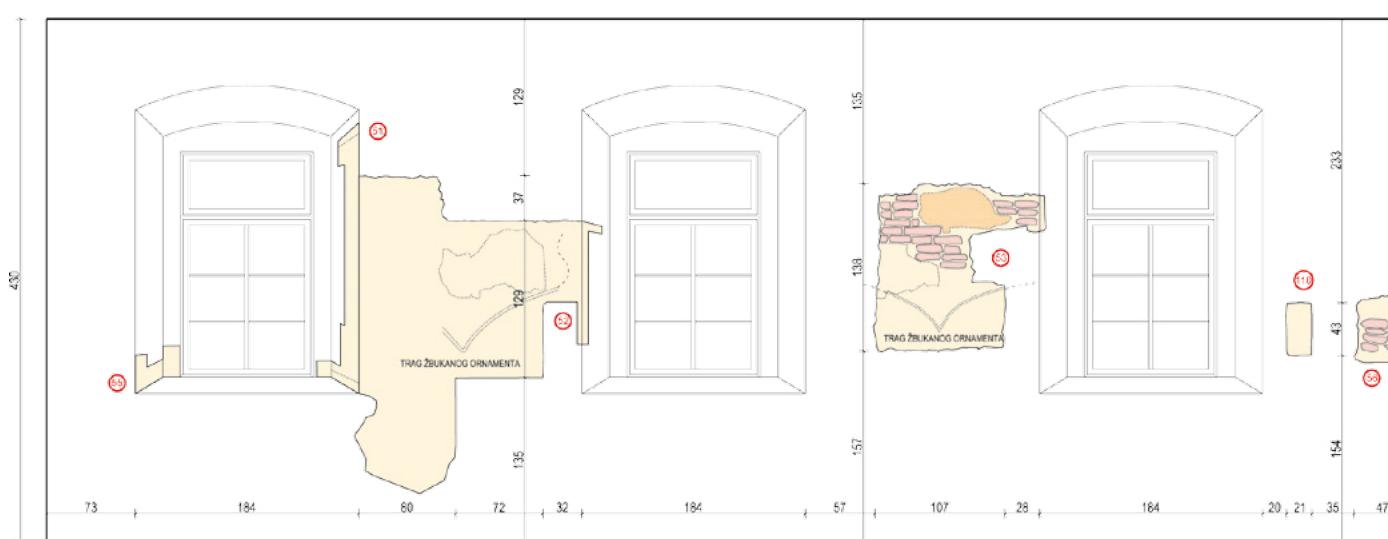
**22.** Grafički prikaz istražnih sondi otvorenih na južnom zidu refektorija (HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić 2014.)  
Probes on the south wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014)



<sup>23</sup>. Grafički prikaz istražnih sondi otvorenih na sjevernom zidu ljetnog refektorija (HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić 2014.)  
*Probes on the north wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić 2014).*



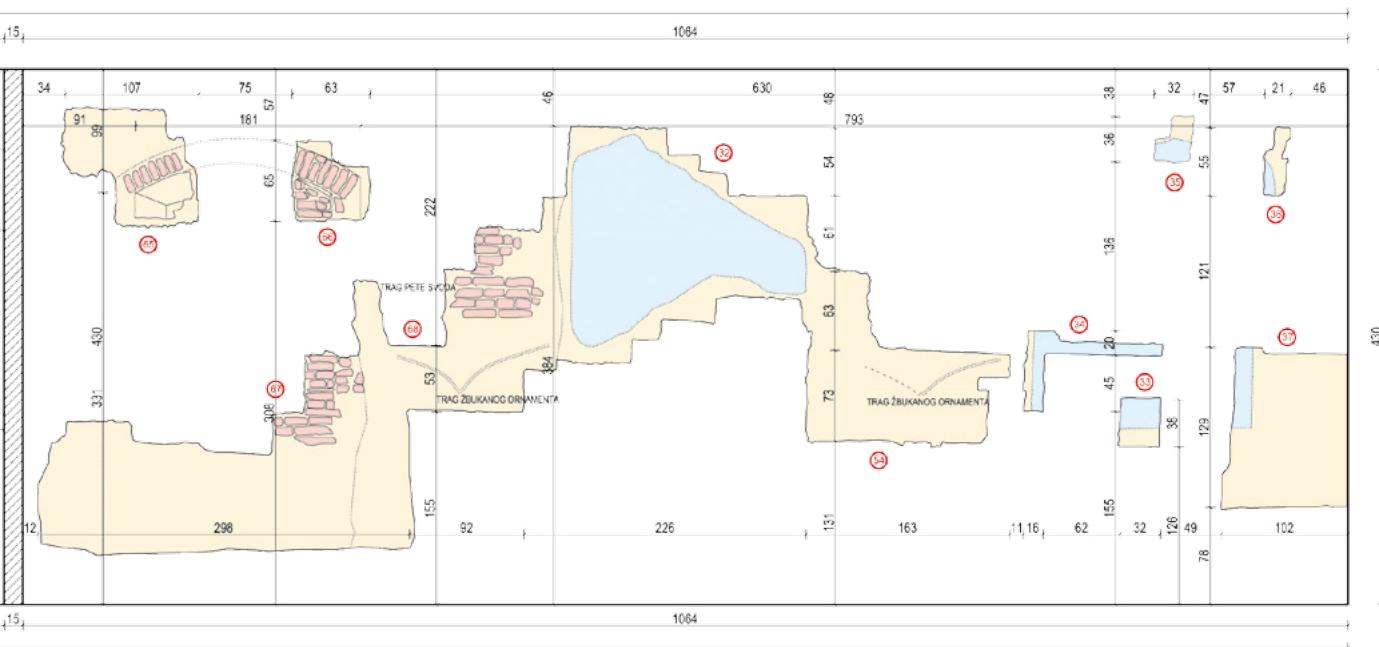
**24.** Grafički prikaz istražnih sondi otvorenih na istočnom zidu ljetnog refektorija (HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014.)  
Probes on the east wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014)



**25.** Grafički prikaz istražnih sondi otvorenih na zapadnom zidu ljetnog refektorija (HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014.)  
Probes on the west wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014)

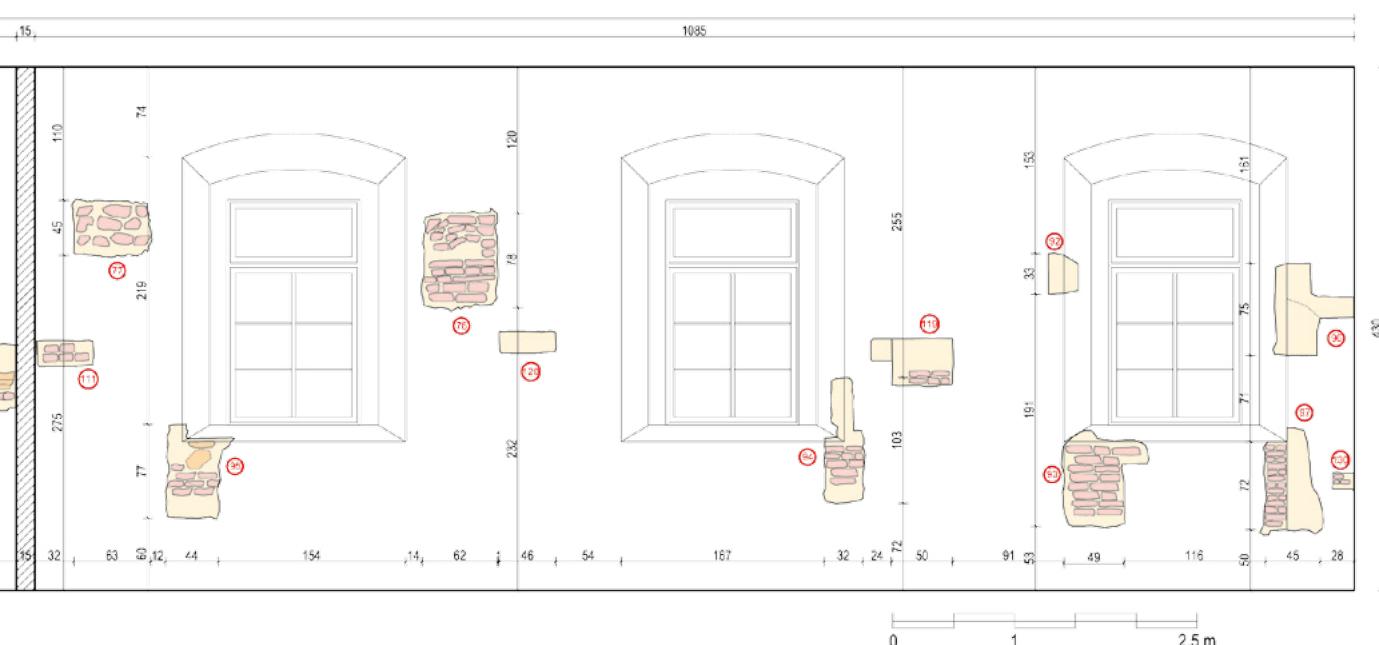
Zidni oslici, odnosno njihovi ostaci, pronađeni su na sjevernom, istočnom i južnom zidu. Sondiranjem se pokušao utvrditi stupanj očuvanosti oslika te su sonde otvorene ponajprije na rubnim područjima da bi se utvrdile dimenzije sačuvanih oslikanih površina (sl. 17), dok će daljnje otvaranje prethoditi restauratorskom postupku. Na istočnom zidu utvrđeni su dijelovi četiriju oslikanih medaljona,<sup>59</sup> prema stanju na starim fotografijama, gdje se vide pravokutni medaljoni sa segmentnim zaključcima. Iznad ulaznih vrata utvrđena je oslikana površina koja

odgovara medaljonu s prikazom vikara Pavla Ivanovića smještenom u kompoziciji naslikane arhitekture. Približne dimenzije utvrđenog oslika su 167 x 135 cm. Desno od njega, nađeni su tragovi drugog oslikanog medaljona koji je slabije sačuvan. On se može povezati sa stojecim portretom biskupa Emerika Esterhazyja. Na otkrivenom segmentu vidljiv je natpis s godinom 1706. kad je Esterhazy proglašen vackim biskupom i godinom 1725. kad je postao nadbiskup Ostrogonja.<sup>60</sup> Na istom zidu, u južnom dijelu prostorije, pronađeni su ostaci medaljona s likom



Legenda: ① sonda      ② zidni oslik  
    žbuka      ③ opeka

0 1 2,5 m



Legenda: ① sonda      ② zidni oslik  
    žbuka      ③ opeka

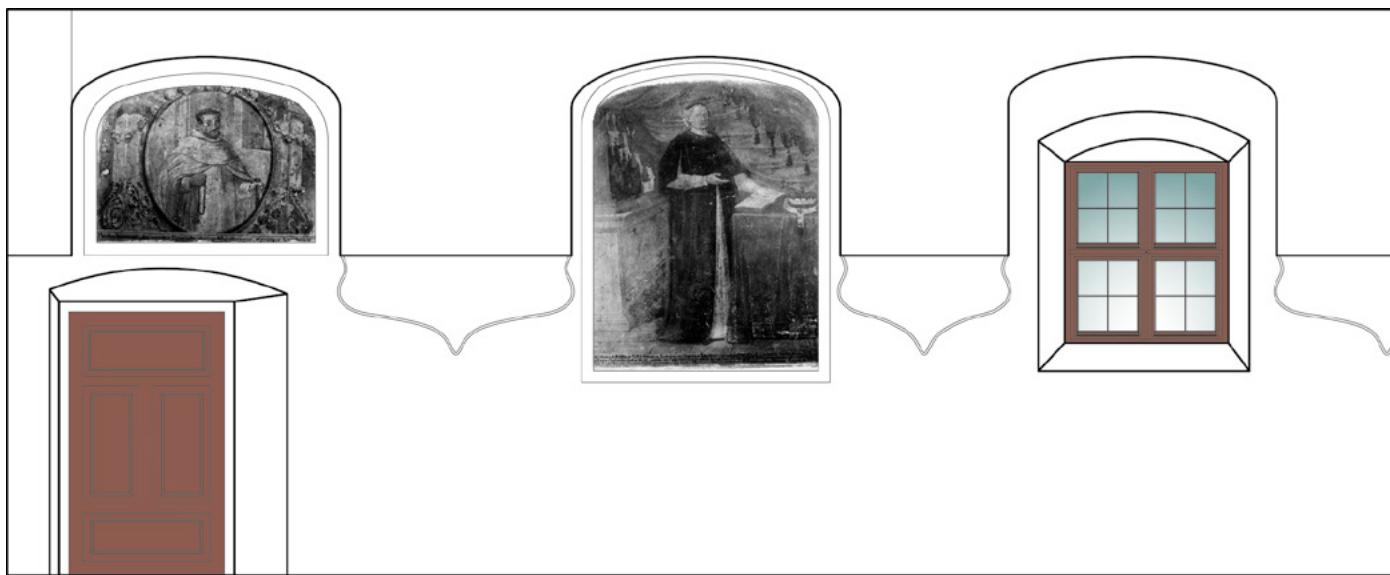
0 1 2,5 m

Ivanisa Korvina (sl. 18 i 19), koji je djelomično otvoren u istraživanjima 2003. godine. Medaljonu s prikazom Hermanna Celjskog, na krajnjem desnom dijelu zida, definirani su rubovi te je slikana površina, čini se, dobro očuvana. Svi medaljoni bili su uokvireni jednostavnim žbukanim profilom koji je na svim mjestima otučen.

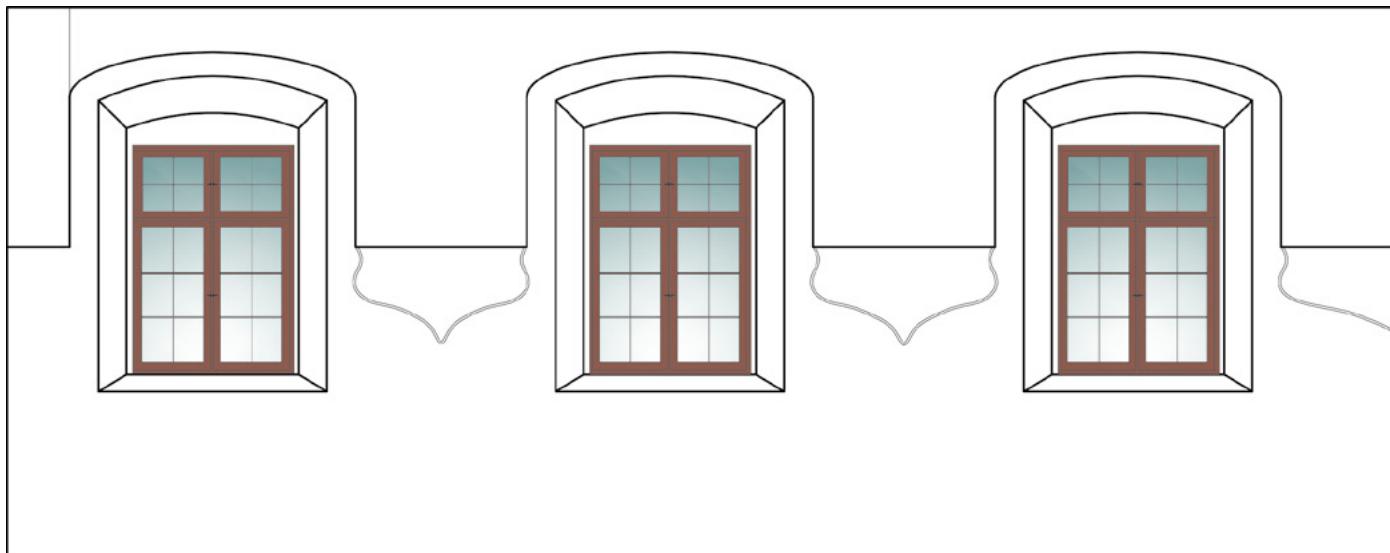
Na sjevernom zidu refektorija nalazila se slikana luneta s prikazom scene *Papa pavlinima potvrđuje pravila reda* (vidi sl. 13). Sondiranjem se pokazalo da je oslik s gornje i lijeve strane teže oštećen te na tim mjestima nije sačuvan

izvorni rub slike, a fotografije poslije Drugog svjetskog rata pokazuju da je oštećenje nastalo upravo u to vrijeme. Ispod slike je tekao natpis koji spominje papu Urbana V.<sup>61</sup> Donji središnji dio slike i natpisa uništeni su probijanjem naknadnih vrata prema susjednoj, sjevernoj prostoriji.<sup>62</sup>

Na južnom zidu bila je oslikana velika luneta koja je u sredini imala grotu sa skulpturama. Sondiranjem je potvrđeno da je luneta sačuvana u velikoj mjeri, s približnom visinom od oko 373 cm od poda, ukupnom širinom od oko 635 cm.<sup>63</sup> Prema povijesnim fotografijama, poznato



**26.** Grafički prikaz prijedloga prezentacije istočnog zida ljetnog refektorija (HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014.)  
Presentation proposal of the refectory's east wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014)



**27** Grafički prikaz prijedloga prezentacije zapadnog zida ljetnog refektorija (HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014.)  
Presentation proposal of the refectory's west wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014)

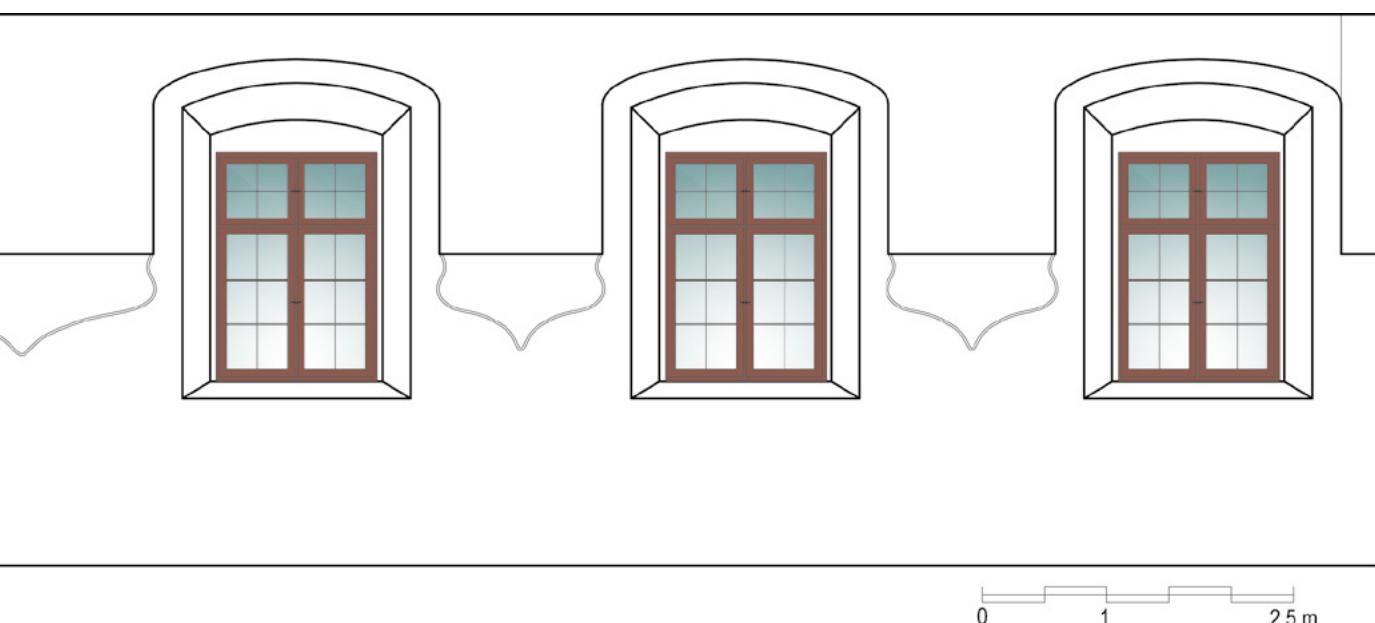
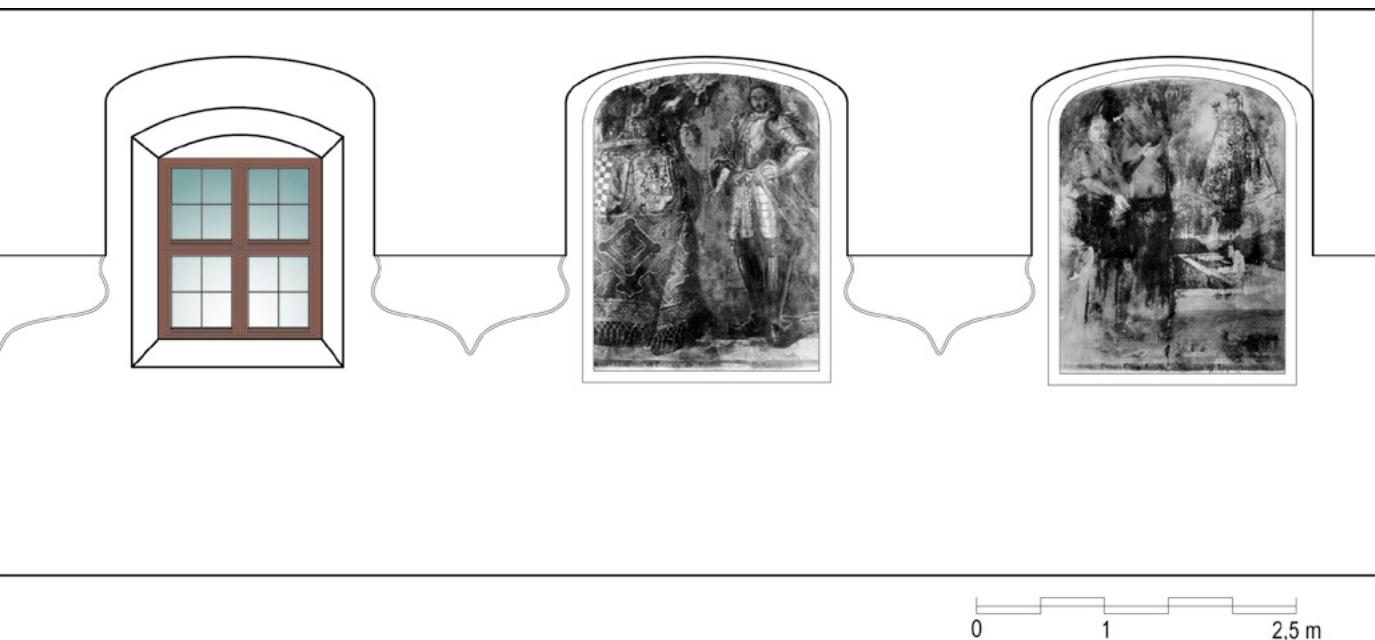
je da je na lijevoj (istočnoj) strani lunete bio naslikan sv. Augustin, a na desnoj (zapadnoj) sv. Jeronim.

Niša, odnosno grota usred lunete, tijekom istraživanja je u cijelosti odzidana (sl. 20, 21). U njoj su djelomično sačuvane skulpture sv. Pavla i sv. Antuna između kojih je raspelo, a pozadina i kalota ispunjene su stiliziranim stjenovitim pejzažem. Sva dekoracija izvedena je u štuku. Grota je izvorno imala profilirani žbukani okvir s dva četvrtasta polustupa koje je nadvisivao dekorativni zabat s malim baldahinom. Niša je bila zazidana 30. travnja 1947. godine, kako je to olovkom zapisano na jednom od kipova, a tada je vjerojatno i otučen cijeli arhitektonski okvir.<sup>64</sup>

Sondažna istraživanja detaljno su opisana i fotografski dokumentirana. Dokumentacija sadrži i grafičke prikaze svih zidova refektorija s ucrtanim položajem sondi i nalaza slikanih površina, kako bi trajno bila zabilježena njihova sačuvanost u današnjem vremenu te kako bi se olakšalo njihovo buduće cijelovito otkrivanje skidanjem slojeva žbuke (sl. 22, 23, 24, 25).

#### Pitanje prezentacije refektorija

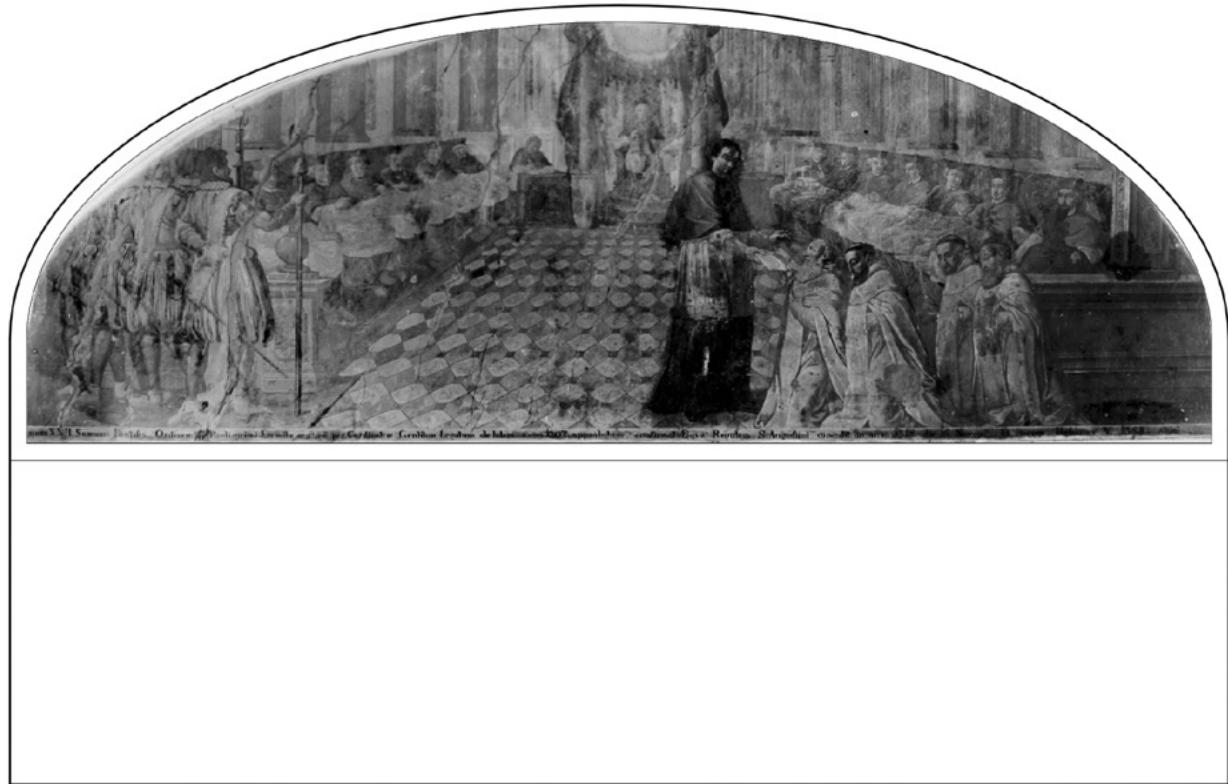
U konzervatorskom elaboratu za istočno, južno i zapadno krilo iznesene su smjernice za obnovu ljetnog refektorija. Općenito je prezentacija cijelog samostana još od prvih istraživanja 2003./2004. bila usmjerena na



vraćanje pavlinske faze samostana, što je značilo zaista velike rekonstrukcijske zahvate u građevinskom smislu, dok se kod zidnih slika i štukatura nastojalo prije svega obnoviti sačuvano, bez većih dopuna i restitucija. Tako je i u smjernicama za obnovu ljetnog refektorija cilj bio vratiti njegove izgubljene vrijednosti koliko je to objektivno moguće, u arhitektonskom smislu u većoj mjeri, a dekorativna obrada ponajprije unutar onoga što je sačuvano (sl. 26, 27, 28, 29).<sup>65</sup>

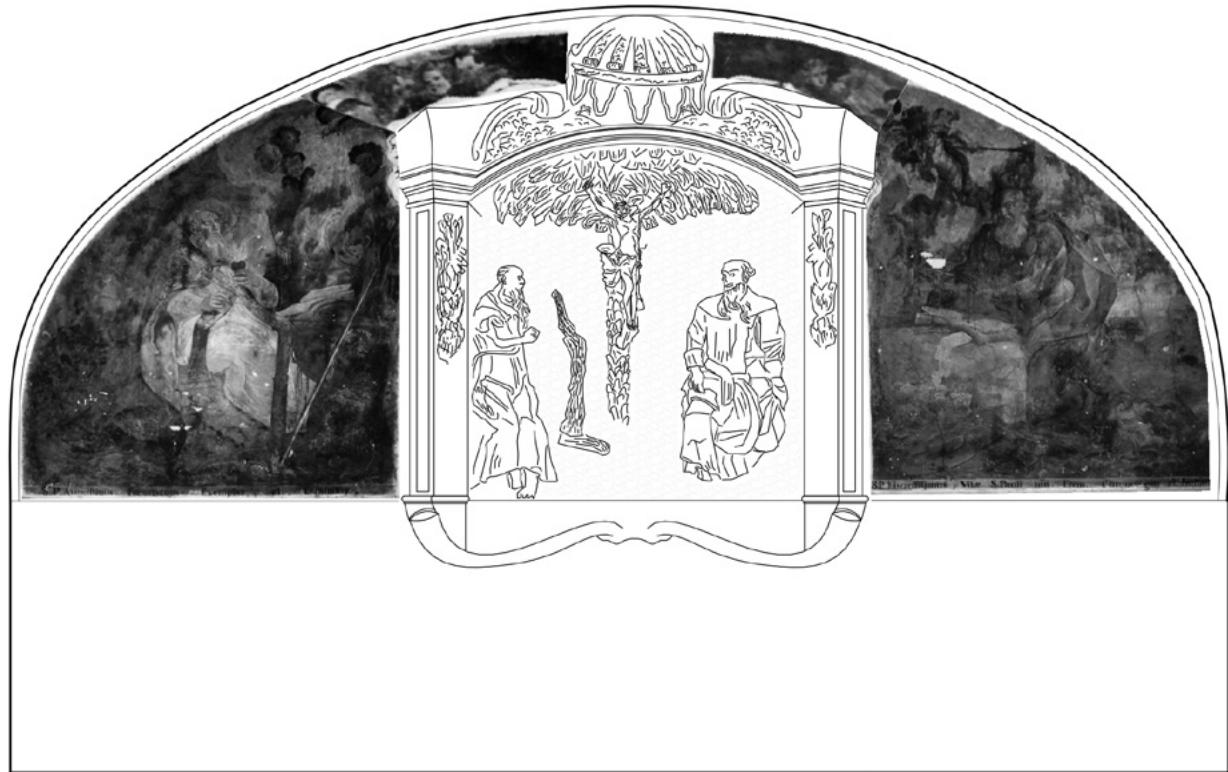
Preporučeno je uklanjanje pregradnog zida između dvoju prostorija kako bi se dobio jedinstven prostor refektorija, kao i njegovo popločenje kamenim pločama. Najvažniji je zahvat rekonstrukcija svoda (sl. 30); odluka se teme-

lji na dosadašnjim radovima na obnovi samostana, kao i na prije iznesenim prijedlozima prezentacije za druga samostanska krila. Za svod je nužno izraditi građevinski projekt, a prilikom njegove izvedbe treba u najvećoj mjeri sačuvati i prezentirati zatečene tragove oslika na zidovima.<sup>66</sup> U dvije središnje lunete istočnog zida predviđeno je odzidavanje prozorskih niša te oblikovanje kamenih prozora sa strane hodnika, kao i portala na ulazu. Nužna je i rekonstrukcija žbukanih ornamenata ispod peta svoda, kao i potpuna rekonstrukcija niše sa štuko kipovima na južnom zidu, kako štukatura, tako i njezina arhitektonskog okvira. Izgled niše i njezina okvira može se, prema povijesnim fotografijama, u cijelosti rekonstruirati s ve-



**28.** Grafički prikaz prijedloga prezentacije sjevernog zida ljetnog refektorija  
(HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014.)

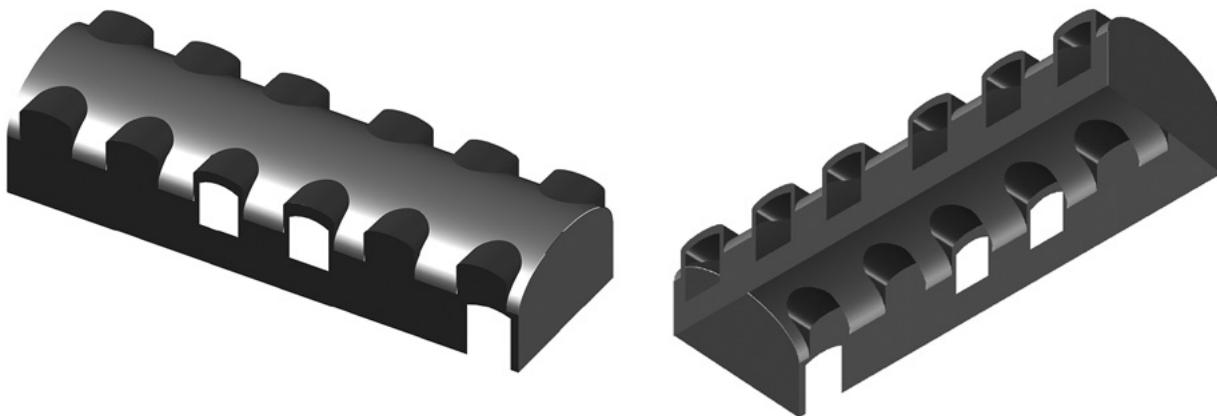
*Presentation proposal of the refectory's north wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014)*



**29.** Grafički prikaz prijedloga prezentacije južnog zida ljetnog refektorija  
(HRZ, izradili P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014.)

*Presentation proposal of the refectory's south wall (Croatian Conservation Institute, drawing by P. Puhmajer, B. Ratančić, M. Čalušić, 2014)*





**30.** Trodimenzionalni model rekonstrukcije svoda u refektoriju (HRZ, izradila I. Popović, 2015.)  
Three-dimensional model of the vault reconstruction (by Ivana Popović, Croatian Conservation Institute, 2015)

likom preciznošću, ali je potrebno prije toga pripremiti izvedbenu grafičku dokumentaciju.

Zidne slike u medaljonima na istočnom zidu te veliki naslikani prizori u lunetama sjevernog i južnog zida zahtijevaju opsežan restauratorski postupak, a moguć je i retuš nedostajućih dijelova prema povijesnim fotografijama, o čemu će se odlučiti tijekom restauratorskog postupka. Iako se na svodu također nalazila štukatura i zidni oslik, nije preporučena njihova rekonstrukcija, već samo bijeljenje plohe. Kao iznimka je ostavljena mogućnost da se u žbuci izvedu uleknuti trolisni medaljoni u susvodnicama te pravokutna polja na svodu, kao referenca na nekadašnji oslik, ali bez oslikavanja; sve površine obojile bi se u bijelo.

Problem obnove refektorija je višestruk. Pošli smo od temeljne činjenice da su razmjeri uništenja bili iznimno veliki, pa je najvažnije bilo odrediti stupanj očuvanosti arhitektonskih i dekorativnih elemenata. Budući da za brojne elemente postoji vrlo dobra dokumentacija (sliskovna, grafička i dr.), rekonstrukcija refektorija u njegovu izvornom obliku je teorijski moguća u velikoj mjeri. Štoviše, u cijelosti se može obnoviti slikana i arhitektonska dekoracija zidova pa je, uzimajući u obzir i stanje očuvanosti, to

i predloženo u elaboratu. Temeljem koncepta dosadašnje obnove Lepoglave, preporučena je i rekonstrukcija svoda, kao najvažnijeg elementa arhitekture refektorija. Unatoč tome što je njegov ukras poznat s Quiquerečeva akvarela, ponovno ukrašavanje zidnim slikama i štukaturom nije preporučeno jer bi ono bilo zaista velik rekonstrukcijski zahvat. Pri tome bi brojni detalji, poput boje oslika ili pak debljine štukatura, morali biti proizvoljno određeni. Nadalje, Quiquerečev akvarel, koliko god bio vjeran originalu, ipak nije izvorni dokument, kakav bi, primjerice, bila fotografija da je sačuvana, pa bi takvo oslikavanje značilo rekonstrukciju prema sekundarnim izvorima. Takvim pristupom obnovi, u ukupnom rezultatu suočili bismo se sa znatnim manjkom autentičnosti prostora. Složeni i opsežni zahvati obnove lepoglavskog samostana i crkve dosad su bili vođeni uz poštivanje konzervatorske etike u najvećoj mogućoj mjeri, pa je svakako važno voditi se sličnim načelima i u obnovi refektorija. Ljetni refektorij jest zasebna, ujedno i iznimno vrijedna, arhitektonsko-umjetnička cjelina, gdje ne bi valjalo raditi nužne kompromise uobičajene u konzervatorskoj struci, već slijediti pomno osmišljen koncept obnove i primjenjiv metodološki postupak. ■

## Bilješke

**1** IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Bericht über einige Bau-denkmale Croatiens, Mitteilungen der K.K. Central-Commission*, 1, 1856., 232-237; IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovensk umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, 1858., 236.

**2** Ivan Krstitelj Krapac je u Zagrebačkom katoličkom listu objavio više kraćih tekstova o povijesti lepoglavskog samostana. O zidnim slikama u ljetnom refektoriju piše na prvim stranicama brojeva objavljenih 12. i 19. svibnja 1870. IVAN KRSTITELJ KRAPAC: Samostan lepoglavski. Historič-

ka crta, *Zagrebački katolički list*, XXI, Zagreb, četvrtak 12. svibnja 1870., 165-168; i četvrtak 19. svibnja 1870., 173-175.

**3** ŠIME LJUBIĆ, *Arkeološke crtice iz moga putovanja iz njekojih predjelih Podravine i Zagorja god. 1879.*, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 2, 1880., Zagreb, 110-120.

**4** IZIDOR KRŠNJAVI, Lepoglavske umjetnine, *Vienac* 50, 1878., Zagreb, 802-804.

**5** ROBERTO KAUK, *Poviest paulinskoga samostana i sadašnje kraljevske zemaljske kaznione u Lepoglavi*, Vukovar, 1895.

- 6** GJURO SZABO, *Spomenici kotara Ivanec*, Zagreb, 1919.
- 7** MARIJA MIRKOVIĆ, Slikarstvo lepoglavskih pavilina, *Kaj*, VI, 1979. te MARIJA MIRKOVIĆ, Ikonografski program ljetne blagovaonice u Lepoglavi, *Lepoglavski zbornik* 1994., 1995., 87-98.
- 8** TOMISLAV PUGELNIK, Zidne slike u ljetnoj blagovaonici bivšega pavlinskoga samostana u Lepoglavi, *Tkalčić – Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije*, 12, 2008., 467-508.
- 9** Samostan se gradi od 1681. do 1696., a imao je i zimski i ljetni refektorij. Ljetni refektorij u južnom krilu ukrašen je 1693. štukaturom koju su izveli majstori Jožef Anton Quadrio i Peter Bettini. MARJETA CIGLENEČKI, Samostanska oprema v preteklosti, *Minoritski samostan na Ptiju 1239 – 1989*, ur. Jože Mlinarič, Marjan Vogrin, Ptuj – Celje, 1989., 327-329.
- 10** PETAR PUHMAJER, TEODORA KUČINAC, *Pročelja pavljenskog samostana u Lepoglavi*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 32, 2008., 151-166; PETAR PUHMAJER, *Izgradnja i preobrazbe kompleksa pavljenskog samostana i crkve sv. Marije u Lepoglavi*, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 37-38, 2013./2014., 81-99.
- 11** Sakristija se nalazi uz svetište crkve, u istočnom samostanskom krilu. NIKOLA BINGER, *Synopsis historico-chronologica Monasterii Lepoglavensis ordinis S. Pauli primi ermitae provinciae Croatico-Slavonicae*, rukopis, sign. II-a-22, Arhiv HAZU-a, Zagreb. Anno 1650.: „Per vicarium Ivanovich erigi capit nova structura monasterij Lepoglav. primus lapis pro nova sacristia positus die 7. Aprili sin loco actualis sacristia (...). E. a. 2ta vice in Generale electus est P. Martin Borkovich, sed post anu resignavit.“
- 12** IVAN KRIŠTOLOVEC, *Descriptio synoptica Monasteriorum ordinis S. Pauli primi Eremitae in Illyrico*, *Liber memorabilium parochiae Lepoglavensis ab Anno 1401 usque 1789*, rukopis, Arhiv HAZU-a, Zagreb (nedatirano), 118; NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1650.
- 13** „E. A. satagente P. Vicario Solary surexit in notabili Perfectione nova lepoglavensis monasterii fabrica, erecto tractu Septentrionali, item Orientali, quem P. Ivanovich eduxerat con camerationibus formato. Idem P. Vicarius renovavit Ecclesiam, et Aram majorem que hodie stat apposuit.“ NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1663.
- 14** Zapadno je krilo sagrađeno zaslugama vikara Nikole Nagyja i Nikole Klančeca te generala pavlinskog reda Ivan Keryja. „Porro tractus Occidental is Monasterii erectus est circa anno 1673.“ NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1663; IVAN KRIŠTOLOVEC, (bilj. 12), 118.
- 15** IVAN KRIŠTOLOVEC, (bilj. 12), 118. Prijevod s latinskog: dr. sc. Šime Demo.
- 16** Sama činjenica što je zimski refektorij manji od ljetnoga govori da se prilikom projektiranja već predviđalo njegovo grijanje u zimskim mjesecima, dok za ljetni refektorij to ne možemo tvrditi.
- 17** „Eodem anno Illmus Dnus Comes Joannes Pethö Refectorium Lepoglavense opera celaturaे gypsariae ornari curavit intermixtis pulchri laboris Iconismis, signanter miracula s. Pauli primi Eremitae exhibentibus, adjectis versibus poeticis.“ NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1722.
- 18** „Item eodem anno Refectorium aestivum restauratum est picturis novis in fornice et arcubus, item novo strato marmoreo, atque hoc partim impensis Conventus, partim subsidio, dato a Rssmo P. Stephano Demsich, emerito Generali, partim ab A. R. Patre Andrea Musar Provinciali.“ NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1733.
- 19** Najranije je zabilježena gradnja svoda u istočnom, a možda i sjevernom krilu oko 1663. „E. A. satagente P. Vicario Solary surexit in notabili Perfectione nova lepoglavensis monasterii fabrica, erecto tractu Septentrionali, item Orientali, quem P. Ivanovich eduxerat, con camerationibus formato.“ NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1663. No nije posve sigurno na koje se svodove zapis odnosi, s obzirom na to da se u hodniku prvog kata sjevernog krila gradnja svodova spominje tek 1733., u drugom katu 1735., a kasne 1747. na hodniku drugoga kata istočnog krila. NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1733, anno 1735, anno 1747.; KAMILO DOČKAL, *Povijest pavljenskog samostana bl. Djevice Marije u Lepoglavi*, Zagreb, 2014., 395.
- 20** „In mense Aprili appositum est novum tectum in media parte tractus orientalis monasterii supra refectorium hyemale.“ Usp. NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1734. Pet godina poslije zimski je refektorij ukrašen slikama. „Hoc anno Refectorium hyemale renovatum novis picturis.“ NIKOLA BINGER, (bilj. 11), anno 1739.
- 21** MARIJA MIRKOVIĆ, 1979., (bilj. 7), 26-28; MARIJA MIRKOVIĆ, 1995., (bilj. 7), 90.
- 22** ROBERTO KAUK, 1895., (bilj. 5), 77-79.
- 23** PETAR PUHMAJER, 2013./2014., (bilj. 10).
- 24** U krapinskom je refektoriju nedavno obijena sva žbuka pa se mogla vidjeti građa svoda. Zanimljivo je primjetiti da se u zaključku svake susvodnice nalazi drvena gređa koja služi kao ojačanje, a ujedno formira i ravan brid tlocrtno pravokutne susvodnice. Te grede su po svoj prilici nastale u vrijeme gradnje svoda, s obzirom na to da se u zidanoj građi ne vide oštećenja koja nastaju naknadnom ugradnjom.
- 25** DRAGINJA JURMAN-KARAMAN, Ivan Kukuljević-Sakcinski: prvi konzervator za Hrvatsku i Slavoniju, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 4-5, Beograd, 1955., 147-162: 149.
- 26** IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1856., (bilj. 1), 236; IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1858., (bilj. 1), 365. Gjuro Szabo smatra da je Kukuljević pomiješao portrete iz ljetnog i zimskog refektorija, vjerojatno zato što neke likove spominje u oba refektorija. Držimo da su važne osobe mogle biti prikazane u oba refektorija, pogotovo zato što se radi o utemeljiteljima i obnoviteljima samostana, a u prilog tomu ide i činjenica da je Kukuljević uživo video slike koje

su još tada postojale, a Szabo ih više nije mogao vidjeti. Usp. GJURO SZABO, 1919., (bilj. 6), 25.

**27** ŠIME LJUBIĆ, 1880., (bilj. 3), 118.

**28** Kršnjavi navodi da je na središnjoj slici prikazana Posljednja večera, s jedne strane je gozba u Kani Galilejskoj, dok je scenu s druge strane opisao kao „uzapćenje nekoga mladića pri jednoj gostbi“. IZIDOR KRŠNJAVA, 1878., (bilj. 4), 802.

**29** Kršnjavi je prilikom identificiranja prikaza pomiješao likove sv. Pavla i sv. Antuna. TOMISLAV PUGELNIK, 2008., (bilj. 8), 483-484.

**30** Kršnjavijev izvještaj je prvi kritički osvrт na lepoglavske zidne slike, iako se primjećuju određene nejasnoće i nedosljednosti, posebice vezano uz atribuciju slika. IZIDOR KRŠNJAVA, 1878., (bilj. 4), 802-803. Na te nelogičnosti među prvima ukazuje Gjuro Szabo, a poslije i Kamilo Dočkal. GJURO SZABO, 1919., (bilj. 6), 25-28; KAMILO DOČKAL, 2014., (bilj 19), 203. Najdetaljniji pregled rasprave o stilu i atribuciji lepoglavske fresake donosi Pugelnik. TOMISLAV PUGELNIK, 2008., (bilj. 8), 500-501.

**31** IZIDOR KRŠNJAVA, 1878., (bilj. 4), 802.

**32** Zanimljivo je primijetiti stav Izidora Kršnjavoga prema baroknoj umjetnosti, kada navodi da je središnja scena Posljednje večere „slikana valjda ponajkašnje, jer joj je slog već posvema izkvaren i barokan tako, da u slike ne ima do dekorativne vrednosti“, te dalje u opisu bočnih slika: „(...) takodjer su dekorativno radjene ali imade zanimljivih glava i dobro prem dekorativno i barokno zamišljenih draperija“. IZIDOR KRŠNJAVA, 1878., (bilj. 4), 802-803.

**33** IZIDOR KRŠNJAVA, 1878., (bilj. 4), 803.

**34** Cijeli crtež svoda i preslikana tri medaljona objavljena su u: TOMISLAV PUGELNIK, 2014., (bilj. 8).

**35** TOMISLAV PUGELNIK, 2014., (bilj. 8.), 495-496.

**36** Pugelnik dvoji je li štukatura plastički oblikovana ili „iluzionirana“, što bi moglo značiti da je naslikana. Usp. TOMISLAV PUGELNIK, 2014., (bilj. 8.), 488. Štukatura je na svodu svakako postojala, o čemu svjedoči zapis iz 1722. („celatura gypsaris“), a spominje ju i Kršnjavi. Štukatura je mogla biti plastički istaknuta ili urezana, kao što je to slučaj u zimskom refektoriju.

**37** ŠIME LJUBIĆ, 1880., (bilj. 3), 118.

**38** JOSIP TORBAR, Izvješće o zagrebačkom potresu 9. studenoga 1880., Zagreb, 1882., 65.

**39** PETAR PUHMAJER, 2013./2014. (bilj. 10), 94.

**40** Na gornjim etažama sjevernog krila uspostavljen je novi središnji hodnik, uz koji su se s obje strane nizale će-lije. S obzirom na to da je do takvog zahvata moglo doći samo uklanjanjem postojećih svodova, pretpostavlja se da su svodovi stradali u potresu. PETAR PUHMAJER, 2013./2014. (bilj. 10), 94; PETAR PUHMAJER, Lepoglava. Pavlinski samostan. Elaborat konzervatorsko-restauratorskih istraživanja istočnog, južnog i zapadnog krila, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2014., 17.

**41** ROBERTO KAUK, 1895., (bilj. 5), 44-45. Isto navodi i Gjuro Szabo, koji obilazi lepoglavski samostan početkom 20. stoljeća. GJURO SZABO, 1919., (bilj. 6), 25-28.

**42** ARTUR SCHNEIDER, Popisivanje i fotografjsko snimanje umjetničkih spomenika godine 1938., *Ljetopis JAZU*, 51, 168-180; ARTUR SCHNEIDER, Popisivanje i fotografjsko snimanje umjetničkih spomenika godine 1938., *Ljetopis JAZU*, 52, 171-186.

**43** FERDO LADIKA, *Izvješće o spaljenom i srušenom biševem pavlinskom samostanu u Lepoglavi te o stanju tamošnjih kulturno historijskih i umjetničkih spomenika*, rukopis u Ministarstvu kulture – Uprava za zaštitu kulturne baštine – Topografska zbirka: Lepoglava, općina Ivanec, Lepoglava, (dalje MK-UZKB-TZ: Lepoglava, općina Ivanec), 1944., 3.

**44** Ladika je tom prilikom preslikao tri zidne slike, koje su se vjerojatno nalazile u zimskom refektoriju (Raspeće s dva pavilina, tri andeoske glavice i poprsje pavilina s prstom na ustima), Raspeće koje se nalazilo na vanjskom zidu sakristije u istočnom krilu i portret Ivaniša Korvina iz ljetnog refektorija. MK-UZKB-TZ: Lepoglava, općina Ivanec, *Dopis o kopijama propalih freski u Lepoglavi*, sastavio Ljubo Karaman, Zagreb, 9. rujna 1947.

**45** FERDO LADIKA, 1944., (bilj. 43), 4.

**46** Isto, 2.

**47** Ladika atribuirira sačuvane zidne slike pavlinskim slikarima Franji Bobiću (portret Pavla Ivanovića) i Ivanu Ranggeru. FERDO LADIKA, 1944., (bilj. 43).

**48** FERDO LADIKA, 1944., (bilj. 43), 5.

**49** MK-UZKB-TZ: Lepoglava, općina Ivanec, Zagreb, *Pregradnje i novogradnje Kazneno-popravnog doma u Lepoglavi*, sastavio Ljubo Karaman, 8. travnja 1946.

**50** Prema sačuvanoj dokumentaciji Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, zidne su slike ljetnog refektorija bile nezaštićene još sredinom 1946. godine. MK-UZKB-TZ: Lepoglava, općina Ivanec, *Zapisnik*, sastavio Vinko Bregović, Lepoglava, 17. svibnja 1946.

**51** Radovi na sanaciji crkvenog pročelja i knjižnice počeli su 1946. godine, no zbog niza otežavajućih okolnosti, nisu nastavljeni do 1950. godine, a daljni radovi počeli su tek 1952. godine. GRETA JURIŠIĆ, Konzervatorski radovi na pavlinskom samostanu i crkvi u Lepoglavi, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 4-5, Beograd, 1955., 392-396: 395.

**52** MK-UZKB-TZ: Lepoglava, općina Ivanec, *Pregradnje i novogradnje Kazneno-popravnog doma u Lepoglavi*, 1946., sastavio Ljubo Karaman, Zagreb, 8. travnja 1946.

**53** MK-UZKB-TZ: Lepoglava, općina Ivanec, *Izvještaj o službenom putovanju konzervatora dr. Ljube Karamana, asistenta Mladena Fučića i restauratora slika prof. Zvonimira Wyrobula u Lepoglavu dne 9. i 10. srpnja 1947.*, Zagreb, 1947.

**54** Istraživanja, koja je vodio akademik Vladimir Marković, opisana su u izvještaju: VLADIMIR MARKOVIĆ i sur. (2004): Pavlinski samostan u Lepoglavi, Izvješće o konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima u sjevernom i dijelu

istočnoga krila te prijedlog smjernica za njihovu obnovu, sv. I i II, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb.

**55** Istraživanja je vodio Petar Puhmajer, a u radnom timu su sudjelovali: Bernarda Ratančić, Andelko Pedišić, Miroslav Jelenčić, Marina Fernežir i Tomica Paradi. Grafička obrada nacrta: Ivana Popović i Marin Čalušić. Fotodokumentacija: Jurica Škudar. Za istraživanja su korištene snimke postojećeg stanja koje je izradila tvrtka Ateh d.o.o. Istraživanja su opisana u elaboratu: PETAR PUHMAJER, 2014., (bilj. 40).

**56** PETAR PUHMAJER, 2014., (bilj. 40), 245.

**57** Isto, 246.

**58** Isto, 246.

**59** Isto, 246.

**60** ANTE SEKULIĆ, Pavlinski vrhovni poglavari, *Kultura pavilina u Hrvatskoj 1244. – 1786.*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 12. svibnja – 31. listopada 1989.), Zagreb, 1989., 31-39: 32. Marija Mirković navodi da je riječ o Ivanu XXII. ili Klementu V. MARIJA MIRKOVIĆ, 1979., (bilj. 5), 28; MARIJA MIRKOVIĆ, 1995., (bilj. 5), 90, 92.

**61** Nije posve jasno koji je papa prikazan na sceni. Pavlinima je Pravilo sv. Augustina dao papa Klement V. 1308. godine, a bulama su ih potvrdili pape Ivan XXII., Klement VI. i Urban V. ANTE SEKULIĆ, Pregled povijesti pavilina, *Kul-*

*tura pavilina u Hrvatskoj, 1244. – 1786.*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 12. svibnja – 31. listopada 1989.), Zagreb, 1989., 31-39: 32. Marija Mirković navodi da je riječ o Ivanu XXII. ili Klementu V. MARIJA MIRKOVIĆ, 1979., (bilj. 5), 28; MARIJA MIRKOVIĆ, 1995., (bilj. 5), 90, 92. Pugelnik smatra da scena prikazuje dva povijesno odvojena događaja, odnosno donošenje Pravila sv. Augustina pavlinima preko papinskog izaslanika kardinala Gentilisa i svečano objavljivanje potvrde reda od pape Ivana XXII. Usp. TOMISLAV PUGELNIK, 2008., (bilj. 8), 482. Nijedan od autora ne spominje papu Urbana V.

**62** PETAR PUHMAJER, 2014., (bilj. 40), 247.

**63** Isto, 247.

**64** Isto, 247.

**65** Isto, 257-258.

**66** To je važno istaknuti jer je prilikom obnove prostorije ljekarne u sjevernom krilu samostana izведен svod, čiji bridovi ne prate rub zidnog oslika, kao što je to izvorno bio slučaj, nego su napravljeni proizvoljno, pa sada postoje veliki i nejednaki razmaci između slikanih površina i bridova svoda.

## Abstract

**Petar Puhmajer, Bernarda Ratančić**

SUMMER REFECTION OF THE PAULINE MONASTERY IN LEPOGJAVA – CREATION, DESTRUCTION AND RETRIEVAL

The paper aims to analyze the history of the creation and later developments of the summer refectory in the Pauline monastery in Lepoglava. The refectory, or a dining room, was the monastery's largest room formed by the construction of the west wing in the 17th century, and lavishly decorated with stucco and wall paintings in the 18th century. When the monastery was turned into a prison in the 19th century, it lead to its long-time degradation, first due to its inappropriate use and then due to the collapse of the vault in the earthquake of 1880. This period also saw the earliest efforts for its preservation, in the sense of documenting, researching and artistic evaluation, which we can see in the works of Ivan Kukuljević Sakcinski and Izidor Kršnjavi, and notably in the work of Ferdinand Quiquerez who made an aquarelle drawing of the entire

stucco- and wall-painting design of the refectory. Subsequently, the room was badly damaged in World War II when, after the demolition of the upper floors, it was left in the open air. Until the beginnings of the 21st century, the refectory's wall decoration was thought to be lost, however, the conservation research has revealed the Pauline benefactors' portraits on the walls, painted lunettes and the walled-up grotto with stucco statues. The paper also discusses the research results, as well as the guidelines for the refectory's restoration.

**KEYWORDS:** architecture, wall painting, Lepoglava, Pauline monastery, summer refectory, 18<sup>th</sup> century, baroque, destruction, renewals, conservation research

# Gradnje i obnove Umjetničkog paviljona u Zagrebu

Mladen Perušić

Mladen Perušić  
mladen.perusic@zg.t-com.hr

Pregledni rad/Scientific review  
Primljen/Received: 31. 05. 2015.

UDK:  
727.7.025.4(497.5 Zagreb)

DOL:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.13>

**SAŽETAK:** Umjetnički paviljon sagrađen je u Zagrebu 1898. godine kao centralna građevina s kupolom i bočnim krilima, osvijetljena sa stropa, prema tadašnjim europskim arhitektonskim obrascima za takvu namjenu građevina. U stoljetnom nizu građevnih mijena Paviljon je djelomice izgubio prvotni izgled, najviše 1938. u radikalnoj purifikaciji pročelja. Građevno stanje početkom ovoga stoljeća bilo je loše pa su stručne službe Grada Zagreba pripremile i provele obnovu od 2007. do 2013. U članku se iznosi tijek građevne povijesti Umjetničkog paviljona, od projekata i gradnje za izložbu u Budimpešti, rekonstrukcije u Zagrebu, niza projekata i izvedbi sanacija, do recentne obnove, s obrazloženjem konzervatorskog pristupa i prikaza radova obnove kupole, krovova i pročelja.

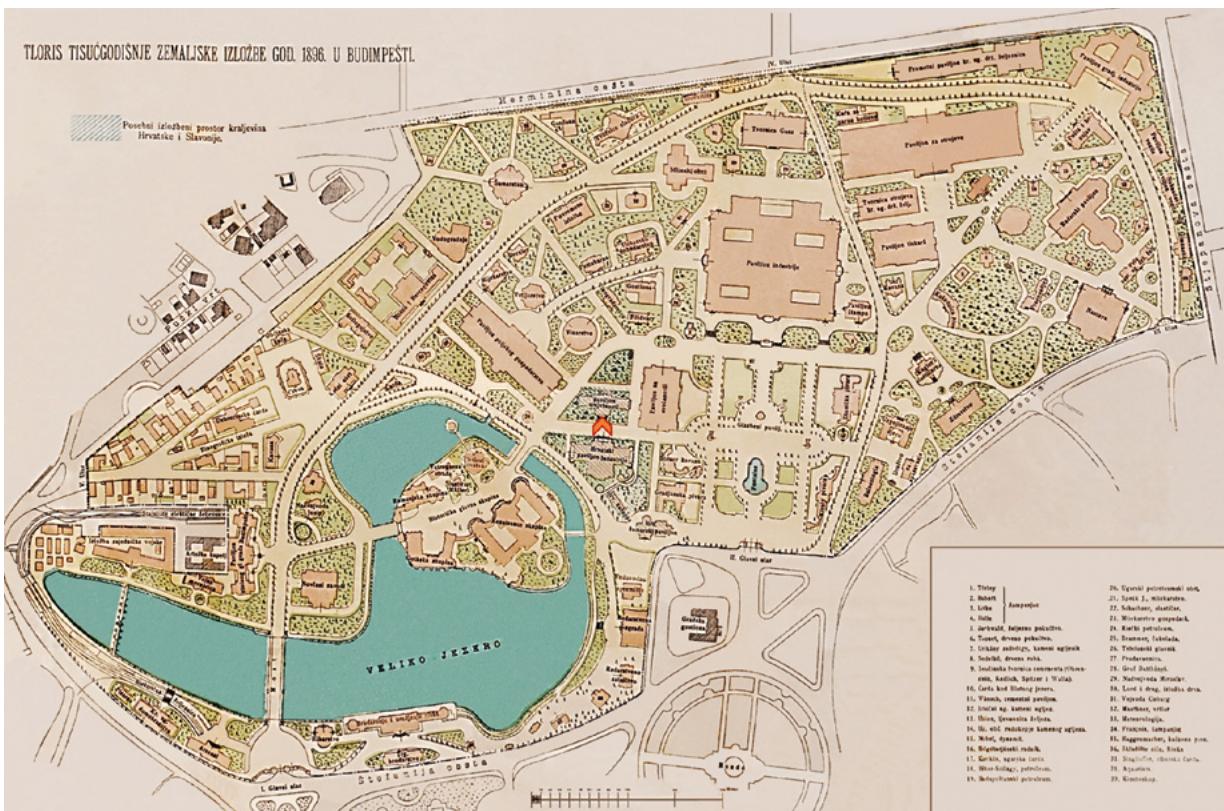
**KLJUČNE RIJEČI:** *Umjetnički paviljon u Zagrebu, gradnja, građevne mijene, recentna obnova*

U umjetnički paviljon u Zagrebu poznat je po svojim karakteristikama sačuvane arhitekture slobodnostojećeg objekta na trgu Zelene potkove, a i bogato urešen interijer tijekom godina nije bio mijenjan jer je u neprekidnom kontinuitetu javne namjene izložbene djelatnosti.<sup>1</sup> S obzirom na nedavno izvedene radove, ovim se tekstom žele prikazati povjesne faze Paviljona i njihova valorizacija koja je bila osnovom za predloženu prezentaciju. Donose se do sada nepoznati podaci i pojedinosti o arhitektonskoj analizi zgrade, izvedenoj geometriji i konstruktivnoj strukturi, na osnovi arhivskih, konzervatorskih i restauratorskih istraživanja i izvedenog stanja, prema kojima je realizirana koncepcija konzervacije i restauracije građevine.

## Paviljon za poviest i umjetnost na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine

U povodu proslave tisućljeća od dolaska ugarskih plemena u karpatsku dolinu, mađarska vlada pripremila je 1896.

veliku izložbu u Budimpešti. Vlada Trojedne Kraljevine s banom Khuenom Héderváryjem, državnopravno povezana s Kraljevinom Ugarskom u sklopu Austro-Ugarske Monarhije, uz protivljenje oporbe,<sup>2</sup> sudjelovala je na izložbi sagradivši četiri paviljona (**sl. 1**).<sup>3</sup> Pripremu izložbe vodio je vladin povjerenik, vrstan gospodarstvenik, pravnik, prijatelj umjetnika Ivo Mallin, koji je s Vlahom Bukovcem osmislio i proveo ideju o Paviljonu za povijest i umjetnost kao čeličnoj konstrukciji koja će se nakon izložbe premjestiti u Zagreb i biti jezgra Umjetničkoga paviljona. Zemaljski izložbeni odbor raspisao je javni natječaj za izradu projekata s rokom predaje radova do 10. travnja 1895. Odabran je rad mađarskih arhitekata Florisa Korba (1860. – 1930.) i Kálmána Gierglja (1863. – 1954.),<sup>4</sup> koji su primijenili uobičajenu shemu za izložbenu namjenu i projektirali središnju građevinu s kupolom i dvoranama u krilima.<sup>5</sup> Sačuvani dio natječajne dokumentacije (tlocrt, presjek, nacrt glavnog pročelja i tlocrt željezne konstrukcije s presjecima), kao i dio projektne dokumentacije



<sup>1</sup>. Tloris Tisućgodišnje zemaljske izložbe god. 1896. u Budimpešti (Kraljevine Hrvatska i Slavonija na Tisućgodišnjoj zemaljskoj izložbi Kraljevine Ugarske u Budimpešti 1896.. 1896.)

*Layout of the 1896 Millennial Exhibition in Budapest (Kraljevine Hrvatska i Slavonija na Tisućgodišnjoj zemaljskoj izložbi Kraljevine Ugarske u Budimpešti 1896, 1896)*

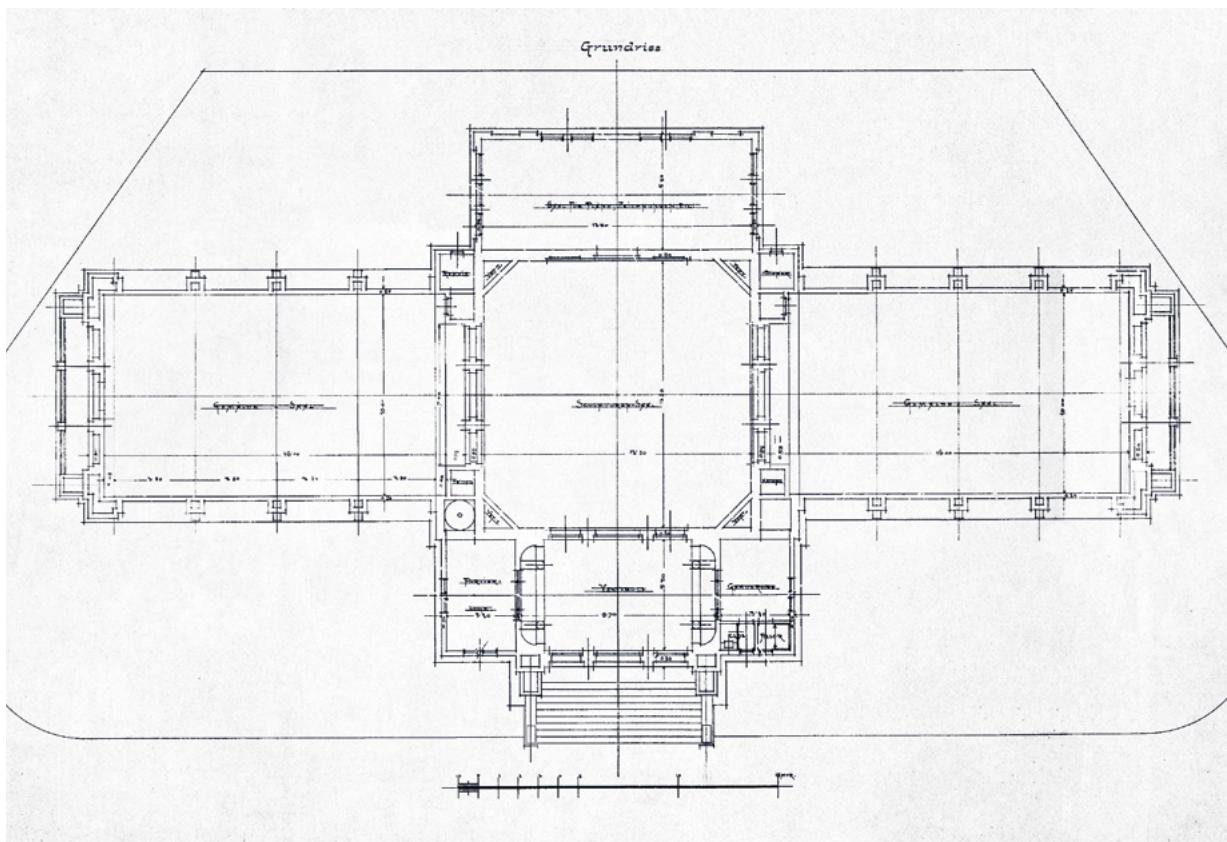
(tlocrt) prema kojoj je paviljon sagrađen, vrlo su važni izvori informacija o prvotnim idejama, a onda i izvedbi.<sup>6</sup> Omogućavaju i praćenje izmjena u izvedbenom projektu u odnosu na ideje iznesene u natjecajnom radu.

U natječajnom tlocrtu paviljon je koncipiran kao složenija cjelina s više elemenata. Bočne izdužene dvorane na kraćim stranama rastvorene su s po tri otvora prozora i vratima s izlazom na terase. Od središnjeg prostora te dvorane su odijeljene raskošno oblikovanim stupovljem s tri prolaza. Središnji volumen jednakih stranica nad kojim je osmerostrana kupola poduprta je u sva četiri ugla tornjevima. Na tlocrtu su upisane i namjene prostora. Središnji je namijenjen skulpturama, obje dvorane slikarstvu, a mala dvorana, odvojena zidom s vratima, nacrtima i crtežima. Iz vestibula se lijevo ulazi u sobu nazvanu loža (za osoblje i okupljanje uzvanika) gdje je i portir, a desno u garderobu gdje su odvojeni toalet i pisoar. U tornjevima, u uglovima kvadrata, južno su u dva manja pretprostora dimnjaci za loženje, u većim su stubišta za sobe u mezaninu nad ulazom, a u sjevernim su izbe za poslužitelja i rekvizite. Trokuti s unutarnje strane kvadrata služe za ventilaciju prostora u u kupoli. U nacrtu su upisane i osnovne mjere (sl. 2).<sup>7</sup>

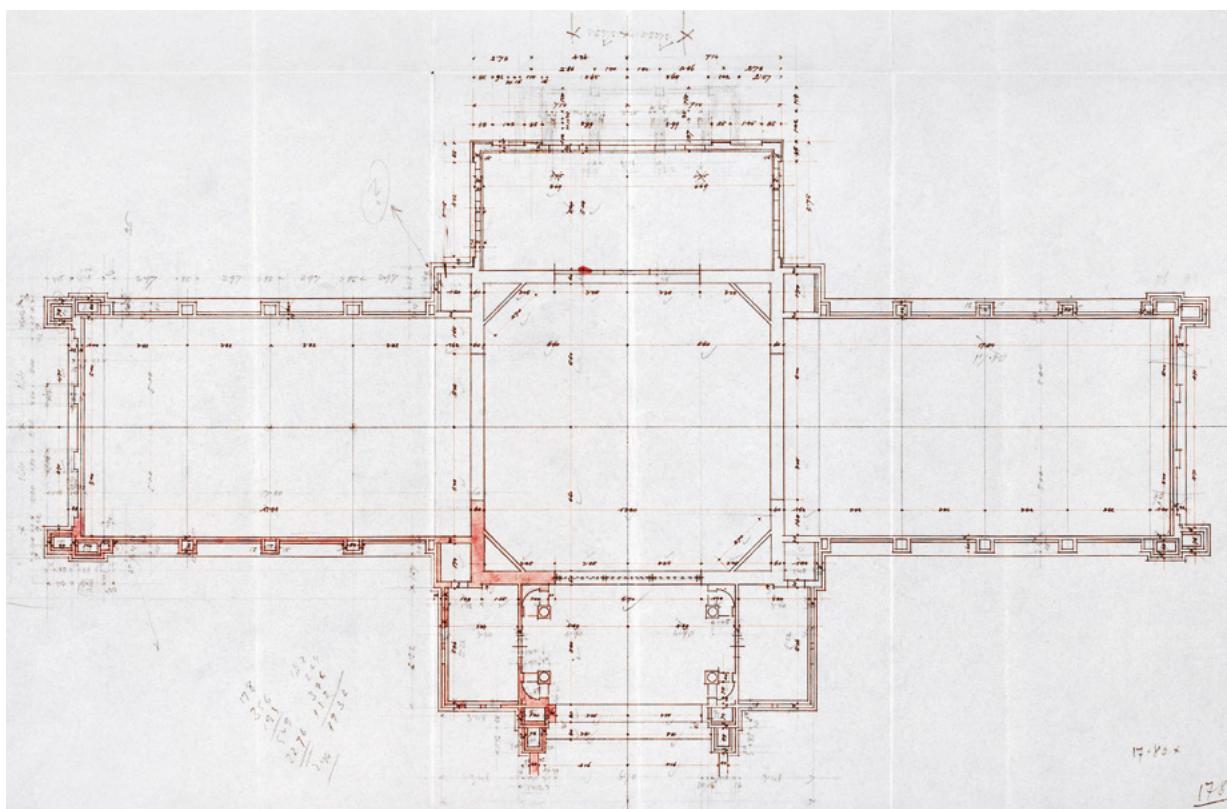
Izvedbeni tlocrt je modificiran i pojednostavljen. Nema terasa, prozora na dvoranama, stupovlja s ravnim nadvo-

jima između dvorana, a u krovovima je po jedna izba bez manjeg ulaznog preprostora. Promijenjena je i koncept cijela zidanih konstrukcija. Olovkom su prekrizane obodne tanke dvostrukе stijene i upisani presjeci zasnovani na modularnim veličinama opeke  $30 \times 15$  cm (sl. 3).<sup>8</sup>

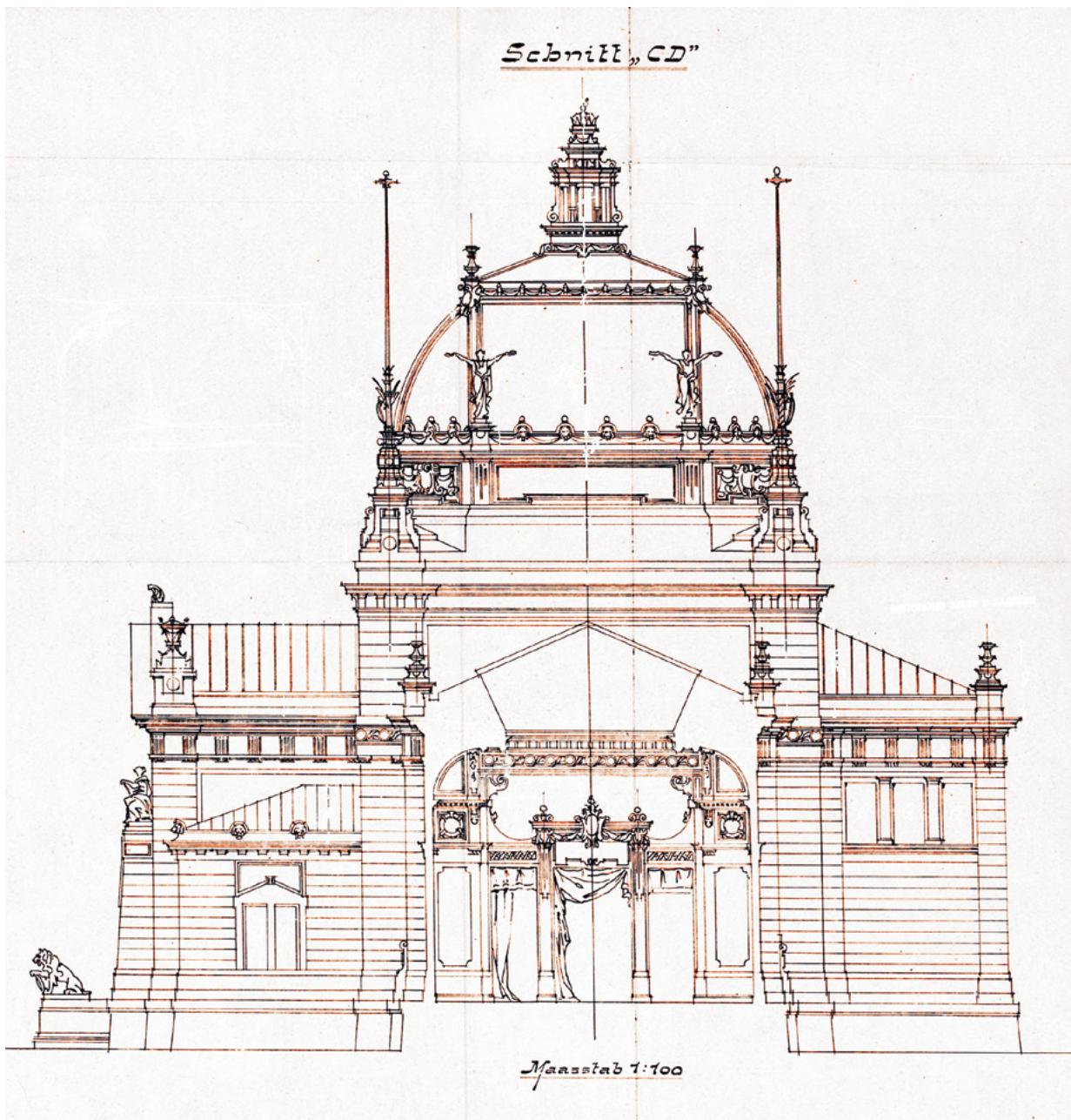
Uspoređujući sačuvane nacrte presjeka i glavnog pročelja (sl. 4, 5),<sup>9</sup> koji s opisanim tlocrtom čine cjelinu i dio su natječajnog rada, možemo govoriti i o konceptu arhitekture i oblikovanju pročelja paviljona. Evidentna je kompozicija volumena oko središnje vertikalne osi. Pročelja četiriju istaknutih volumena, triju dvorana i vestibula završena su trokutastim zabatima – timpanima. Plohe zidova pročelja raščlanjene su pilastrima na mjestima vertikalna stupova čelične konstrukcije i imaju statičku funkciju podupiranja, kao i visoki piloni na svim vanjskim uglovima dvorana i vestibula. Središnju kvadratnu dvoranu natkrivena osmerostrana ostakljena kupola polukružnog presjeka na zidanom tamburu, dvorane dvovodni zastakljeni krovovi, a prednji i stražnji rizalit pokriveni su limom. Na vrhu kupole je lanterna na kvadratnoj bazi završena krunom sv. Stjepana, prvog mađarskog kralja. I u projektu i u izvedbi osmerokutne kupole samo su duže stranice ostakljene, dok su četiri kraće stranice obložene limenim pokrovom, što nije uobičajeno rješenje za potpuno osvjetljenje prostora kupolom. Na donjoj strani kupola



2. Korb i Giergl, projekt Paviljona za poviest i umjetnost, tlocrt, 1895. (HR DAZG, Gradsko poglavarstvo, Građevni odsjek, sign. 222)  
*Korb and Giergl, project of the History and Art Pavilion, floor plan, 1895 (State Archives in Zagreb, City of Zagreb, Construction Department, sign. 222)*



3. Korb i Giergl, projekt Paviljona za poviest i umjetnost, tlocrt za izvedbu, 1895. (HR DAZG)  
*Korb and Giergl, project of the History and Art Pavilion, working floor plan, 1895 (State Archives in Zagreb)*

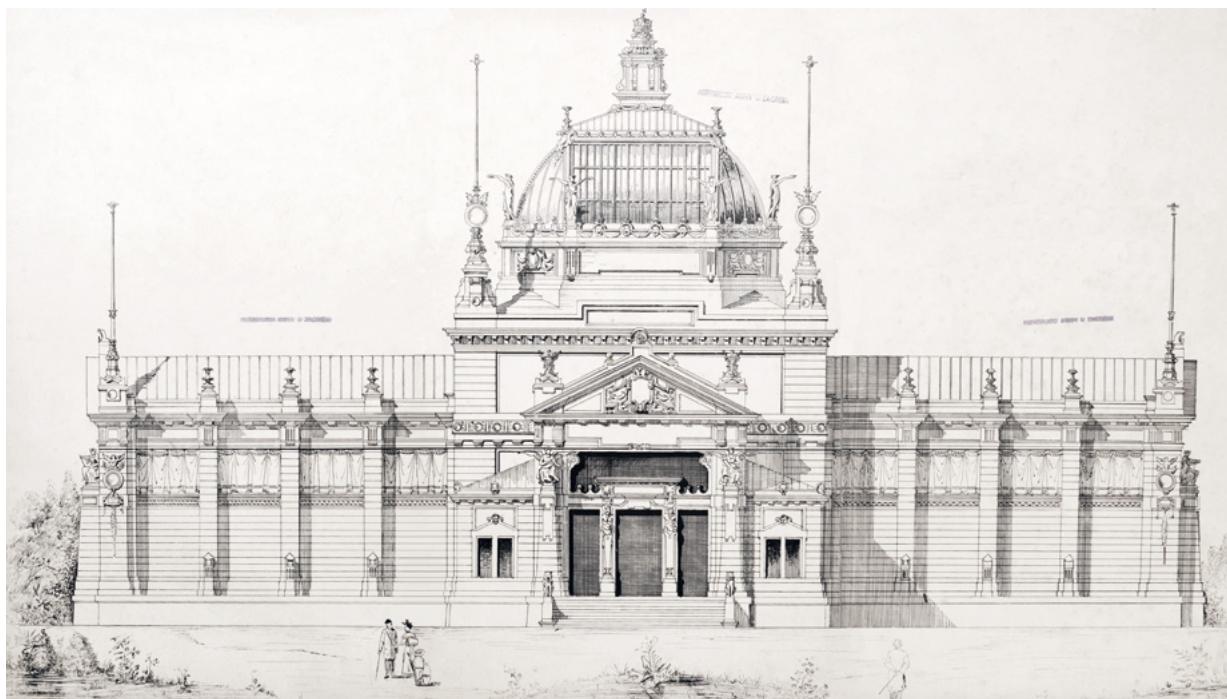


4. Korb i Giergl, Paviljon za poviest i umjetnost, presjek 1895. (HR DAZG)  
*Korb and Giergl, History and Art Pavilion, cross section, 1895 (State Archives in Zagreb)*

je završena vijencem nad tamburom s nizom maskerona lavljih glava. Nacionalni simboli Trojedne Kraljevine nisu aplicirani na pročelja, već su postavljeni na jarbole na uglovima središnjeg volumena. Grbovi su ovješeni na štitove, a hrvatske zastave vijorile su pri vrhu. Postavu trobojnica uvjetovao je Vlaho Bukovac sudjelovanjem hrvatskih umjetnika na Milenijskoj izložbi. Portal trodijelnog glavnog ulaza istaknut je plitkim reljefima ženskih likova hermama na međustupcima i bogato profiliranom rešetkom u nadsvjetlu. Na nadvoju portala u gornjem je redu natpis „Umjetnički paviljon“ (u nacrtima glavnog pročelja na tom je mjestu natpis na mađarskom „Horvat-Slavon Orsag kiállítása“, a na tamburu latinski „Ars Longa Vita Brevis“). Prilazno stubište u vestibul, koji je izdignut oko 1,2 m od tla, izvedeno je između pilona sa skulpturama na vrhu, a ne prema projektu, gdje je ucrtano omeđeno zidovima sa skulpturama lavova. U konačnici, može se reći da je projektirani koncept oblikovanja historicističke arhitekture, uz neka pojednostavljenja, zadržan i u izvedbi (sl. 6, 8).<sup>10</sup>

Brevis“). Prilazno stubište u vestibul, koji je izdignut oko 1,2 m od tla, izvedeno je između pilona sa skulpturama na vrhu, a ne prema projektu, gdje je ucrtano omeđeno zidovima sa skulpturama lavova. U konačnici, može se reći da je projektirani koncept oblikovanja historicističke arhitekture, uz neka pojednostavljenja, zadržan i u izvedbi (sl. 6, 8).<sup>10</sup>

Unutrašnjost paviljona uredili su Vlaho Bukovac, Robert Frangeš Mihanović i Bela Čikoš-Sesija, u skladu s određenim namjenama dvorana. Iz fotografija interijera vidljiva je obrada ploha.“ Ispod ostakljenog stropa dvorana ovješen je baldahin, a podgledi obodnih greda oslikani su kazetama. Parapeti zidova obloženi su nabranim



5. Korb i Giergl, Paviljon za poviest i umjetnost, glavno pročelje, 1895. (HR DAZG)  
Korb and Giergl, History and Art Pavilion, main front, 1895 (State Archives in Zagreb)



6. Paviljon za poviest i umjetnost s jugoistoka 1896. (HR DAZG)  
History and Art Pavilion from the southeast, 1896 (State Archives in Zagreb)



7. Istočna dvorana paviljona, Historička izložba, 1896. (HR DAZG, fond 135, sign. 22099)  
East hall of the Pavilion, History Exhibition, 1896 (State Archives in Zagreb, fond 135, sign. 22099)

tkaninama i ukrašeni draperijom u obliku girlanda. Na daščanim podovima prostri su tepisi. Namještaj je izrađen u Zagrebu. Ravnatelj Državnog arhiva Ivan Bojničić i tajnik Društva umjetnosti priredio je izložbu povijesnog odjela, izloživši arhivalije i blago crkvenih riznica (sl. 7). Na natječaju za izradu čelične konstrukcije paviljona odbabrana je, kako izvješćuju Narodne novine od 11. svibnja 1895., tvrtka Danubius-Schoenichen-Hartmann, dioničko društvo za gradnju brodova i strojeva iz Budimpešte, koja daje 112,85 tona konstrukcije, s rokom montaže od sedam mjeseci u Budimpešti i tri mjeseca u Zagrebu.<sup>12</sup> Već nakon mjesec dana, 15. lipnja 1895., tvrtka je dovršila nacrte konstrukcije<sup>13</sup> koji slijede prihvaćeni arhitekton-

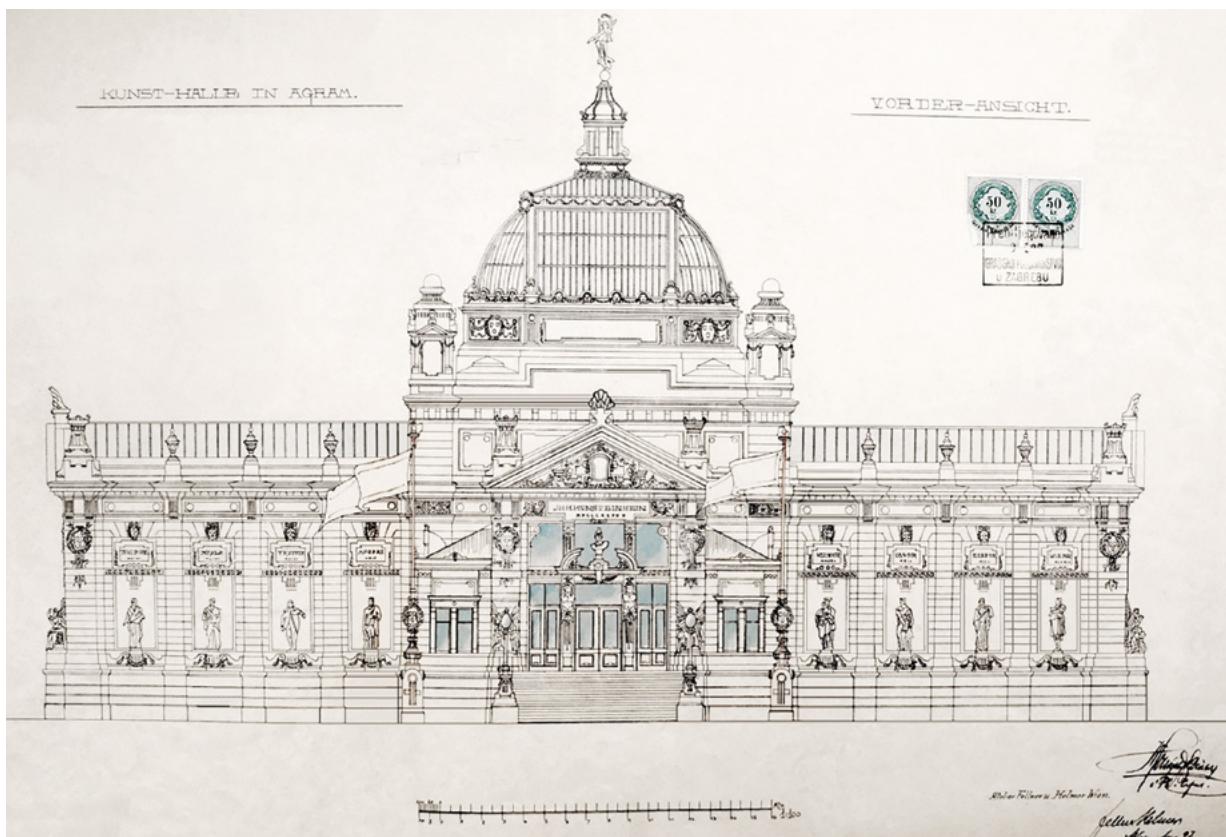
ski projekt. Međutim, uvidom u izvedeno stanje krovnih konstrukcija paviljona u Zagrebu, a i prema nalazima čeličnih elemenata stupova i greda u zidovima prilikom recentne obnove, evidentno je da su sheme prikazane projektom Danubiusa pri montaži promijenjene. Krovne rešetke dvorana u projektu imaju vertikalne štapove povezane dijagonalama, ali su izvedene kao niz kosih štapova. Oslonjene su na vertikalne stupove ugrađene u zidove, u krilima na razmaku od 3,82 m, visine 7,95 m (sl. 22a).<sup>14</sup>

#### Umjetnički paviljon u Zagrebu 1896. – 1898. godine

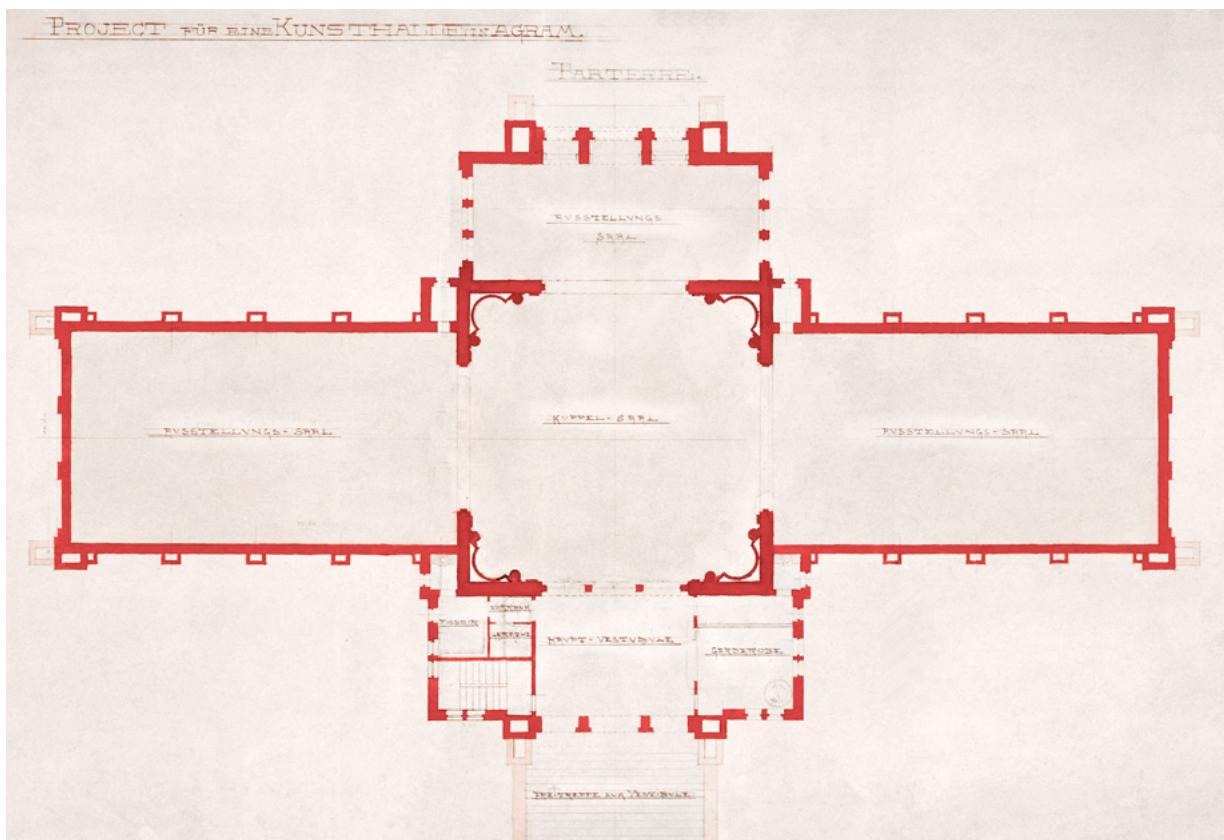
Za Gradski dom umjetnosti odabrana je lokacija južno od Kemijskog laboratorija, na sjevernoj strani Trga Franje



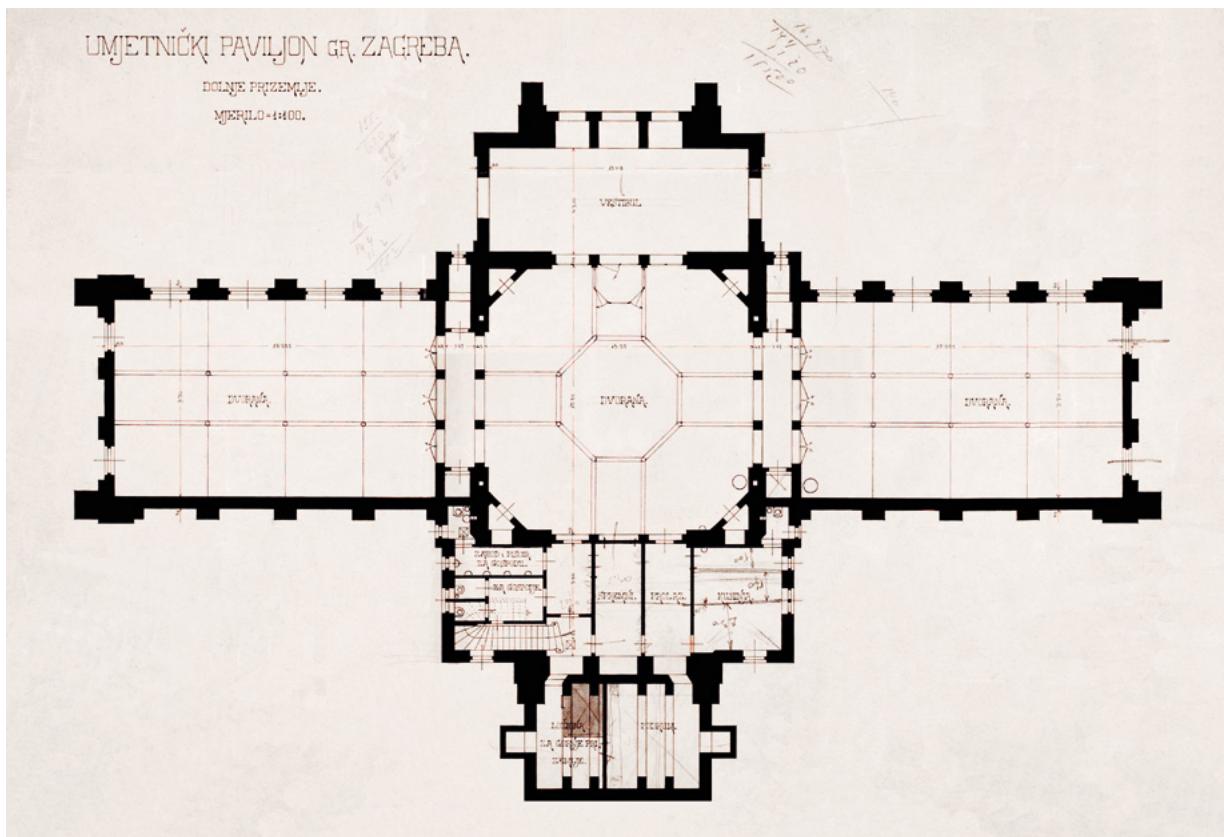
8. Paviljon za Poviest i umjetnost s jugozapada 1896., (dokumentacija M. Perušić)  
History and Art Pavilion from the southwest, 1896 (Documentation M. Perušić)



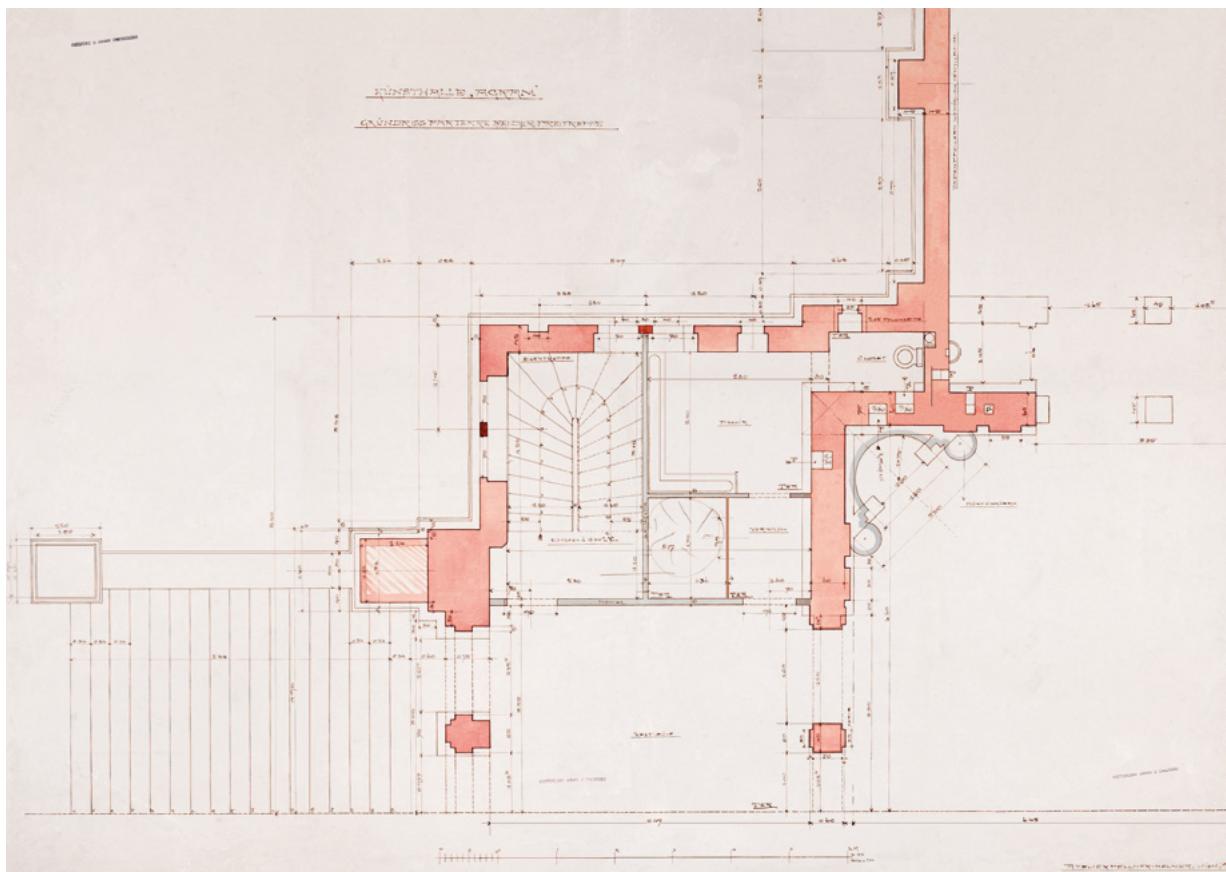
9. Fellner i Helmer, projekt Umjetničkog paviljona, 1897., sjeverno pročelje (HR DAZG)  
Fellner and Helmer, project for the Art Pavilion, 1897, north front (State Archives in Zagreb)



**10.** Fellner i Helmer, tlocrt gornjeg prizemlja za izvedbu, 1897. (HR DAZG) Fellner and Helmer, working plan of the upper ground floor, 1897 (State Archives in Zagreb)



**11.** Fellner i Helmer, tlocrt donjeg prizemlja, izvedeno stanje, 1897. (HR DAZG)  
*Fellner and Helmer, plan of the lower ground floor, actual situation, 1897 (State Archives in Zagreb)*



**12.** Fellner i Helmer, tlocrt dijela gornjeg prizemlja uz prilazno stubište, 1897. (HR DAZG)

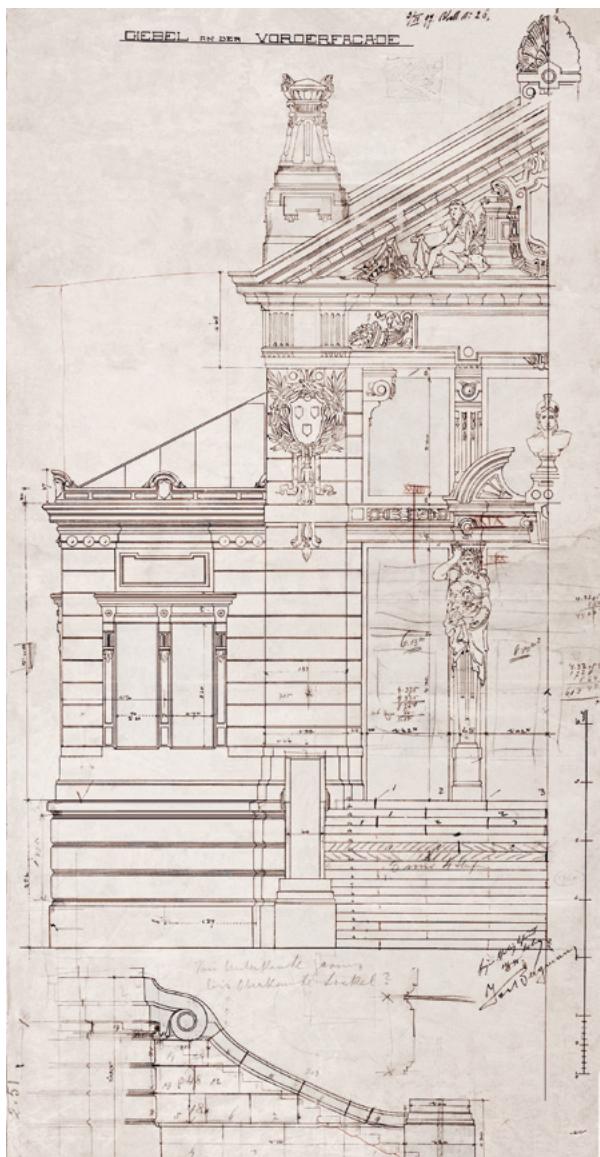
Fellner and Helmer, plan of the portion the upper ground floor adjacent to the entrance staircase, 1897 (State Archives in Zagreb)

Josipa, u skladu sa suvremenim planovima razvoja grada, prema kojima je na tako istaknutom mjestu bila predviđena reprezentativna građevina. Iz istih razloga poseban je odbor 5. srpnja 1897. predložio Gradskoj skupštini da se arhitektonski projekt povjeri uglednom bečkom atelijeru Fellnera i Helmera, prema čijem je projektu u Zagrebu 1895. bilo izvedeno kazalište.<sup>15</sup> Čini se da je predviđeni vrlo kratak rok izrade bio poštovan jer je na nacrtu „prednjeg“ pročelja, kako je nazvana sjeverna fasada s glavnim ulazom, ispod parafa arhitekata upisano „aug. 97.“<sup>16</sup>

Arhitekti Ferdinand Fellner (1847. – 1916.) i Hermann Helmer (1849. – 1919.) bili su ograničeni u kreaciji već određenom strukturu i konstrukcijom građevine, a onda i temeljima koji su već bili izvedeni. Budući da je perivoj na južnoj strani bio definiran na razini prirodne savske ravnice, zbog razlike u visinama bilo je moguće izvesti donju etažu paviljona. Ta je gradnja zemljanih i betonskih radova izrade temelja već u rujnu 1896. dodijeljena građevinskom poduzetništvu Emila Eisnera i Adolfa Ehrlicha. Budući da je tvrtka Danubius bila odabранa za izradu i montažu čelične konstrukcije, a projekt je izradila još u lipnju 1895., ti su nacrti korišteni u izvedbi. Osnovni parametri za projektiranje zgrade bili su, dakle, zadani mjerama geometrije željezne konstrukcije koja je obzidana zidovima od opeke. Puni pilastri postavljeni

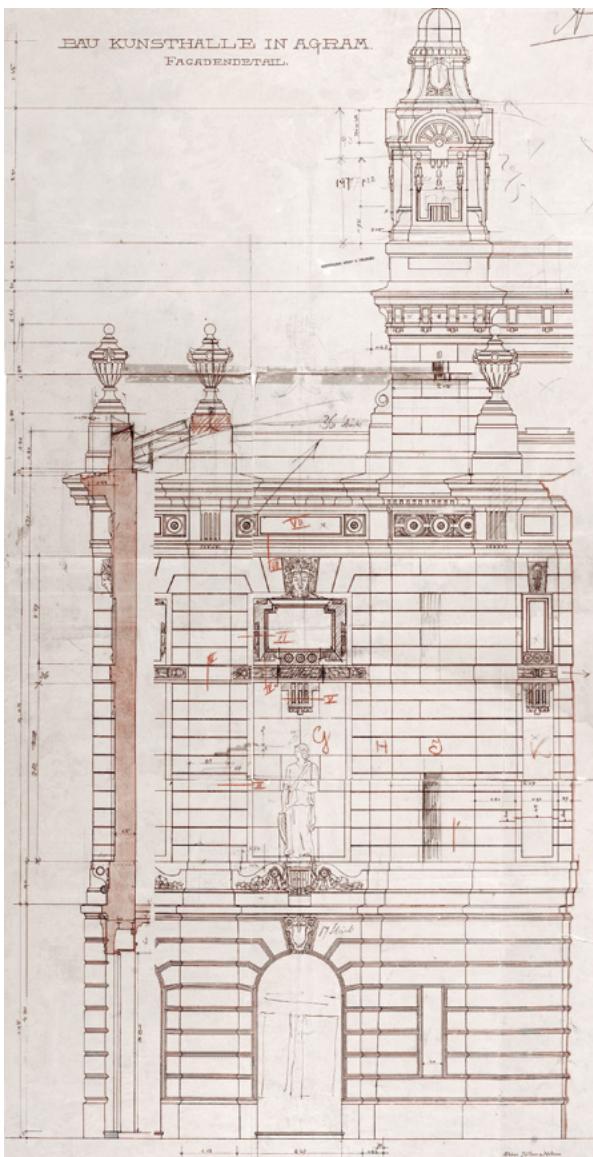
su uz vertikalne čelične stupove kao ojačanja. Dvodjni krovovi dvorana iznad rešetki završeni su timpanima s bogatim skulptoralnim ukrasom.

Sačuvani su detaljni nacrti u kojima je ucrtana i kotirana sva arhitektonska plastika pročelja,<sup>17</sup> koja je znatno programski razrađenija i bogatija od rješenja na Milenijskoj izložbi u Budimpešti. Razabire se i velik odmak od ideje Korba i Gierglja u projektiranju ostakljenja svih osam stranica kupole, bez limenih dijelova na četiri kraće stranice. Na vrhu lanterne umjesto krune sv. Stjepana postavljena je skulptura Apolona u tunici s lоворovim vijencem, zaštitnika muza (Muzàgëta). Prema tada uobičajenom arhitektonskom obrascu, na uglovima podnožja kupole, gdje su bili jarboli, kreirani su visoki četverostrani volumeni s profiliranim oblogama, u funkciji ukruta kupole s kanalima dimnjaka i ventilacija. Visoki piloni sniženi su u razinu podnožja, ali su na njima zadržane skulpture alegorije umjetnosti. Stubište izdignuto od tla 2,5 m zbog donje etaže, istaknuto je izvan objekta, ima bočne zidove i pri dnu kandelabre za osvjetljivanje pristupa. Arhitektonska plastika na pročeljima i kupoli također se razlikuje. Više figuralne plastike ima u dubokom reljefu nego u plitkom. U poljima između pilastara zidova dvorana predviđene su skulpture hrvatskih velikana s natpisnim pločama u obliku *tabulae ansate*. Grbovi Trojedne Kraljevi-



13. Fellner i Helmer, izvedbeni detalji sjevernog pročelja, 1897. (HR DAZG)

*Fellner and Helmer, working plan details of the north front, 1897  
(State Archives in Zagreb)*



14. Fellner i Helmer, izvedbeni detalji južnog pročelja, 1897. (HR DAZG)

*Fellner and Helmer, working plan details of the south front, 1897  
(State Archives in Zagreb)*

ne aplicirani su na uglovne pilastre. Posebno je istaknuta obrada ulaznog portala s bistem Atene u prelomljenom luku nadvoja i stupci herma između triju vrata (sl. 9). U prvom tlocrtu projektanata rješenje prizemlja još nije bilo definirano, posebno prostori uz vestibul i komunikacije s razizemljem i mezaninom, gdje su olovkom ucrtavana moguća rješenja dispozicije sadržaja. Dvorane na kraćim stranama imaju po tri prozora, a po dva stupa formiraju tri prolaza u srednju i malu dvoranu.<sup>18</sup> U drugom tlocrtu dvojbe su razriješene te je u istočnom dijelu ulaznoga rizalita uz sanitarije za muškarce projektirano dvokrako metalno stubište koje je povezivalo gornje i donje prizemlje, kako se dvije etaže nazivaju u nacrtnima, i sobu u mezaninu.<sup>19</sup> U zapadnom dijelu uz pročelje je garderobera i kružno zavojito stubište za mezanin, smješteno pred

prozor, a u stražnjem dijelu je hodnik i toalet za žene. Na dvoranama više nema prozora. Tlocrtna površina gornjeg prizemlja paviljona obuhvaća 680 m<sup>2</sup> (sl. 10).

U donje prizemlje (razizemlje s južne strane) prilazi se kroz otvoreni trijem vestibul i preko vjetrobrana ulazi u srednju dvoranu i bočne dvorane odvojene dvostrukim stupovljem i vratima. Na sjevernoj strani ispod rizalita su pomoćne prostorije, desno kuhinja za restoran, koji je prihodom trebao služiti održavanju zgrade, sa sanitarijama za osoblje, a lijevo su sanitarije za goste i stubište u gornje prizemlje. Ispod vanjskog stubišta u podrumu je smještena kotlovница za grijanje izložbenih prostora i spremišta. Za grijanje dvorana u donjoj etaži postavljene su velike peći, a dvije su, 6 x 6 x 12 kaljeva, bile u prostoru do 1986. godine (sl. 11).



**15.** Tambur kupole iznutra, stanje 2006. (fototeka GZZSKIP-a, snimio M. Perušić)  
*Drum of the dome from the interior, situation in 2006 (Photo Archive of the City Institute for the Protection of Monuments of Culture and Nature, photo by M. Perušić)*

Do kraja kolovoza i početka rujna 1897. atelijer Fellnera i Helmera dovršio je i detaljne nacrte rekonstrukcije Umjetničkog paviljona.<sup>20</sup> Zanimljiv je kolorirani tlocrt detalja vestibula i stubišta,<sup>21</sup> crtan u mjerilu 1:25 (sl. 12), dok su prethodni nacrti u mjerilu 1:100. Na tom je tlocrtu naznačen i kut zida istočne i srednje dvorane s nišom za skulpturu. Nacrt je detaljno kotiran i opisan, osim namjene prostorija, obrade materijala i podova ima i natpisne na pojedinim karakterističnim elementima: vanjsko stubište, *monier* zidovi i lučni dijelovi stropova debljine 10 cm i gipsane pregrade debljine 7 cm, plinske peći (sic), razne obloge, opšavi i drugo. Ucrtani su vanjski i unutarnji dvojni pilastri, niše za instalacije i dimnjaci. Uz pune zidane pilastre dvorana stoji opaska: „Ako je moguće uz stup izvesti ventilaciju“. Naime u prethodno prikazanim tlocrtima projekata i Korba i Griegla i Helmera i Fellnera na mjestima stupova konstrukcije u zidu debljine 45 cm, izvana su istaknuti pilastri zidani opekom debljine 15 cm, u sredini je šupljina, ali u tom detalju tlocrta pilastri su ispunjeni, što je statički povoljnije. Opaska ukazuje na to da su se na tim mjestima ipak željeli zadržati kanali za odzračivanje prostora dvorana. Prikazano je i okruglo stubište za prilaz istočnoj sobi u mezaninu za koje je, za Zagreb, Danubius izradio detaljni nacrt s brojem i dimenzijama stuba. Na zapadnoj strani takvo stubište za mezanin, umjesto pred prozor, ugrađeno je u prostor tornja. Detaljni nacrti dijelova sjevernog i južnog pročelja

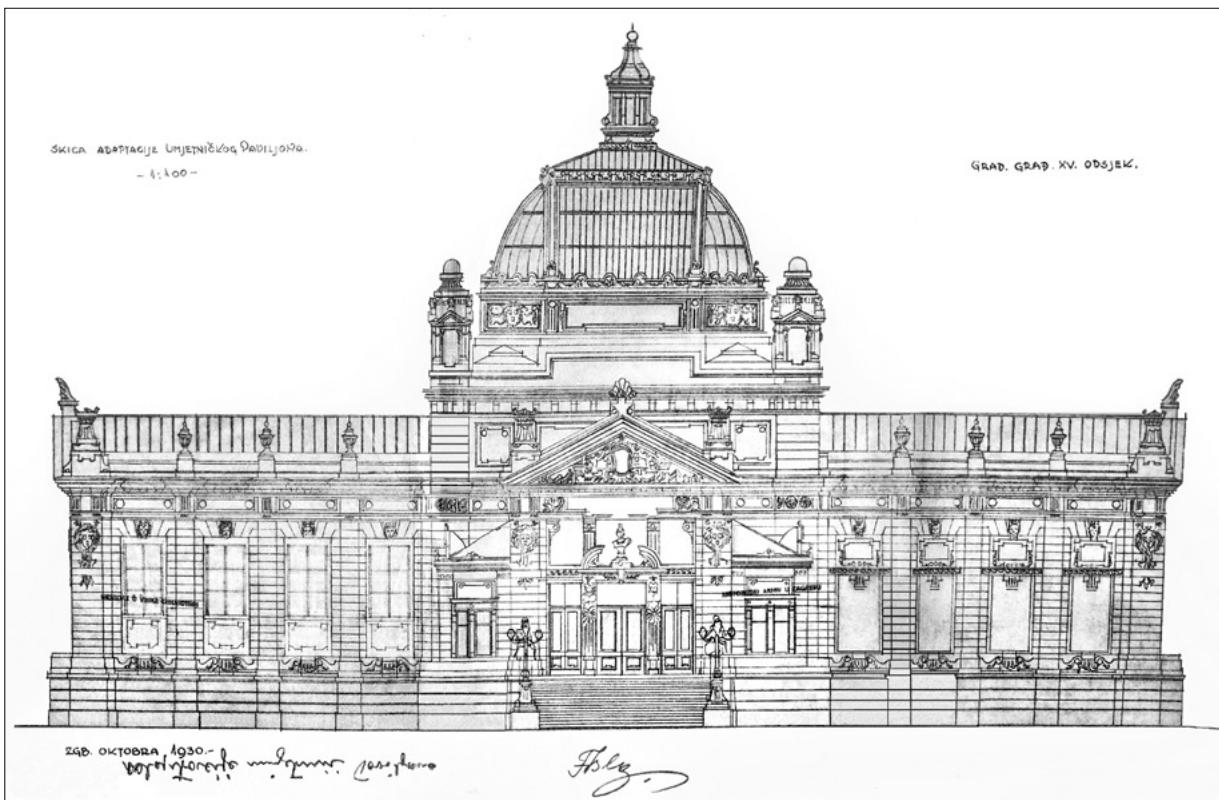


**16.** Umjetnički paviljon 1898., fotografija Juliusa Hühna (fototeka MGZ-a)  
*Art Pavilion in 1898, photograph by Julius Hühn (Photo Archive of the Zagreb City Museum)*

lja bili su na gradilištu i poslužili za izvođenje, uz ovjeru arhitekta Bergmana koji je nadzirao radove (glavni nadzornik bio je inž. Milan Lenuci).<sup>22</sup>

Dijelovi pročelja razrađeni su na više listova u pogledu i presjeku. Niz proračuna i bilješki na njima unesen je olovkom. Nacrti su izrađeni u velikom mjerilu pa je moguće analizirati i odabrani povjesni građevni red i proporcione sheme. Vidljivi su i detalji ukrasa, akroteriji, žare, rog obilja, figure uz grb u timpanu i herme sa ženskim likovima, alegorijama slikarstva i kiparstva s atributima (sl. 13) i obrade ploha dimnjaka, vase na krovnom vijencu, poprsje u zaglavnom kamenu iznad tabula ansata, postolja skulptura u poljima i drugo (sl. 14). U interijeru su donje vidljive ostakljene plohe podgleda stropa imale oslikane bordure u dvoranama i u srednjoj dvorani obrub s hrvatskim trobojnicama. I za taj segment slikanja na način vitraja sačuvane su skice projektanata. Takav način razrade projektne dokumentacije omogućio je vrlo preciznu izvedbu radova, za koje je odabrana tada najkvalitetnija tvrtka u Zagrebu – Julia Deutscha i Lavoslava Hönnigsberga.

Iako je kupola projektirana s ostakljenjem na svim stranicama, izvedena je s limenim dijelovima na kraćim stranicama na daščanoj oplati s podložnim gredama. Taj je dio, kao i lanterna s kuglom na vrhu, prenesen iz Budimpešte uz čelične konstrukcije. Skulptura Apolona iznad kugle i one predviđene na pilonima i poljima dvorana nisu realizirane. Kupola je sastavljena od lučnih rešetki prostorno povezanih i oslonjenih na osmerostrani tambur, koji leži na kvadratnom središnjem volumenu. Konstrukcija tambura kupole izvedena je od tankostijenih armiranobetonskih nosača – *monier* stijenki koje se pojavljuju i na drugim mjestima zgrade, što je vrlo rana primjena takvog statickog elementa u gradu (sl. 15). Strop podruma konstruiran je od opeka u blagom luku koje su oslonjene na čelične traverze u rasponima rastera nosive konstrukcije stupova. Gradnja je dovršena 7. lipnja, a Pa-



**17.** Gradski građevni XV. odsjek, adaptacija paviljona, sjeverno pročelje, 1930. (HR DAZG)  
*City Building Department XV, Pavilion renovation, north front, 1930 (State Archives in Zagreb)*

viljon je otvoren 15. prosinca 1898. izložbom Hrvatskog salona Društva umjetnosti. Iste godine fotografirao ga je Julius Hühn (**sl. 16**). Trošak gradnje prema Spomenici gradonačelnika Adolfa Mošinskog iznosio je 260.875 kruna i 12 filira.<sup>23</sup> Suvremeni tisak na dan otvorenja izložbe opisao je interijer i ocijenio zgradu.<sup>24</sup> Detaljan prikaz Umjetničkog paviljona i sudionika gradnje donio je 1900. Josip Chvala i naveo namjenu srednje dvorane o kojoj je poslije bilo prijepora: „Ovaj je prostor, budući da ima služiti za representancu i koncerte, najbogatije urešen.“<sup>25</sup> Skulpture alegorija umjetnosti koje su projektirane i izvedene na pilonima u Budimpešti, a prikazane i u projektu Fellnera i Helmera, trebali su u Zagrebu raditi hrvatski kipari. Međutim samo su na vrhu ogradnoga zida prilaznog stubišta 1901. postavljene skulpture alegorije kiparstva i slikarstva Rudolfa Valdeca, koji je radio skice i za reljefe u timpanima. Stubište su osvjetljavala dva trostruka kandelabra iz radionice Božidara Devidéa s okruglim stakлом, koji su sačuvani do danas.

Društvo umjetnosti dobilo je paviljon na korištenje prve tri godine. Tražilo je u donjem prizemlju prostoriju za svoj rad, uredovnicu, knjižnicu i čitaonicu, ali to nije odobreno jer je ta etaža iznajmljena za restoran i kavaru. U umjetničkim se krugovima i krugovima u oporbi vlad i banu iz političkih razloga, o zgradici i posebno interijeru odmah sudilo vrlo kritički. Zamjeralo se historicističkom ruhu arhitekture i raskošnoj obradi unutrašnjosti, gdje

umjetnički izlošci nisu mogli biti dovoljno istaknuti.<sup>26</sup> U četiri desetljeća o paviljonu su kritički pisali, nakon otvorenja: Vlaho Bukovac,<sup>27</sup> Antun Gustav Matoš 1908.<sup>28</sup> i Gjuro Szabo 1941.,<sup>29</sup> a o nefunkcionalnosti zgrade i problemima sa zagrijavanjem pisao je 1936. Ivo Šrepel.<sup>30</sup> U međuvremenu, zgrada paviljona je zbog neodržavanja propadala, a krovovi dvorana i kupola često su bili sani- rani zbog prodiranja vode.<sup>31</sup>

## **Preoblikovanje paviljona 1938. – 1939.**

Mišljenje umjetnika o nemogućnosti izlaganja u prostoru paviljona, jer zbog raskošno obrađenih ploha njihova dje-  
la ne mogu doći do punog izražaja, kao i zbog i uskrate  
dobivanja prostorija za Društvo umjetnosti, rezultiralo je  
odlukom o potrebi gradnje novog umjetničkog paviljona.  
Inicijativa je prihvaćena 1925. i razrađena 1930. godine.  
Dom likovnih umjetnosti je, prema ideji Ivana Meštrovića  
građen od 1934. do 1938. na Trgu N (današnji Trg žrtava  
fašizma). Zato je u više navrata planirana prenamjena  
zgrade Umjetničkog paviljona, u kojem su se već u prvoj  
četvrtini 20. stoljeća u donjem prizemlju izmjenjivali kori-  
snici. Nakon izložbe Tisućgodišnjice hrvatskog kraljevstva  
1925. koju je u obje etaže postavio Ljubo Babić,<sup>32</sup> donja je  
dodijeljena Muzeju grada Zagreba, a postav je otvoren 14.  
kolovoza 1926. Sveučilište je 1921. predložilo da se gornja  
izložbena etaža preuredi u čitaonicu Sveučilišne bibliote-  
ke. Za prenamjenu paviljona, XV. Gradski građevni odsjek



**18.** Akroterij na krovu zapadne dvorane, stanje 2007. (snimio M. Perušić)

*Acroterion on the roof over the west hall, situation in 2007 (photo by M. Perušić)*

1930. nacrtao je skicu adaptacije pročelja s visokim prozorima u poljima između pilastara istočne dvorane (**sl. 17**). Nešto kasnije, 1938. arhitekt Ignjat Fischer izradio je novi projekt za Gradsku knjižnicu.<sup>33</sup> Osvjetljavanje čitaonice, na gornjoj etaži, predviđao je samo s ostakljenog stropa, bez prozora na zidovima, ali ih je predviđao u donjoj etaži, spremištu knjiga, na sjevernoj, ulaznoj strani, gdje je za niz prozora probio dvostruki zid izveden zbog izolacija od vlage i kamenu oblogu podnožja. U visokom podkupolnom prostoru postavio je galerije s policama na četiri nivoa. Do takve realizacije i prenamjene paviljona ipak nije došlo, ali je te godine počela građevinska sanacija zgrade zbog dotrajalosti. Višedesetljeno negativno mišljenje dijela struke o paviljonu imalo je učinak i paviljon je u to vrijeme najviše izgubio na izvornom oblikovanju pročelja. Gradski građevni odsjek Gradske poglavarnstva, nakon dvojbi bi li Umjetnički paviljon trebalo obnoviti, srušiti ili prenamijeniti, pripremio je građevinsku dokumentaciju za obnovu pročelja i u lipnju 1938. raspisan je natječaj. U rujnu je poduzetnik Stanko Horvat počeo s radovima. Sačuvana je pogodba, troškovnici, obračuni graditeljskih i obrtničkih radova<sup>34</sup> i nacrt,<sup>35</sup> na kojem su označeni dijelovi arhitektonске plastike koju treba ukloniti. Precrtani su vertikalni elementi iznad krovova, velike lanterne-tornjići uz kupolu, žare nad uglavnim pilastrima i vaze uz timpane rizalita ulaza. Na krovnom vijencu, u plohi friza sve kružne forme u rizalitima i poljima između pilastara, simboli Trojedne Kraljevine, grbovi u reljefnim vijencima na uglavnim pilastrima, a u zdjlim poljima maskeroni iznad tabula ansata i ploče triglifa ispod njih. Sjeverni i južni rizalit najviše su izgubili od izvornog oblikovanja. Skinuta je bogata skulpturalna plastika portala ulaza, poprsje Atene u prelomljenom luku i herme na međustupcima. Sa zagлавnih kamenih niša svih

otvora u razizemlju južnog pročelja reljefi s glavama i niz drugih manjih elemenata arhitektonske plastike (kako je prikazano na **sl. 22**).

Opseg obnove vidljiv je iz spomenutog troškovnika i obračuna s prilogom dokaznice mjera. Radovi su obuhvaćali i ponovno bušenje zida podruma debljine 60 cm za deset prozora na sjevernoj strani, ali ni tada to nije izvedeno. Razdvojeni su radovi obnove arhitektonске plastike u žbuci koje treba izvesti jedan izvođač od one od drugih materijala, većinom od cinčanog lima koje je trebao organizirati Grad s drugim izvođačem, ali to nije ostvareno. Visoki tornjevi uz kupolu su demontirani, a završeci dimnjaka i ventilacija dobili su završetke u obliku plitkih vaza od lijevanog betona s kulir obradom. Na isti su način i cinčane žare na uglovima vijenca krova dvorana zamijenjene akroterijima, koji su 2006. zatečeni tako oštećeni da su izgubili prvotni oblik (**sl. 18**).

Popravak limarije koji je izvodila tvrtka Maruzzi, kao i 1898., sastojao se samo od saniranja lanterne i zamjene dotrajalog opšava, materijalom istovjetnim izvornom, sve od cinčanog lima. Limarija je zaštitno ličena olovnom Suboks bojom za željezo u tonu sličnom fasadi. Betonske akroterije i vase ličene su uljanom bojom s posipom fine prašine od mramornog pijeska također u boji i materijalu nalik na žbuku pročelja. Dakle, boja pročelja je na svim elementima tada bila monokromna. Komisija na prvoj primopredaji radova u siječnju 1939. ustanovila je da ne udovoljavaju potpuno uvjetima pogodbe. Boja cijelog pročelja bila je nejednolika, na južnoj strani i kupoli bile su mrlje, a na zapadnoj strani dio žbuke se ljuštio. Te je radove pretežito vodio arhitekt Franjo Bahovec, zaposlenik Gradske građevne odsjeka, a odnosili su se na graditeljske, limarske i ličilačke radove.

### Promjene na zgradama 1945. – 2000. godine: pregradnje i popravci

Organiziranje velikih izložbi pratila su ponekad oštećenja na zgradama prilikom manipulacije izlošcima. Radi izložbe *Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije* 1951. demontirani su sa stubišta trostruki kandelabri izrađeni u radionici Devidé i nisu vraćeni. Stoga se uključila služba zaštite i Zdenka Munk je u ime Konzervatorskog zavoda, početkom kolovoza 1953., konstatirala da su skinuti bez dozvole Zavoda. Tražila je od Gradske plinare da se vrate i postave, uz obrazloženje da su „potrebni zbog cijelovitosti dojma ulaza u Umjetnički paviljon“. Plinara je još u vrijeme obnove 1938. tražila da se rasvjeta plinom zamjeni električnom strujom. Tek je na ponovni zahtjev konzervatora, Odjel za građevinarstvo u listopadu 1953. naredio Gradskoj plinari da ih vrati, uz dopuštenje da se plin zamjeni strujom.<sup>36</sup>

Iduće, 1954. godine izrađen je nacrt stanja središnjeg prostora nakon postave trajnih obloga oko svih istaknutih dijelova srednje dvorane, radi zaklanjanja izvornih



**19.** Maskeron na vijencu kupole, 2007. (fototeka GZZSKIP-a, snimila M. Gorianc Čumbrek)

*Masqueron on the dome cornice, 2007 (Photo Archive of the City Institute for the Protection of Monuments of Culture and Nature, photo by M. Gorianc Čumbrek)*



**20.** Reljef alegorije arhitekture, 2007. (snimio M. Perušić)  
*Relief of the allegory of architecture, 2007 (photo by M. Perušić)*



**21.** Reljef alegorije arhitekture, detalj s tlocrtom crkve na ploči, 2009. (snimio M. Perušić)  
*Relief of the allegory of architecture, detail with a church layout on a plate, 2009 (photo by M. Perušić)*

bogatih dekoracija, marmorizacija i pozlata, ovjeren žigom paviljona.<sup>37</sup> Na taj način je, sa zakašnjenjem od pedesetak godina od otvorenja paviljona, zahtjev umjetnika za neutralnom pozadinom, kako bi pogledi na izloške sa svih strana bili ujednačeni, ostvaren. Visoki panoi od tečstila na drvenoj konstrukciji postavljeni su oko prolaza u srednji prostor, u vestibulu i u sve tri dvorane, i to tako da su smanjene i prepolovljene širine otvora i prolaza. Uklonjeni su u kraćem vremenu, nakon trideset godina, nakon manjeg požara 1974., vjerojatno i zbog vraćanja izvorne namjene prostora za „representancu i koncerte“.

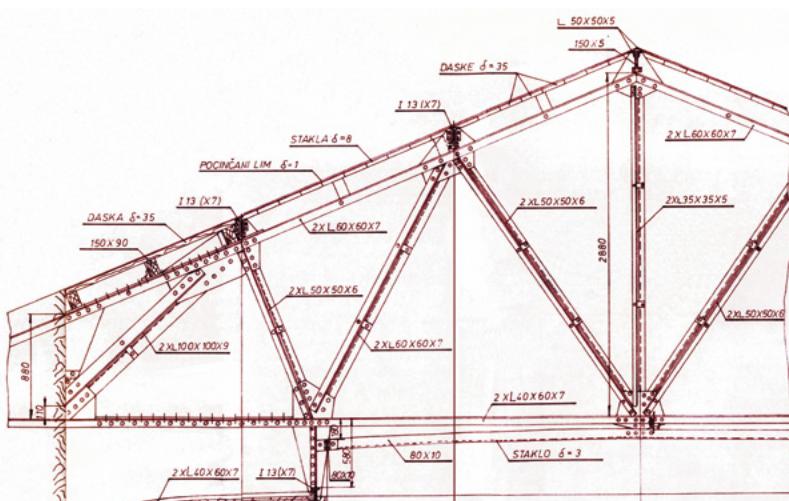
Tisak je povremeno izvještavao o stanju paviljona te je 1956. napisano da je prethodne godine obnovljen dio kupole paviljona, ali da je najveći problem zagrijavanje izložbenog prostora, što je velika smetnja prilikom održavanja izložbi zimi jer sustav ne radi još od prije Prvog svjetskog rata, zbog velikog troška za ugljen. Novi sustav grijanja počeo se pripremati 1964. s kotlovnicom na mazut. Budući da je trebala biti blizu dimnjaka, odabran je prostor uz interno stubište, a sanitarije su dislocirane u podrum ispod prilaznog stubišta. U dvoranama, između nosača konstrukcije, zidovi dvorana su izdubljeni 16 cm i formirane su niše za lijevanjoželjezne radijatore. Prilikom montaže oštećen je pod od višebojnog ukrasnog teraca i staklene prizme u podu središnje dvorane.<sup>38</sup> Godine 1975. izvedena je plinska kotlovnica.

Sljedeća veća intervencija poduzeta je 1968., kad je izvorni cinčani lim dijela krovne limarije i kupole zamjenjen pocinčanim. Ilustrativan je način uključenja ovlaštene konzervatorske službe, koja je Paviljon upisala u popis spomenika 1962., *post festum*. Izvođač Inženjering 23. travnja 1968. od Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu traži određivanje boje kao zaštitu od korozije za lim, budući da su radovi izvedeni. Tjedan dana poslije, 30. travnja, Zavod donosi rješenje i izdaje prethodnu dozvolu za obnovu krovne limarije i popravak „uz uvjete obnove limenih elemenata pokrova kupole zamjenom u cinčanom limu u profilu i plastici prema postojećim elementima. Na skulptorskim elementima u limu potrebno je izvršiti pažljivi popravak bez oštećivanja... i ličenje starih limenih elemenata koji se ne zamjenjuju u mat naliču prema izboru predstavnika Zavoda“.<sup>39</sup>

U međuvremenu, 1966. u Paviljon su pozvani stručnjaci Restauratorskog zavoda Hrvatske.<sup>40</sup> Pregledali su zgradu i sastavili zapisnik s očevida – promemoriju o stanju pokrova, pročelja i dekoracija unutrašnjosti i pri-



**22a.** Danubius, projekt konstrukcije, krovni vez dvorana, 15.6.1895. (HDA)  
*Danubius, project of the construction of the roof truss in the halls, June 15th, 1895 (Croatian State Archive)*



**22b.** Konstrukcija krovnog veza dvorana, Građevinski fakultet 1974. (Arhiva Umjetničkog paviljona)  
*Construction of the roof truss in the halls, Faculty of Civil Engineering, 1974 (Art Pavilion Archive)*

stupu obnovi. Zavod je 1974. pripremio koncept izrade projektne dokumentacije za obnovu pročelja i interijera i izradio aproksimativni troškovnik. Predviđeni su radovi sanacije postojeće pocinčane limarije s ličenjem (koja je izvedena 1968. i očito nije zamjenjena prema rješenju i uvjetima konzervatora) i na kupoli zamjena postojećeg lima s bakrenim, oticanje sve žbuke pročelja, obnova kipova, stuba, podnožja-sokla, postava mreža od mjedi na timpanima i drugo. U interijeru su stropovi dvorana imali prozirno staklo pa je predviđena zamjena, popravak stolarije i, zanimljivo, restitucija kipova u nišama srednje dvorane „adekvatnim“.

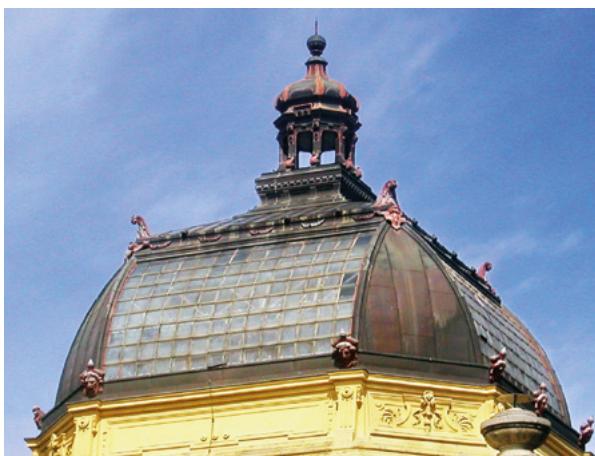
Godine 1977. predan je ponudbeni troškovnik izrade tehničke dokumentacije za obnovu Umjetničkog paviljona, a 1983. ponuda za obnovu interijera male dvorane.<sup>41</sup> Međutim, do suradnje s Restauratorskim zavodom Hrvatske nije došlo.<sup>42</sup> Godine 1974. ing. Branko Posavec iz IPB-a izradio je projekt rekonstrukcije nove rasvjete, a 1976. gromobranske instalacije; tada su prvi put shematski nacrtana nova pročelja nakon zahvata 1938.<sup>43</sup> Zbog povećanja opterećenja rasvjetcnim tijelima, na Građevinskom fakultetu inženjeri Kolar i Herceg izradili su kontrolni statički proračun krovnih veza dvorana i kupole. Ustanovljeno je da i po tada važećim propisima udovoljavaju stabilnosti i da je moguće na predloženi način postaviti svjetiljke (sl. 22b).

U sklopu priprema za Univerzijadu '87. obnavljana su pročelja zgrada u središtu Zagreba. Na Umjetničkom paviljonu izvedeni su u tri godine opsežni radovi na vanjštini i u interijeru. Tvrta Plan izradila je projekte i nadzirala radove od 1984. do 1987. godine.<sup>44</sup> Voditelj projekata i nadzora bio je Stjepan Banfić, arh., a odgovorni projektanti – arhitekti Darko Vlahović i Branko Vučinović. Nakon pregleda opisali su stanje zgrade. Pod razizemlja

bio je od cementne glazure, a strop od lučnih svodova opeke podupruti u trećinama raspona čeličnim stupovima. Stubište za gornju etažu bilo je izvorno, od čelične konstrukcije sa stubama od keramičkih pločica. Sanitarije, namijenjene i restoranu, još su bile uz stubište na prvotno građenom mjestu. Naveli su da je plinsku kotlovnici potrebno osvremeniti. Budući da pročelja Paviljona 1898. nisu potpuno izvedena prema sačuvanom nacrtu bečkog atelijera, a izmijenjena su i u radovima 1938., nije postojao detaljni nacrt stvarnog stanja pa je Marijan Kadi, dipl. ing. geod., 1984. izradio fotogrametrijsku snimku svih pročelja.<sup>45</sup> Radove je izvodila Zagrebgradnja u nekoliko faza, najprije 1984. sjeverno pročelje, 1985. istočno i zapadno, 1986. južno i 1996. – 97. uređenje donje etaže s rampom za prilaz.<sup>46</sup>

Za restauraciju oslike unutrašnjosti Plan je zatražio ponude od RZH-a, ali je Zavod upozorio na to da su priloženi njihovi aproksimativni troškovnici iz 1974. i 1983. i da je potrebno izraditi izvedbenu dokumentaciju, ali to nije usvojeno. Ravnateljice Paviljona i RZH-a, prof. Lea Ukrainčik i Gabrijela Šaban, dipl. ing. arh, bile su u višegodišnjoj komunikaciji, a nakon što je vođenje obnove povjereni APZ Planu, uključen je i Stjepan Banfić, arh.<sup>47</sup> Oslik interijera restaurirao je potom akad. slikar prof. Vladimir Pavlek, uz nadzor prof. Branka Lučića na čelu komisije nadležnog zavoda.<sup>48</sup>

Za projekte je Regionalni zavod za zaštitu spomenika 14. veljače 1985. izdao rješenje.<sup>49</sup> Predviđeno je i izvedeno oticanje sve žbuke s ravnih dijelova i profilacija, zamjena pocinčanog lima iz 1968. bakrenim. Nova produžno-cementna žbuka premazana je disperzivnom bojom na bazi akrilne smole (fasadeks). S takvim je pristupom bilo poteškoća u izvedbi radova. Na novu bakrenu limariju, koja je pojednostavljenih formi i profilacija (lanter-



**23.a, b** Kupola paviljona prije radova, 2007. (snimila M. Gorianc Čumbrek) i nakon radova, 2010. (snimio M. Perušić)  
Pavilion dome before conservation, 2007 (photo by M. Gorianc Čumbrek) and after conservation, 2010 (photo by M. Perušić)

na, kupola s donjim vijencima iznad tambura), aplicirani su preostali izvorni cinčani ukrasi, maskeroni, girlande i sl. koji su zbog usklađivanja s bakrom prebojeni u crveno (sl. 19, 23a). Popravljana je izvorna stolarija u gornjoj etaži, a zamijenjeni su samo neki uski prozori i stijene s ulaznim vratima. Dovratnici s kutijama roloa u maloj dvorani su demontirani. U donjoj etaži, otvor pročelja s polukružnim nadsvjetlima, ispred stolarije vrata i stijena u razini terena, imali su izvorne metalne roloe-eslingere za zaštitu, koji su demontirani. Oko polovice stavaka je popravljano, a polovica s vratima je zamijenjena. Desetak otvora zatvoreno je oblogama. Kamenarski radovi obuhvatili su čišćenje vijenaca, prelaganje i obradu vanjskog stubišta i bočnih ograda, a staklarski zamjenu stakala kupole s pjeskarenim žičanim stakлом.

Kvaliteta izvedbe mogla se vidjeti tek kad su postavljene skele za recentnu obnovu.<sup>50</sup> Nedostataka je bilo i u kvaliteti radova. Produc̄na cementna žbuka, a posebno boja, odvajala se od podloge, sve profilacije nisu izvedene šablonama, a ukrasna plastika u žbuci uglavnom je samo višeslojno premazivana. O restauratorskim radovima nema podataka. Posebno je loše bilo postavljanje cinčanih ukrasa na novu bakrenu limariju donjem vijencu kupole sa žlijebom, izvedenu bez profilacija. Samo pola girlanda je ovlaš razmješteno. Od prvotna dvadeset četiri maskerona, postavljeno je petnaest, koji su nađeni nagnuti i neučvršćeni u ležišta; dva su pala i razbila stakleni pokrov. Raščlanjeno pročelje s mnogo istaka nije dobilo zaštitu od ptica, osim na timpanima gdje su postavljene željezne mreže koje hrđaju.

Godine 1994. obnovljen je plan da se u donjem prizemlju ponovno otvori restoran. Prema projektu arhitekta Zvonimira Krznarića, preuređena je cijela etaža. Zbog predimenzioniranog programa za ugostiteljstvo, sa sjeverne strane ispod terena dograđene su pomoćne prostorije kuhinje i spremišta, veličine 20 x 10 m i veliki šahtovi za instalacije. Administrativni i servisni prostori paviljona s

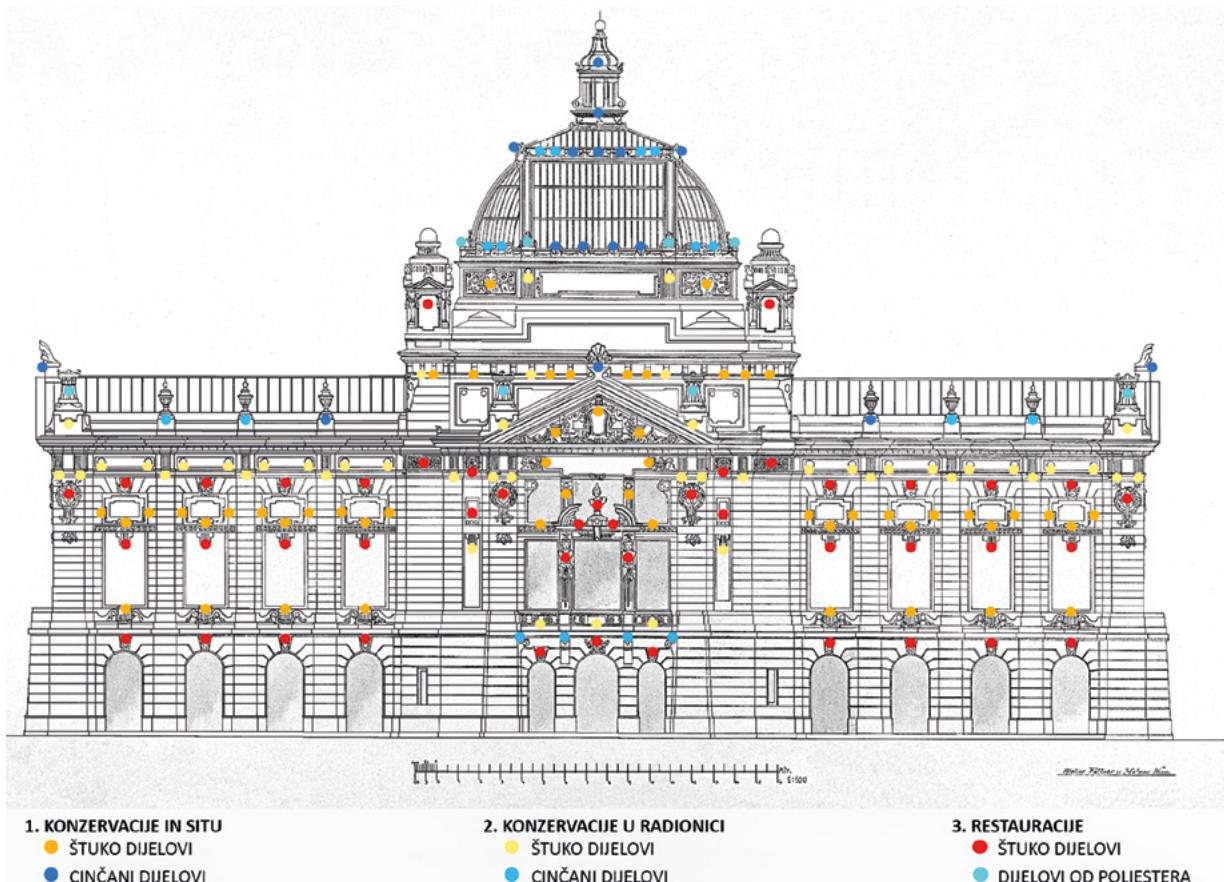
ravnateljevom sobom su dislocirani; postali su dostupni iz dužeg izlomljenog hodnika u istočnom krilu. Restoran nije bio povezan s gornjom etažom, već je ulaz bio samo iz parka s juga. Radio je do 2009. godine.

Sadašnje uređenje vestibula – ulaza u izložbeni prostor, info-punkta s blagajnom i bočnih kancelarija izvedeno je 1997. prema projektu arhitekta Marija Beusana.<sup>51</sup>

### Konzervacija i restauracija 2000. – 2013.

Temeljitoj obnovi pročelja reprezentativne zgrade Umjetničkog paviljona pristupilo se ponovno 2001. godine. Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, kao nadležna služba zaštite, bio je pozvan u vezi s pripremama za održavanje izložbe Andyja Warhol-a.<sup>52</sup> Traženi su posebni klimatizacijski uvjeti i mogućnost potpunog zasjenjenja izložbenog prostora, što do tada nije bilo moguće. Prema smjernicama i konzervatorskom nadzoru Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode, koji je vodio Mladen Perušić, u kratkom vremenu i s ograničenim sredstvima izvedena je klimatizacija prema projektu i u izvedbi Klime Zagreb (Marijan Kelemen, str. teh.) te nadzoru Termotehničkog inženjeringu (Stevo Ivanišević, dipl. ing. str.). U niše parapeta dvorana ugrađeni su klimatizacijski uredaji, a u šahtove sa sjeverozapadne strane klimatizacijske komore. UV folije položene su iznad stakala podgleda stropa. Radovi su bili dovršeni do rujna 2001., a dislokacija komora 2002. godine.

Warholova izložba ukazala je na potrebu osiguranja boljih prostornih uvjeta za postavljanje raznovrsnih izložbi. Stoga je 2004. slijedila izrada projekata rekonstrukcije rasvjete dvorana. Prvi projekt izradili su Vladimir Brečak, dipl. ing. el., i arhitekti Rikard Slavica i Ivančica Morsan.<sup>53</sup> Osim nove rasvjete trebalo je sanirati i staklene krovove bočnih izložbenih dvorana jer su propuštali oborine. Prema smjernicama GZZSKIP-e, arhitekt Željko Kovacić 2005. izradio je arhitektonski projekt zamjene stakala pokrova istočne i zapadne dvorane i koncept rasvjete



**24.** Nacrt južnog pročelja s označenim zahvatima (dokumentacija M. Perušić)  
*South façade – details of intervention (made by M. Perušić)*

interijera izložbenog prostora. Projekte elektroinstalacije i konstrukcije nosača izradili su inženjeri Erol Čić i Branimir Škoro.<sup>54</sup> Radove je 2006. vodila ekipa arhitekata: predstavnica investitora iz Ureda za graditeljstvo, Sektora za građenje objekata društvenih djelatnosti, Maja Čar Paić, konzervatorski nadzor Gradskega zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode Mladen Perušić i Maja Gorianc Čumbrek, nadzor Bi-biro Ivanka Divjak, a izvođač rada bio je Ta-grad. Sustav sofisticirane rasvjete kojom su omogućene suvremene postave izložbi demonstriran je 13. listopada 2006. Višebojno rasvjetljena kupola i ostakljeni krovovi bili su likovni doprinos uređenom ambijentu.

Nakon završetka radova odlučeno je da se pripremi sljedeća etapa koja je podrazumijevala obnovu kupole i razvedenih pročelja zgrade. Grad Zagreb, kao vlasnik Umjetničkog paviljona i investitor, uvrstio je te radove u program spomeničke rente, čime su osigurana finansijska sredstva. Sektor za građenje sastavio je projektni zadatak za izradu glavnog i izvedbenog projekta, prema konzervatorskim smjernicama GZZSKIP-a koje su izradili Mladen Perušić i Maja Gorianc Čumbrek na način konzervacije i restauracije prvotno izvedenog stanja jer je ustanovljeno da postoji dovoljno argumenata za takvu izvedbu. Za paviljon na istaknutoj lokaciji Zelene potkove projektirana je i ostvarena reprezentativna arhitektu-

ra koja je najvećim dijelom očuvana. Naime, za realizaciju i koncepciju najvažnije je bilo skulpturalnu plastiku konzervirati, samo manji dio elemenata trebalo je izvesti prema sačuvanim i u konačnici dodati neke elemente uklonjene 1938.<sup>55</sup>

Za izradu projekta odabran je u prosincu 2006. Capital-ing. Na izvedbeni projekt, nakon dorade, 27. travnja 2007., izdano je rješenje Zavoda.<sup>56</sup> Investitor je za izvođenje radova i nadzor odabrao ekipu kao 2006.: za predstavnice investitora arhitektice Maju Čar Paić (2006. – 2009.) i Gordana Butković (2009. – 2013.), za nadzor Bi-biro, Ivanka Divjak. Konzervatorski nadzor GZZSKIP-a nad svim radovima nastavili su voditi Mladen Perušić (2001. – 2010.) i Maja Gorianc Čumbrek (2006. – 2013.). Rukovoditelj gradilišta izvođača Ta-grada bio je Antun Trojnar, ing. građ. Početak radova određen je danom 6. listopada 2007.

Stvarno stanje vanjštine građevine moglo se ustanoviti tek nakon postave skela. Nadležni konzervatori su sa šefom gradilišta 2. studenoga 2007. pažljivo pregledali sve dijelove pročelja, kupolu, ravne plohe zidova s istanicima i dilatacijama, profilacije, arhitektonsku plastiku i sve uskrasne elemente. Nakon toga su 7. prosinca 2007. s restauratorima, akad. kiparima Ivanom Briskim i Aldom Krizmanom, određena i mjesta izrade restauratorskih

sondi.<sup>57</sup> Tom je prilikom utvrđeno nekoliko zanimljivih podataka o ikonografskom sadržaju ukrasnog repertoara pročelja. Dosad se, primjerice, držalo da su u timpanonu sjevernog i južnog pročelja reljefi alegorija slikarstva i kiparstva. Međutim, lijevi lik predstavlja graditelja, a ne slikara, jer se na crtačoj ploči koju drži nalazi tlocrt crkve, a on žmiri na jedno oko procjenjujući proporcije. Uz lik su i drugi atributi koji sugeriraju upravo arhitekturu, jonski kapitel i kanelirano tijelo stupa (sl. 20, 21).

Prikupivši nadalje arhivsku građu i literaturu o povijesti građevine te novosnimaljenu fotodokumentaciju, izrađene su konzervatorske smjernice i sastavljen troškovnik radova na pročelju. Glavni cilj bio je restitucija izvornoga stanja, jer je ustanovljeno da postoji dovoljno elemenata za takvu izvedbu. Zatečeno je, naime, purificirano stanje zbog uklanjanja dijela ukrasa 1938. – 1940. godine. Usporedbom projekata iz 1897., niza fotografija prije 1938. i zatečenog stanja gdje je još bilo izvornih dijelova, izrađen je pregled potrebnih zahvata i sheme za izvedbu građevinskih i restauratorskih radova. Troškovnik je sadržavao više desetaka stavaka i više od tisuću sto elemenata arhitektonske plastike, koji su specificirani u tri skupine (sl. 24). U prvoj su veliki elementi, izvorni kiparski odljevci, koji se konzerviraju *in situ*, kao duboki reljefi u timpanima, niže s poprsjima na istočnom i zapadnom pročelju, kružne i lučne profilacije i ukrasi vijenaca, girlande na tamburu i razdjelnom vijencu prizemlja konzole krovnog vijenca, postolja skulptura i izvorne veće cinčane profilacije, lukarne, uglavni akroteriji, lanterna. U drugoj su skupini oni elementi koji se mogu demontirati i konzervirati u radionici radi lakšeg rada ili trebaju poslužiti kao uzorci za restauratorsku izradu novih na mjestima gdje nedostaju. To se uglavnom odnosi na ukrasnu plastiku od cinčanog lima na vijencu kupole, na maskerone, vase, girlande i nekoliko detalja arhitektonske plastike za odljevke triglifa na frizu i konzola na krovnom vijencu (sl. 23b). U trećoj skupini je izrada novih elemenata koje treba restaurirati jer ne postoje, kao žare, modiljoni sa školjkom na dnu bridova kupole, završeci tornjića dimnjaka i ventilacija, kazete na frizu krovnog vijenca, volute i triglifi u kazetama između pilastara, maskeroni u zaglavnim kamenima lukova otvora, girlande – vijenci s grbovima na uglavnim pilastrima, herme i poprsje Atene.<sup>58</sup>

Radovi su se obavljali u nekoliko etapa, uglavnom kontinuirano, prema pritjecanju sredstava iz spomeničke rente. Sklopljena su četiri ugovora, dva za građevinsko-obrtničke radove pročelja i kupole (6. 8. 2007. i 15. 1. 2009.) te za kiparsko-restauratorske radove (15. 1. 2009.) i potom za rekonstrukciju dimnjaka kotlovnice, sanaciju balkona, vlage i sanitarija u donjoj etaži s vanjskom temeljnom kanalizacijom (13. 3. 2012.). Koordinacije gradilišta održavale su se u vrijeme radova jedanput tjedno, a prisutni su bili, osim navedenih predstavnika i restauratora, i



25. Niša s poprsjem Andrije Medulića, 2010. (snimio M. Perušić)  
Niche with the bust of Andrija Medulić, 2010 (photo by M. Perušić)



26. Detalj portala ulaza, 2013. (snimila M. Gorianc Čumbrek)  
Detail of the entrance portal, 2013 (photo by M. Gorianc Čumbrek)

predstavnici korisnika, ravnatelj prof. Radovan Vuković, prof. Stanko Špoljarić ili Damir Martinec.<sup>59</sup>

Više specijaliziranih ekipa kooperanata u teškim je uvjetima saniralo posebno oštećene dijelove kupole. Naj složeniji građevinski zahvat bilo je skidanje limenih ploha na daščanoj oplati s gredama, na kraćim stranama osmerokutne kupole (koje su prenesene iz Budimpešte) i izvedba ostakljenja, kako je bilo predviđeno u projektu Fellnera i Helmera. U tu su svrhu izrađene posebne skele u unutrašnjosti kupole, razuprte bočno u zidove da ne smetaju u središnjem izložbenom prostoru. Sve čelične konstrukcije obradila je i izradila bravarska radionica Šturm. Zamijenjeno je žičano staklo kupole i ugrađeno na način prvotne izvedbe s preklopima poput crijeva i s



**27.** Srednji dio sjevernog pročelja, 1998. (snimio D. Fabijanić)  
*Central portion of the north front, 1998 (photo by D. Fabijanić)*



**28.** Srednji dio sjevernog pročelja, 2013. (snimio D. Fabijanić)  
*Central portion of the north front, 2013 (photo by D. Fabijanić)*

elastičnim brtvljenjem, kao i na krovovima dvorana. Staklske radove izvela je tvrtka Staklo Piletić. Na nekoliko mesta skinuta je oštećena limarija i postavljena cinčana, kakva je bila izvorna. Sustav odvodnje oborinskih voda s kupole trebalo je također preraditi jer su vertikale bile izvedene s više prijelaza s fasada u unutrašnjost. Neki spjевi nisu ni brtvili. Nova gromobraska instalacija povezivanja metalnih elemenata sa šipkama uređena je tako da ima što manje istjecanja i uz oluke. Zidarski radovi bili su većeg opsega, budući da je u dva navrata, 1938. i 1986., veći dio vavnene žbuke pročelja zamjenjivan cementnom, koja se odvajala od podloge. Posebno su na više mesta bile loše izvedene profilacije razdjelnih i krovnih vijenaca, konzola i obruba kazeta u tamburima. Na plohamu zidnih polja između pilastara uopće nije bio u žbuci izведен raster reški, imitacije klesanaca kamenog opločenja. Stoga je trebalo zamijeniti takvu žbuku novom.<sup>60</sup> Specijalizirani zidari izradili su četrdesetak šablonova profilacija prema uputama i ovjeri konzervatorskog nadzora. Restauratorskim sondama na žbuci na svim je dijelovima nađen jednobojni premaz. Ton boje određen je u listopadu 2009. nakon izrade dvadeset uzoraka. Pročelju su obojena u tehnologiji silikonskih boja s primjerenim podlogama.<sup>61</sup> Za svu limariju, preostalu bakrenu i novu od cinčanog lima-cinkotita (slitine 99% cinka i 1% titana) odabran je ton prema prirodnoj boji cinčanoga lima koji je nađen na sačuvanim ukrasnim elementima na kupoli. Prema tonovima na restauratorskom sondama bojene su,

nakon obrtničke sanacije, stolarija i bravarija. Na zgradi je ugrađeno nekoliko vrsta kamena. Prilazno stubište s ogradnim zidovima i razdjelni vijenac u razini poda ulaza, ogradi i podu balkona su od kraškog vapnenca, varijeteta fiorito iz okolice Trsta, naziva Repen-Kopriva, koji je čvrst i ne upija vodu. Kameni sokl gornje i donje etaže je bizek. Skulpture Rudolfa Valdeca, alegorije slikarstva i kiparstva, izrađene su od vinicita. Ugrađeni kamen zidnih obloga nije bio znatnije oštećen pa je obrađivan samo površinski, čišćenjem, mjestimičnim ispunjavanjem reški kamenim mortom i zaštićen premazima. Kamene masivne stube ulaznog stubišta su demontirane zbog izvedbe podloga i nepropusnog stropa nad sanitrijama. Nakon obrade i nekoliko zamjena novim iste kvaliteti, postavljene su prema nacrtu konzervatora. Kamenarske radove izvodila je u srpnju 2008. Klesarija Jerbić.

Posebna pozornost posvećena je radovima konzervacije i restauracije koji su izvedeni prema, navedenom, zasebnom troškovniku, uz konzervatorski nadzor predstavnika GZZSKIP-a. Izvedba je povjerena kooperantima Ta-grada, akademskim kiparima Ivanu i Branku Briskom, Aldu Krizmanu i Goranu Mišiću koji su predvodili dvadesetak restauratora. Na početku radova, prilikom izrade restauratorskih sondi, na više mesta na zidovima su pronađeni tragovi formi i geometrije elemenata uklonjenih 1938., što je bila potvrda da je ukrasna plastika, prikazana u detaljnim nacrtima, bila u tim mjerama i izvedena. Sva sačuvana izvorna plastika konzervirana je *in situ*: arhitektonska,



**29.** Umjetnički paviljon nakon obnove, 2013. (snimio M. Perušić)  
Art Pavilion after renovation, 2013 (photo by M. Perušić)

lučne i kružne profilacije u žbuci, niše, konzole krovnih vijenaca, modiljoni, razne volute i drugo, kao i skulptoralna, ornamentika s floralnim motivima i figuralna, reljefi u timpanima i nišama, biste Medulića (sl. 25), Klovića i Carpaccia, na istočnom pročelju i Michelangela, Rafaela i Tiziana na zapadnom. Ovisno o dubini oštećenja, lijevana plastika sanirana je specijalnim mineralnim žbukama za renoviranje i saniranje.<sup>62</sup> Radovi konzervacije na skeli zbog opsega i vremenskih uvjeta bili su najzahtjevniji dio posla. Radila je cijela ekipa restauratora, predvođena voditeljima. Na kupoli su veći izvorni elementi od cinčanog lima, kao lanterna, akroteriji, girlande na vijencu, lukarne, također konzervirani *in situ*, a obradivao ih je Branko Briski. Dijelovi ukrasne limarije bili su oštećeni i zbog toga jer su od tankog lima; posebno vase nad krovnim vijencem bočnih dvorana. Maskerone, girlande, stošće, vijence s grbovima i volute, koji su zbog obrade ležišta skinuti, trebalo je nakon čišćenja, mjestimične popune rupa i pripreme za ličenje ponovno pričvrstiti u obrađena ležišta. Nedostajući dijelovi su, nakon izrade kalupa prema tim elementima, lijevani u poliesteru i obrađeni epoksidnim prajmerom za ličenje. Kiparski elementi, koji su s pročelja skinuti 1939., restaurirani su prema uvećanim detaljnim nacrтima i fotografijama izvornog stanja. Restauratori su radili timski i preklapali se u kreaciji zahtjevnijih elemenata; suradivali su u dogоворима s konzervatorskim nadzorom. U atelijerima voditelja izravdani su uzorci u glini, kalupi i odljevci od smjese sitnog kame-

nog agregata 0-2 mm i bijelog cementa te su ugrađivani s nehrđajućim sidrima. Dijelom je to bila arhitektonска plastika od lijevane mase i skulptoralna s floralnim motivima, grbovi Trojedne Kraljevine, akroteriji, žare, obloge dimnjaka uz kupolu koju su vodili Aldo Krizman i Ivan Briski, a lijevano je pretežito u ateljeu Gorana Mišića. Velik trud uložen je u izradu figurativne plastike, glave na tjemenim pločama polja i nadvoja otvora, herme i poprsje Atene. Taj dio skulptura u dubokom reljefu uglavnom je radio Ivan Briski (sl. 26).

Nakon demontaže skela, koje su s kupole skinute u prosincu 2009., a s pročelja u kolovozu 2011., omogućen je pristup prizemlju i podnožju zgrade i izvedbi radova treće etape, koji su obuhvaćali sanaciju južnog balkona, vlage na zidovima restorana, rekonstrukciju kotlovnice s novim dimnjakom, sanitarnog čvora sa zamjenom vanjskih instalacija. Predstavnice gradskih službi bile su arhitektice Gordana Butković i Maja Gorianc Čumbrek. Projekt i nadzor građevinskog dijela vodila je arhitektica Ivanka Divjak, a strojarskih instalacija Slobodan Somer, dipl. ing. str. Radovi su počeli 7. svibnja 2012., a konačna primopredaja cijelokupnog zahvata održana je 14. svibnja 2013.<sup>63</sup> Stanje južnog balkona otkriveno je nakon skidanja obloga konzola koje su izvedene 1994. nad ulazom u restoran. S donje strane, kamene su ploče imale pukotine jer su nosači-čelične traverze bile nagnute iz ležaja i trebalo ih je zamijeniti. Prema propisima, rad plinske kotlovnice uvjetovan je izvedbom novog dimnjaka. Budući da je

ulična kanalizacija na višoj razini od donje etaže paviljona, izvedeno je prepumpno okno s automatskim crpkama. Nakon skidanja skela balkona i dimnjaka, na obje su strane portala postavljene herme i poprsje Atene, zaštitnice umjetnosti i zanatstva (sl. 26). U svibnju 2013. završeni su svi ugovoreni radovi,<sup>64</sup> a voditelji projekta Maja Gorić Čumbrek i Mladen Perušić iste su godine nagrađeni Godišnjom nagradom Ministarstva kulture „Vicko Andrić“, uz obrazloženje: „Za izvrsnost izvedbenog elaborata te za vođenje zahtjevne obnove pročelja, kupole i krova Umjetničkoga paviljona u Zagrebu od 2006. do 2013. godine.“

### Zaključak

Umjetnički paviljon u Zagrebu jedinstveno je arhitektonsko naslijede, sačuvano najvećim dijelom u sloju iz vremena gradnje 1898., cjelina u eksterijeru i interijeru i kontinuiranoj javnoj funkciji izložbene djelatnosti. U

recentnoj sveobuhvatnoj konzervaciji i restauraciji vanjskih zgrada primijenjen je model prezentacije posljednjeg živog sloja koji je ujedno i prvotni, na kojem su primijenjene intervencije konzervacije izvorne supstancije *in situ*. Zahvati na pročeljima 1938. i 1987. nisu donijeli slojevitost niti stvorili nove vrijednosti jer su u biti obuhvaćali pojačano održavanje s dva betonska dodatka na krovu. Reprezentativna zgrada na istaknutoj lokaciji zagrebačke Zelene potkove i magistralnom smjeru kretanja projektirana je i izvedena s bogatom historicističkom dekoracijom ikonografskog programa koja je konstitutivni dio oblikovanja pročelja. Zbog cijelovitosti prezentacije izvornog stanja, nekoliko je elemenata skulptoralnih ukrasa, skinutih 1938., restaurirano. Potpuno ostakljenje kupole jedini je zahvat rekonstrukcije uz osuvremenjenje instalacija, što je bilo nužno za poboljšanje uvjeta osnovne djelatnosti (sl. 27-29). ■

### Bilješke

**1** Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Zagreba prilikom izrade prvog popisa spomenika odredio je 1962. da se zgrada Umjetničkog paviljona upiše u Registar nepokretnih spomenika kulture. Svojstvo je potvrđeno i u novijem Registru kulturnih dobara Ministarstva kulture RH, pod brojem Z-222.

**2** DINKO ŠOKČEVIĆ, U ogledalu, nejasno, Mađarski milenij u očima hrvatske javnosti, Kolo XII, 3, 2002., 45-57.

**3** Izložba je održana na prostoru središnjeg gradskog parka u Budimpešti, a tri paviljona i kušaonica Kraljevine Hrvatske i Slavonije bili su smješteni na povoljnem mjestu, između dva glavna ulaza. Na situacijskom nacrtu izložbe, na sl. 1, paviljoni su tamnije označeni, a Paviljonu umjetnosti je dodana strelica. Karta uz stražnje korice u: *Kraljevine Hrvatska i Slavonija na Tisućgodišnjoj zemaljskoj izložbi Kraljevine Ugarske u Budimpešti 1896.*, Zagreb 1896.

**4** Okolnosti o tome su poznate i iscrpno dokumentirane i prikazane u radovima Snješke Knežević, Olge Maruševski i Lee Ukrajinčik. SNJEŠKA KNEŽEVICIĆ, *Zagrebačka Zelena potkova*, Zagreb, 1996., 148-159., 359-360.; OLGA MARUŠEVSKI, *Gradnja umjetničkog paviljona, Okrunjeni trg, Hrvatski salon 1898.*, Zagreb, 1999., 255-271.; OLGA MARUŠEVSKI, *Društvo umjetnosti 1868. – 1879. – 1941.*, Zagreb, 2004., 150-156 i dr., LEA UKRAINČIK, *Umjetnički paviljon 1898. – 1998.*, Zagreb, 2000., 7-29.

**5** DURM, JOSEF, *Handbuch der Architektur*, 4. Theil, 4. Halb-Band, 4. Heft, *Ausstellungsbauten*, Darmstadt 1893., 472-534.

**6** Državni arhiv u Zagrebu, Gradska poglavarnstvo Zagreb, Građevni odsjek, sign. 222. U tri kutije dokumentacije nalaze se i arhitektonski nacrti koji nisu složeni po skupinama kronologijom izrade. Razlog je možda i u tome što pojedini nacrti nemaju nikakav tekst, naziv, potpis i

datum ili postoje samo neki podaci. Stoga je nakon pregleda i analize građevinskih elemenata većina kopirana i sistematizirana u svrhu izrade konzervatorskih smjernica Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode u Zagrebu (M. Perušić, M. Gorić Čumbrek). U prvoj skupini su projekti arhitekata Florisa Korba i Kálmána Gierglja. Natječajni rad, tlocrt, poprečni presjek i glavno, sjeverno pročelje su u mjerilu 1:100 s potpisima autora. Tlocrt za izvedbu je u istom mjerilu, nema nikakvih natpisa, samo su olovkom prekriženi neki projektirani dijelovi, dopunjene kote i obodno upisani izračuni pa je evidentno da je služio za izvođenje.

**7** Oko središnjega kvadrata stranice 13,2 m, baze kupole, adirana su dva bočna izdužena krila dvorana, svjetlih mjera 17 x 10 m, s južne strane pravokutni ulazni rizalit veličine 16,8 x 5,5 m, s vestibulom 9,7 x 5,5 m, s četiri stupna, sobom portira, garderobom i sanitarijama, po 3,3 x 5,5 m, a sa sjeverne nasuprotnе strane četvrta manja dvorana veličine 13,5 x 5,5 m. Dakle, prostor paviljona je vrlo racionalno i funkcionalno organiziran. Vanjske mjere gabarita Paviljona, 53,3 x 26,1 m, ucrtane su u situacijskom rješenju s ostala tri paviljona; situacijsko rješenje nalazi se u Nadbiskupskom arhivu, zbirka nacrta Dijecezanskog muzeja, sign. VII-2.

**8** Obodni zidovi su debljine jedne opeke, 30 cm, s trostranim proširenjima, ukrutama, oko čeličnih nosača, pod kuppolom debljine dviju opeka, 60 cm, a pregradni od polovice opeke, 15 cm. Stoga su promijenjene i veličine prostorija, a bočne dvorane su povećane na 17,8 x 10 m.

**9** Dokumentacija citirana u bilješci 6. Zanimljivo je da su navedeni elementi većim dijelom primjenjeni i u projektu za Zagreb.

**10** Prema fotografijama paviljona, vidljivo je da nisu izvedeni neki planirani elementi dekoracije: kipovi muza alegorije umjetnosti uz osam bridova kupole, niti oslikana draperija u gornjem dijelu polja zidova dvorana. Paviljone kraljevina Hrvatske i Slavonije fotografirao je Gjuro Klössss. Državni arhiv u Zagrebu, Fond 135, sign. 22099.

**11** *Kraljevine...1896.* (bilj. 3), u knjizi-katalogu izlošci u Paviljonu Historije i umjetnosti, Poviestni spomenici pisani su na str. 205-227., a drugom dijelu Umjetnost i vještine na str. 1-11.

**12** SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, 1996., (bilj. 4), 359.

**13** Državni arhiv u Zagrebu, Gradsko poglavarstvo Zagreb, Građevni odsjek, sign. 222. Na tri plave ozalidne kopije, tlocrta, presjeka i glavnog pročelja u mjerilu 1:100, u donjem desnom kutu nacrta su pečati tvrtke Danubius s potpisom Baumgarten, a lijevo od pečata parafi projektanata Florisa Korba i Kálmána Gierglja. Na nacrту čelične konstrukcije je tlocrt u mjerilu 1:100 i četiri karakteristična presjeka samo pečat Danubiusa. Četvrti nacrt je situacija, a peti nacrt iz serije Danubiusa, izrađen za paviljon u Zagrebu; detalj okruglog željeznog stubišta za mezanin ima samo pečat tvrtke s datumom 23. 4. 1897.

**14** Pri izradi žbuke na pročeljima, na nekim su mjestima pronađeni vertikalni stupovi presjeka 45 cm, sastavljeni od po četiri kutnika povezana kosim prečkama, koji su pomaknuti u odnosu na mjesta ucrtana u projektu. Na pitanje je li već prilikom gradnje paviljona u Budimpešti izведен drugačiji sustav od prikazanog projektom i takav premješten u Zagreb ili je za Umjetnički paviljon izrađen novi, za sada nije moguće decidirano odgovoriti.

**15** SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, 1996., (bilj. 4), 153.

**16** Vidi bilješke 6 i 13. Drugu skupinu nacrta čine projekti za Zagreb. Na svim listovima u donjem desnom kutu стоји *Atelier Fellner u. Helmer Wien.*. Tlocrt, presjek i oba duža pročelja u mjerilu 1:100 imaju parafe Fellner u. Helmer, Wien, aug. 97. i parafe izvođača Hönisber Deutcsch. Na drugom tlocrtu prizemlja i tlocrtu mezanina u mjerilu 1:100, vestibula 1:20, nacrta stolarskih shema 1:25, nema potpisa ni datuma izrade, a na dva detalja tlocrta ukrasnog ostakljenja stropa nema nikakvog opisa.

**17** Vidi bilj. 16. Na četiri nacrta detalja pročelja i stolarije u mjerilu 1:25 nema potpisa ni datuma izrade, već samo natpis *Atelier Fellner u. Helmer Wien* i na jednom paraf nadzornika, Bergman.

**18** Vidi bilj. 16. Arhitekti Fellner i Helmer su 27. 8. 1897. parafirali taj tlocrt prizemlja u mjerilu 1:100. Rješenje se oslanja na prvi projekt Korba i Griegla.

**19** Vidi bilj. 16. Drugi tlocrt prizemlja, u mjerilu 1:100, prema kojem se izvodilo, ima samo natpis *Atelier Fellner u. Helmer Wien*.

**20** SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, 1996., (bilj. 4), 153.

**21** Vidi bilj. 16. Tlocrt dijela lijeve strane zgrade vanjskog i unutarnjeg stubišta, vestibula, središnje i bočne dvorane, u mjerilu 1:25, prema kojem se izvodilo, ima samo natpis

*Atelier Fellner u. Helmer Wien.* Za mezanin nije produženo glavno stubište, nego je prema detaljnem nacrtu izvedeno kružno koje je projektirano za prilaz krovuštu u jugoistočnom tornju.

**22** Vidi bilj. 15. Prezentirani nacrti u mjerilu 1:25 imaju oznake, list 17 od 26. VIII. 97., a drugi list 26, od 3. IX. 97., imaju natpis *Atelier Fellner u. Helmer Wien*, a prvi i paraf Bergman i datum 12. II. 98. Sačuvana su samo još dva detaljna nacrti, pročelja i stolarskih shema list 4... od 10. 12. 97., što ukazuje na to da je, budući da su numerirani i označeni datumom, vjerojatno bilo više od 40 listova.

**23** *Zagreb od godine 1892. do godine 1902.*, 1902., 19. U tablici razdiobe investicija od godine 1888. do 1902. za Umjetnički paviljon naveden je iznos od 260.875 kruna i 12 filira. Isti trošak za gradnju donosi i Gjuro Szabo u knjizi *Stari Zagreb*, str. 215. Iako se u suvremenom tisku i literaturi navode iznosi od 132.600 (Narodne novine) i 150.000 kruna (Chvala), prvi iznos je službeni podatak iz navedene spomenice.

**24** Narodne novine 15. 12. 1898. Domaće vesti, Svetčano otvorenje umjetničkog paviljona i umjetničke izložbe u Zagrebu, 15. prosinca.

**25** JOSIP CHVALA, Umjetnički paviljon u Zagrebu, *Vesti društva inžinira i arhitekata u Hrvatskoj i Slavoniji*, br. 5, 15. srpnja 1900.

**26** Obzor, 16. 8. 1902. Zanimljiva je pojedinost da je u paviljonu 1900. bilo sjedište kazališta Urania koje je održavalo predstave sa slikama. U prosincu su Oton Kučera i Izidor Kršnjavi predavali o astronomiji i svjetskoj izložbi u Parizu, a u biblioteci Uranie ta su predavanja objavljena. Ulaznice su se prodavale u knjižari Lava Hartnmana.

**27** Obzor, 9. svibnja 1898.

**28** ANTUN GUSTAV MATOŠ, *Misli i pogledi*, Zagreb, 1988., Umjetnički paviljon, 402., izvorno 1908. XI, 39-40.

**29** GJURO SZABO, *Stari Zagreb*, Zagreb, 1941., 215.-16.

**30** IVO ŠREPEL, Pedeset godina hrv. umj. likovnog stvaranja iz „Obzorove“ perspektive (1885.-1935) *Obzor* 1860.-1935., 262-3.

**31** Ploče žičanog stakla su malog formata zbog zakriviljenosti ploha, izložene zagrijavanju i time širenju i stezanju. Plohe s mnogo spojeva, postavljene su na vitke čelične konstrukcije koje imaju progibe. Sve to umnožava mogućnosti oštećenja. Kronologija popravaka može se pratiti u nizu grafita s potpisima majstora na tamburu kupole od 1908., 1911., 1913., 1923., 1937., 1938., 1963., 1974. do najnovijeg vremena. Potpisi isprava su kaligrafski, a poslije su ruke sve teže pisale imena, što odaje i pad kvalitete zanata u popravcima.

**32** *Kulturno-historijska izložba grada Zagreba prigodom Hljadu-godišnjice Hrvatskog kraljevstva 925. – 1925.*, katalog izložbe, Zagreb, 1925., Rasporred izložbenih prostorija, 38, shematski tlocrti obju etaža.

**33** MARINA BAGARIĆ, *Arhitekt Ignat Fischer*, Zagreb, 2011., 255-256.

**34** Državni arhiv u Zagrebu, (bilj. 6), FRANJO BAHOVEC, O Umjetničkom paviljonu na Tomislavovom trgu, *Gradski namještenik*, 11, 1938., XV. Gradske građevne odsjek izradio je „Troškovnik za obnovu pročelja Umjetničkog paviljona na Tomislavovom trgu“ i u uvodnoj opaski daje Opće uvjete za radnje i nabave općine Grada Zagreba: „Obnoviće se cijelokupno pročelje zgrade uključivo vijenca, ukrasa, ornamenta i kiparije u besprikorno stanje u pogledu materijala i izvedbe, a po izgledu uglavnom kao što je bilo prije oštećenja, odnosno prema nacrtu. Ukrasi ornamenti i kiparije koje nisu izvedene u žbuci, već u drugom gradivu obnoviće se također, ukoliko nisu oštećeni, ili bi se mogli u dogledno vrijeme iskvariti... Opis radnja: 1. Cijelu žbuku uključivo svih vijenaca, istaka ornamenata i ukrasa ima se otući do zidja. Oštećene ukrase /ornamenata/ i kiparije od drugog materijala imaju se prema nalogu gradjevne uprave izvaditi odnosno ponovno ugraditi.... Dijelove koji nisu u skladu s nacrtima imadu se srušiti i nadomjestiti novim prema nacrtu i uputi. Na naštrc ide gruba žbuka koja mora biti masna i ima se izvesti od oštrog posve čistog kopanog pijeska, cementa i vapna u omjeru 1:1:5. Fina žbuka ima se izvesti od prosijanog oštrozrnatog kopanog pijeska u običnom mortu sa pridodatakom cementa u 1/16 dijela i glatko zaribati. Gruboj i finoj žbuci ima se dodati Lotin P u smjesi 1:30 oko 2790 m<sup>2</sup>. 2. Bušenje zida podruma debljine 60 cm za prozore na sjevernoj strani sa izvedbom nadvoja, ugradbom doprozornika i popravcima žbuke, sve prema nacrtu kom 10...“ Izvođači su izradili dokaznice mjera za svoje skupine radova, a obradio ih je arh. Franjo Bahovec. Predviđeni iznos od 200.000 din uvećan je 27. 3. 1939. odlukom Gradskog poglavarstva za 60.000 din. Komisija na čelu s gradskim vijećnicima, arh. Ignjatom Fischeom i ing. Ernestom Ehrlichom, predstavnicima XIV Građevnog odsjeka, arh. Franjom Bahovcem, arh. Ivanom Zemljakom, ing. Šištarom, predstavnikom Muzeja Grada i drugima, zapisnički su 30. siječnja 1939. izvještaj odbili, 6. srpnja dijelom prihvatali, a konačni obračun graditeljskih radova izvršen je 2. kolovoza 1939., a nadpohvalba radova održana je tek 26. rujna 1940., a i tada su uvjetovani popravci žbuke i boje. Istaknuta je uporaba termina obnova, širokog značenja – od popravaka do restauracije – uspostave prvotnog stanja, u hrvatskom jeziku prisutna od 19. stoljeća.

**35** Državni arhiv u Zagrebu, (bilj. 6), kao dio „Pogodbe za obnovu pročelja Umjetničkog paviljona“ od 27. 9. 1938. s izvođačem su navedeni i nacrti. Na jedinom sačuvanom nacrtu, vrlo blijeđoj crvenoj ozalidnoj kopiji, izvornog južnog pročelja u mjerilu 1:100, bez ikakvih natpisa ili oznaka, olovkom su djelima kosim crtama prekriženi elementi koji se (privremeno?), kako stoji u bilj. 33) uklanjaju.

**36** Državni arhiv u Zagrebu, (bilj. 6), tri dopisa o kanadelabrima.

**37** Državni arhiv u Zagrebu, (bilj. 6), tlocrt u mjerilu 1:100, na crvenoj ozalidnoj kopiji je natpis Umjetnički paviljon

u Zagrebu, okrugli pečat paviljona i natpis „stanje 8. 1. 1954.“. Na istočnoj strani vestibula još su bile sanitarije građene 1898., poslije ravnateljeva soba, danas kustosova.

**38** Arhiv Umjetničkog paviljona, hermeroteka. Šezdeset godina Umjetničkog paviljona, *Borba*, 1. 2. 1956., Strojarski projekt izradio je prof. dr. Milan Crlenjak s Tehnološkog fakulteta, a statički proračun Branko Vadlja, dipl. ing. građ.

**39** Arhiva Konzervatorskog odjela u Zagrebu. Dopis Inžinjeringu zaprimljen 24. 4. 1968., koncept odgovora 27. 4. 1968., prof. Željko Filipec, i Rješenje Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu, br. 02-623/I-1968. od 30. 4. 1968. za obnovu krovne limarije i popravak kupole.

**40** Katalog radova Restauratorskog zavoda Hrvatske 1966. – 1986., 139. Također i Arhiv Umjetničkog paviljona, HRZ, Aproksimativni troškovnik obnove, srpanj 1974. obradili dipl. ing. arh. Erika Piffl i dr. Ivo Maroević, s troškovnikom radova i projekata na 3.277.715 din.

**41** Arhiv Umjetničkog paviljona. Ponudbeni troškovnik za izradu tehničke dokumentacije za obnovu Umjetničkog paviljona, 13. 9. 1977., sastavili su ak. Sl. Emil Pohl i arhitekti Josip Velnić i Gabrijela Šaban, na iznos od 930.000 din. Ponuda za izvedbu restauratorsko-konzervatorskih radova na zidnoj i stropnoj dekoraciji male dvorane, 9. 12. 1983., s fotografijama i projektom skele sastavili konzervatori: Mario Fučić, Dragan Dokić, Emil Pohl, na iznos od 4.265.768 din.

**42** Arhiv Umjetničkog paviljona. Dopis RZH-u od 24. 11. 1983. Umjetnički paviljon je potvrdio prijam „tri aproksimativna troškovnika za popravak i obnovu štukature, slikarije, drvenine i dr.“ i zbog manjka sredstava pozvao na razgovor o parcijalnom opsegu početka radova u prosincu 1983.

**43** Arhiv Umjetničkog paviljona. Inženjerski projektni zavod: projekti rasvjete 1974., gromobrana 1976. i Građevinski fakultet, Zavod za tehničku mehaniku i ispitivanje materijala i konstrukcija, provjera stabilnosti konstrukcije Umjetničkog paviljona, 25. veljače 1976.

**44** Arhiv Umjetničkog paviljona. Arhitektonski projektni zavod: Plan, projekti obnove pročelja, uređenja razizmila i kotlovnice i interijera, rasvjete i dr. s fotografijama, pet registratora.

**45** Arhiv Umjetničkog paviljona. Zavod za katastar i geodetske poslove grada Zagreba: fotogrametrijska snimka postojećeg stanja svih pročelja, travanj 1984.

**46** Arhiv Umjetničkog paviljona. APZ Plan: nadzori, dokumentacija Zagrebgradnje, osnovni ugovor i tri dopunska, naknadni radovi, razizmle, obračun razlike, građevinski dnevnički i grad. knjige. Nakon okončane situacije od 29. 9. 1987. fakturirano je 57.765.539 din, a nadzorom tada odobreno 47.244.712 din.

**47** Arhiv Umjetničkog paviljona. Plan je 30. 12. 1985. za tražio od RZH-a „Ponudu za izvedbu radova restauracije“ unutrašnjosti, a 20. 1. 1986. RZH je odgovorio da prema priloženom troškovniku ne može dati ponudu i u dopisu

od 23. 6. 1986. detaljno iznio kronologiju pokušaja stručnog pristupa radovima.

**48** Arhiv Umjetničkog paviljona. „Prijedlog za obnovu dekoracije u Umjetničkom paviljonu, pripremio akad. slik. prof. Vladimir Pavlek 15. prosinca 1986“. Dozvola Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu izdana je 6. 1. 1987., a ponuda za „pojačani konzervatorski nadzor“ nad radovima u interijeru 2. 3. 1987. Vladimir Pavlek (1838. – 1913.), nakon Škole primjenjene umjetnosti 1960., diplomirao je na slikarskom odjelu Umjetničke akademije u Zagrebu 1964. u klasi prof. Otona Postružnika. Radio je kao profesor na Građevinskom školskom centru u Zagrebu. Bavio se restauratorskim radom uglavnom na sakralnim objektima, u Zagrebu (na katedrali, Nadbiskupskom dvoru, Banskom dvorima, Preporodnoj dvorani, arkadam na Mirogoju, crkvama u Palmotićevoj i Granešini), Đakovu, Mariji Bistrici, Samoboru, Gornjoj Stubici, Lužnici i dr.

**49** Arhiv Umjetničkog paviljona, APZ Plan.

**50** GZZSKIP, Odjel za dokumentaciju, fototeka, zatečeno stanje svih dijelova pročelja i krovova detaljno je dokumentirano.

**51** Arhiv Umjetničkog paviljona. Interijer vestibula 1997.

**52** Arhiv Umjetničkog paviljona. Klima Zagreb, GZZSKIP, smjernice 15. 7. 2001. i 29. 7. 2002. za postavu klimatizacijskih komora u šahbove.

**53** Arhiv Umjetničkog paviljona. D.i.a.s, mišljenje GZZSKIP-a od 14. 12. 2004. na izmijenjenu varijantu projekta iz rujna 2004. Iako je izrađen i glavni projekt, do izvedbe nije došlo zbog nedostatka sredstava.

**54** Arhiv Umjetničkog paviljona. Projekti Baština, Škoro, Projekting – 1970. Smjernice GZZSKIP-a 24. 4. 2006., Rješenje Zavoda na glavni izmijenjeni projekt 12. 7. 2006. Izvedbu je organizirao i vodio Gradska ured za prostorno uređenje, zaštitu okoliša, izgradnju Grada, graditeljstvo, komunalne poslove i promet, Sektor za građenje objekata društvenih djelatnosti i stanogradnju.

**55** Dokumentacija GZZSKIP-a (bilj. 50). Konzervatorske smjernice izrađene su nakon pregleda dokumentacije u Povijesnom arhivu u Zagrebu, Nadbiskupskom arhivu, fototeci Muzeja grada Zagreba, Konzervatorskom odjelu u Zagrebu, GZZSKIP-u i drugdje, kako je navedeno u prethodnim bilješkama. Analizirana je detaljna izvedbena dokumentacija i niz fotografija izvornog i novosnimljenog zatečenog stanja. Konzultirana je i temeljna stručna literatura MICHAEL PETZET, *Principles of preservation*, ICOMOS, 2004., 9-21, IVO MAROEVIC, *Sadašnjost baštine*, 1986., 78-89. Gradu 1938. nije bila namjera stvoriti novu vrijednost arhitektonskog oblikovanja jer je namjeravao obnoviti i ukrase (bilj. 34), ali su izvedeni samo graditeljsko-obrtnički radovi. Dodana su dva betonska elementa, vrh dimnjaka u obliku vase i akroterij, koji se jedini planiraju skinuti zbog lošeg stanja.

**56** Dokumentacija GZZSKIP-a, (bilj. 50). Projekt je predan 2. 2. 2007. Budući da je u troškovniku nedostajao niz

radova, projektantica, arhitektica Svetlana Horvat Jelić pozvana je na konzultacije i zaključkom GZZSKIP-a, 14. 2. 2007. zatražene su dopune, koje je izradio ing. Plenković i ponovio zahtjev 26. 3. 2007. pa je 27. 4. 2007. izdano rješenje – Klasa: UP/I-612-08/07-06/193, s nizom uvjeta za izvedbu.

**57** Dokumentacija GZZSKIP-a, (bilj. 50). Službena bilješka u predmetu konz. nadzora – Klasa: 612-08/07-10/395. Najprije je skelu, koju je izveo postavljač reklama, trebalo doraditi i približiti pročeljima da se može raditi. Određena su mesta izrade četrdesetak restauratorskih sondi na kupoli i pročeljima, na svim materijalima, žbuci, limu, drvu i metalu i dokumentiranje izvještajem.

**58** Dokumentacija GZZSKIP-a, (bilj. 50). Uz troškovnik su izrađeni i nacrti svih pročelja i označene pozicije stavaka, u dva kompleta (jedan za specijalističke zidarske radove lučnih profilacija i drugi za restauratorske radove).

**59** Gradska ured za prostorno uređenje, zaštitu okoliša, izgradnju Grada, graditeljstvo, komunalne poslove i promet, Sektor za građenje objekata društvenih djelatnosti i stanogradnju, arhiva Klasa 361-02/06-014/65, 11. 11. 2007. MČP i dr., dokumentacija: ugovori i zapisnici koordinacija gradilišta, izvješća nadzornog organa 8. 1. 2010. i 14. 5. 2013., građevinski dnevnički i knjige izvođača s izvedbenim detaljima, nacrtima šablona u mj. 1:1, zapisnici o primopredaji radova, obračuni i dr.

**60** Prethodno su navedene količine novih žbuka u radovima 1938. i 1986. Međutim, iskazane količine obračunate su, zbog razvedenosti pročelja, s faktorima. Izvorna je žbuka bila sačuvana uglavnom oko arhitektonske i skulptoralne plastike, u timpanima, nišama, na tamburu i drugdje. Ti su slojevi zadržani i žbuka je sanirana.

**61** Gradska ured (bilj. 59), atesti materijala uz zapisnike o primopredaji. Silikonske boje su odabrane zbog postojanosti i veće trajnosti od mineralnih na lokaciji uz tri intenzivne prometnice i atmosferska onečišćenja. Primijenjena je tehnologija *StoLotusan Color*, s efektom lotosova lista, samočišćenja od oborina, što se na zgradi u blizini u petnaest godina pokazalo dobrim.

**62** Restauratorska obrada arhitektonske i skulptoralne plastike rađena je materijalima prema uputama tehnologija i voditelja tvrtke Röfix, Ivica Prskala, dipl. ing. grad., s mineralnim žbukama za dublje i finije slojeve (Renostar i Renoplus).

**63** Gradska ured (bilj. 59), dokumentacija i izvješće nadzornog organa od 14. 5. 2013.

**64** Vidi: NIKOLINA HRUST, Obnova Umjetničkog paviljona u Zagrebu 2006. – 2011., Zbornik radova 2. kongresa hrvatskih muzealaca, Zagreb, 2013., 261-272;IRENA KRAŠEVAC, Paviljonovo novo ruho, Kvartal 3-4, 2013., 44-46; MLADEN PERUŠIĆ, Umjetnički paviljon – O gradnji i građevini kroz stotinu deset godina, Zagreb, moj grad, br. 2/2009. i br. 35/2011., Umjetnički paviljon – europska poveznica, 2013.

## Abstract

Mladen Perušić

### BUILDING AND RENOVATIONS OF THE ART PAVILION IN ZAGREB

The Art Pavilion was entered in the Register of Cultural Goods of the Ministry of Culture of Republic of Croatia due to it being a preserved free-standing building on a square within the Green Horseshoe.

It was built in 1896 for the 1898 Millennial Exhibition in Budapest as a building with a central layout, a dome and side wings, that is lit from above according to the contemporary European standards for this type of building. The project selected at the competition was that of Hungarian architects Floris Korb and Kálmán Giergl. The Tripartite Kingdom decreed that the steel structure manufactured by the *Danubius* company be transferred to Zagreb to form the core of the Art Pavilion. The location for the *City House of the Arts* was chosen while anticipating the city's expansion and it was decided that such a prominent location requires imposing architecture, so the project of reconstruction was entrusted to Viennese architects Fellner and Helmer and the construction work to the Zagreb company *Hönigsberg & Deutsch*. Due to the difference in ground levels, the building was constructed in two storeys, with the upper story housing the exhibition space, while the lower story was to be used as a restaurant and cafe. The Pavilion was opened on December 15<sup>th</sup> 1898 with the exhibition of the Croatian Salon of the Arts Society. In the course of one hundred years of building alterations, the Pavilion has lost some of its original appearance, mostly notably in 1938 when a radical purification was carried out due to the building's poor condition and the contemporary view of historicist architecture, seeing portions of the architectural sculpture removed, such as turrets next to the dome, urns at the roofs' edges, acroterions, cornices with the coats of arms of the Tripartite Kingdom, masquerons in keystones of the niches, hermae and the bust of Athena above the entrance, etc. The next major renovation in 1986 saw only construction craft work carried out.

The recent comprehensive renovation of the Art Pavilion, a symbol of Zagreb, got under way in 2006. The poor condition of the building, the roofs, the dome and the façades with only a portion of their decorations left, was a pale image of the original imposing architecture. After compiling archival records, projects, and bibliography, as well as historical and the most recent photo documentation, the conservators drew up guidelines and a cost estimate for the renovation to be done by way of restoring

the building to its original state, as it was established that there were enough elements to do so. The City of Zagreb, as the Art Pavilion's owner and as investor, enlisted the renovation in the programme of monument annuity. The sector for communal buildings of the City Office for Construction organized the renovation in several phases: in 2006 the lighting of the exhibition space and the glass roofs over the halls were installed, from 2007 to 2011 the dome and all the façades were renovated, and before 2013 the construction and installation improvement inside the building was completed and architectural sculpture set up. The most complex procedure was the removal of the metal sheets on shorter sides of the octagonal dome transported from Budapest and the installation of glass as designed in the project of Fellner and Helmer. A special attention was put to the conservation work carried out in four sets: the elements restored *in situ*, those which were dismantled and renovated in the workshop – mostly from zinc-plated metal sheets, the fabrication of new ones after the existing samples in portions where they were missing, and the re-creation of those removed in 1938 after old plans and photographs. The conservation work was concluded with the installation of the reconstructed entrance portal with hermae and the bust of Athena, protectress of arts and crafts. The comprehensive renovation of the Art Pavilion exterior was completed in 2013 according to the concept of restitution of the original 1898 situation. This was opted for as the imposing building occupies a prominent location within the Zagreb Green Horseshoe and the city traffic circulation, and was possible because of the sufficient data available.

Given the recent conservation, this article aims to outline the historical phases of the Pavilion and their valorization that served as basis for the presentation proposed. It reveals the so far unknown information and details, providing an architectural analysis of the building, its geometry and structure, based on archival and conservation research and the renovation performed, whereby a model of presentation chosen was that of the last live layer which is also the first, and where the interventions applied entailed conservation of the original object *in situ*.

**KEYWORDS:** Art Pavilion in Zagreb, construction, building alterations, recent renovation

# O stanju hrvatskog konzervatorsko-restauratorskog nazivlja u praksi, na primjeru nekoliko vrsta naslaga na kamenu

Katarina Hraste

Katarina Hraste  
Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu  
Odsjek za konzervaciju-restauraciju  
kmhraste@gmail.com

Stručni rad/Professional paper  
Primljen/Received: 21. 11. 2014.

UDK:  
7.025.3/4-032.5

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.14>

**SAŽETAK:** Razvoj konzervacije-restauracije u Hrvatskoj, koja sve više prerasta iz struke u znanstveno-stručno područje, traži i uspostavu jasnog i nedvosmislenog nazivlja. Kada se sumira sve do sada ostvareno na tom polju, stječe se dojam uglavnom nejasne strukture tih manjih i većih pojmovnih rječnika, neusklađenosti i nedovoljnog međusobnog uvažavanja različitih predlagatelja „standardnih“ naziva te kroničnog nedostatka uvažavanja korpusa dosad publiciranih konzervatorsko-restauratorskih tekstova. Svrha ovoga rada je, na primjeru naziva za pet tipova štetnih naslaga na kamenu, upozoriti na važnost analize korpusa kao prvoga koraka na putu normiranja i standardizacije hrvatskoga konzervatorsko-restauratorskog nazivlja i njegove sinkronizacije s danas sve standardiziranim nazivljem na drugim jezicima, prije svega na engleskom, kao *lingua franca* suvremene znanstveno-stručne komunikacije.

**KLJUČNE RIJEČI:** *konzervacija-restauracija, standardizacija, nazivlje, kamen, naslage, crna kora, inkrustacija, nečistoća, prljavština, iscvjetavanje*

*Nazivlje je skup znanstvenih i stručnih naziva. Nazivlje ili terminologiju možemo odrediti kao sustav naziva koji se upotrebljavaju u određenome znanstvenom, tehničkom ili umjetničkom području. Nazivlje neke struke nastaje normiranjem naziva u pojedinome sustavu.<sup>1</sup>*

Preobrazba konzervacije-restauracije u Hrvatskoj, iz struke u kojoj se umijeće fizičke obnove umjetničkog objekta susreće sa znanjima iz povijesti umjetnosti, u interdisciplinarno znanstveno-stručno područje, dogodila se u relativno kratkom vremenu, u petnaestak godina. Razvoj svakog mладog područja prati i buran proces uspostavljanja njegova nazivlja, u kojem „novi nazivi nastaju najčešće neplanski, kad se prvi put pojavi potreba da se koji novi pojam označi“<sup>2</sup>. No, da hrvatsko konzervatorsko-restauratorsko nazivlje još uвijek nije izišlo iz toga burnog procesa uspostavljanja svjedoče i brojni slučajevi terminološke nepreciznosti i nedostatka

točnih naziva za mnoge stručne pojmove, uz istovremeno gomilanje istoznačnica. Za to posljednje zasluzna je dijelom i tradicionalna raspolučenost hrvatske konzervatorsko-restauratorske zajednice, u kojoj su njezini primorski i kontinentalni dio sve donedavno gravitirali djelima različitim jezičnim i stručnim tradicijama – njemačkoj i talijanskoj, a posljedice se osjećaju i danas.

Pokušaji „fiksiranja“ hrvatskog konzervatorsko-restauratorskog nazivlja počeli su s prijevodom tada tridesetak godina starog *Malog rječnika pojmove za opis stanja umjetnosti* Richarda D. Bucka, objavljenoga u *Vijestima muzealača i konzervatora* 2000. godine,<sup>3</sup> a nastavili se „rječnicima upotrijebljenih izraza“ u konzervatorsko-restauratorskim priručnicima<sup>4</sup> i praksom prigodnog sastavljanja popisa hrvatskih prijevoda engleskih naziva za potrebe sudionika različitih konzervatorsko-restauratorskih radionica koje su držali mahom stranci (danas se smatra da svaki konzervator i restaurator dovoljno vlada stručnim nazivljem

na engleskom jeziku tako da to više nije potrebno), do postavljanja pedesetak definiranih naziva, mahom s područja zidnih slika, na mrežnu stranicu HRZ-a (Pojmovnik – HRZ, 2012.),<sup>5</sup> *Temeljnih pojmovev konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika* Branka Matulića,<sup>6</sup> s više od tisuću natuknica (2012.) i, napisljeku, partnerskog priključenja HRZ-a, 2013. godine, velikom europskom rječničkom projektu *EwaGlos: European Illustrated Glossary of Conservation Terms of Wall Paintings and Architectonic Surfaces* (Europski ilustrirani pojmovni rječnik s područja konzerviranja-restauriranja zidnih slika i arhitektonskih površina)<sup>7</sup>, čiji bi rezultati, ako sve bude prema planu, trebali biti vidljivi do kraja 2015. godine. Tu su i „teorijski“ doprinosi razvoju strukovnog nazivlja, poput rasprave Denisa Vokića o neusuglašenosti međunarodnog nazivlja kad su u pitanju temeljni nazivi stuke (prema akcijama i mjerama), što se može riješiti jedino „novim definiranjem konzervatorsko-restauratorske znanosti“<sup>8</sup> ili zamisljiva tema doktorskog rada Lucijane Leoni, *Model izrade višejezičnog multimedijalnog tezaurusa<sup>9</sup> u području konzervacije i restauracije: multimedijski suradnički pristup potpomognut e-tehnologijama* (koji, koliko je autorici poznato, još nije objavljen).<sup>10</sup> No, kada se u konačnici sumira sve do sada ostvareno, stječe se dojam opće mjestimičnosti i neusklađenosti svih terminoloških pothvata, nedostatka ili potpunog izostanka analize korpusa publicirane dokumentacije, nedovoljnog međusobnog uvažavanja predlagatelja „standardnih“ naziva i redovito nejasne strukturiranosti samih „pojmovnih rječnika“.

Istovremeno su se konzervacija i restauracija globalno razvijale u transnacionalnom i znanstvenom smjeru, što je logično nametnuto i potrebu međunarodne normizacije i standardizacije njezina nazivlja. Ta je potreba prvi put jasno artikulirana kao međunarodna politička volja za uspostavu nedvosmislenog i konzistentnog konzervatorsko-restauratorskog nazivlja, da bi se olakšala komunikacija unutar široke međunarodne mreže profesionalaca čiji je posao očuvanje kulturne baštine (što je u praksi trebalo značiti lakše organiziranje međunarodnih okupljanja i izdavanje višejezičnih publikacija) na 15. konferenciji ICOM-ova Komiteta za konzervaciju (ICOM-CC) u New Delhiju 2008. godine, na kojoj je donesena i rezolucija o nazivlju „Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage“.<sup>11</sup> Četiri godine prije toga, 2004., Europski odbor za normizaciju (CEN) ustanovio je svoj Tehnički odbor CEN/TC 346 koji je trebao koordinirati napore u europskoj standardizaciji procesa, praksa, metoda i dokumentacije na području kulturnog naslijeđa i pripadajućega nazivlja, pokretanjem projekta CEN/TC 346 Conservation of Cultural Property, koji traje do danas. Logično je, dakle, zaključiti da je i aktualni europski rječnički pothvat EwaGlos – englesko-francusko-njemačko-hrvatsko-talijansko-tursko-španjolsko-rumunjski pojmovni rječnik za specijalističko područje zidnih slika

i arhitektonskih površina, jedna od partikularnih realizacija toga široko zacrtanog plana međunarodne standardizacije konzervatorsko-restauratorskog nazivlja, čije je ostvarivanje za područje kamena počelo još 2008. godine postavljanjem ICOMOS-ISCS<sup>12</sup>-ova *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns* na ICOMOS-ovu mrežnu stranicu. To neprofitno elektroničko izdanje, najprije s engleskim i francuskim nazivima,<sup>13</sup> a od 2010. i njemačkim,<sup>14</sup> nažalost, još nije ostvarilo obećano uključivanje drugih jezika.

*EwaGlos pojmovni rječnik* još je uvijek u izradi pa se na u njemu ponuđena rješenja za hrvatsko nazivlje ne možemo osvrnuti. To, međutim, ne umanjuje činjenicu da je u Hrvatskoj općenito do sada premalo učinjeno na onome što bi logično trebalo prethoditi takvim pothvatima. Pritom se posebno misli na još nepostignuti konsenzus unutar same hrvatske konzervatorsko-restauratorske zajednice u pogledu „standardnih“ naziva za niz stručnih pojmovev koji se odnose na takozvani „opis stanja“, a za koje u nas i prečesto svaki autor ima svoj naziv. Jasno je da se do kvalitetne „standardizacije“ nazivlja ne može doći nametanjem arbitarnih rješenja pojedinih predlagatelja. Ovdje, međutim, treba upozoriti na to da se ona ne postiže ni „dogовором“, ako taj dogovor ne uvažava i postojeću terminološku praksu „fiksiranu“ u pisanoj produkciji.

Svrha ovoga rada jest, dakle, upozoriti na važnost analize postojećeg korpusa u nas publiciranih tekstova za identificiranje pravih problema hrvatskog konzervatorsko-restauratorskog nazivlja kao prvoga koraka na putu njegova normiranja, standardizacije i sinkronizacije s normiranim i standardiziranim nazivljem na drugim jezicima, prije svega na engleskom. Plan je bio sljedeći:

1. Izabrat manju skupinu tipova štetnih promjena na kamenim površinama, prema njihovoj tipologiji utvrđenoj u ICOMOS-ISCS-ovu pojmovnom rječniku za modele propadanja kamena *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns* (u dalnjem tekstu ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik).
2. Izabrat određen broj za tu temu reprezentativnih dokumentacijskih tekstova publiciranih u posljednjih desetak godina. Kako bi slika stanja bila što vjernija, nastojalo se da godine njihove objave budu što ravnomjernije raspoređene unutar toga razdoblja i da njihovi autori prema mjestu svojega profesionalnog formiranja i stručnog djelovanja predstavljaju različite regionalne konzervatorsko-restauratorske sredine.
3. U izabranim tekstovima identificirati riječi i sintagme (nazive) koje se odnose na izabrane tipove propadanja kamena. Rekonstruirati njihovo značenje u kontekstu u kojemu se pojavljuju. Međusobno usporediti, prema opsegu i sadržaju pridruženog pojma, različite riječi i sintagme za koje postoje indicije da znače isto, odnosno riječi i sintagme koje u različitim tekstovima zna-



**1.** Crna kora, ili crna skrama? Portal palače u Ulici Jurja Barakovića u Šibeniku, detalj (snimila K. Hraste, 2014.)

*Black crust, or black encrustation? Portal of the palace at Juraj Baraković St. in Šibenik, detail (photo by K. Hraste, 2014)*

- če različito analizirati njihovu sinonimiju i polisemiju. Usپorediti ih s nazivima u drugim izvorima.
4. Uvažavajući opća terminološka načela, istaknuti one rječi koje bi mogle biti dio hrvatskog „standardiziranog“ nazivlja za pojedine tipove štetnih promjena, uskladene s nazivljem iz ICOMOS-ISCS-ova pojmovnog rječnika.

Odabir štetnih promjena na kamenu nije bio slučajan, budući da je kamen jedno od specijalističkih usmjerenja na studiju konzervacije-restauracije na instituciji na kojoj i sama autorica predaje (Umjetnička akademija u Splitu). ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik odabran je kao glavna terminološka referenca, ne samo zbog preporuke da je za suverenu analizu nazivlja s nekog područja uvijek dobro usپorediti nazivlje na jednom jeziku s nazivljem u još nekom svjetskom jeziku<sup>15</sup> nego su za to postojala i tri posebna razloga:

1. svrha njegove izrade: međunarodno normiranje i standardizacija naziva za modele propadanja kamena;
2. autoritet organizacije koja iza njega stoji (ICOMOS), odnosno autoritet stručno-znanstvene skupine koja je radila na njegovoj izradi (ICOMOS-ov Međunarodni znanstveni savjet za kamen);
3. besplatna dostupnost na mreži kao jamac njegova utjecaja na globalnu konzervatorsko-restauratorsku zajednicu.

Za analizu koja slijedi izabrano je sedam tekstova (poglavlja u knjizi, stručni članci, druge publikacije), od kojih: tri publikacije o konzervatorsko-restauratorskim radovima na Peristilu Dioklecijanove palače od 2003. do 2013., objavljene 2007.,<sup>16</sup> 2009.,<sup>17</sup> i 2013.,<sup>18</sup> godine u Splitu, čiji su autori (uz dvije iznimke) „splitski“ konzervatori i restauratori, potom članak o stanju antičkih Herkulovih vrata u Puli,<sup>19</sup> objavljen u časopisu *Histria archaeologica* 2011.

godine, na kojima je radio Konzervatorsko-restauratorski odsjek Arheološkog muzeja Istre u Puli te dva poglavља iz knjige *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova* („Konzervatorsko-restauratorski radovi na crkvi i zvoniku od 1967. do danas“<sup>20</sup> i „Južni portal u svjetlu konzervatorsko-restauratorskih istraživanja i obnove“<sup>21</sup>), objavljene 2013. godine u izdanju HRZ-a (na obnovi je radio skupina stručnjaka HRZ-a u Zagrebu). Izborom tekstova nastojali su se, dakle, zadovoljiti postavljeni kriteriji različitog vremena pojave pojedinih naziva u posljednjih deset godina i kriterij njihove „regionalne“ reprezentativnosti. Uz te temeljne tekstove, korišteni su i drugi izvori informacija, uključujući spomenute postojeće pojmovne rječnike te druge formalne i manje formalne izvore ondje gdje su bili korisni za rasvjetljavanje značenja pojedinih naziva, njihova „statusa“ i raširenosti u uporabi.

Unutar naziva za različite načine propadanja kamena, odabran je model propadanja koji ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik navodi kao naslage/promjene boje, te unutar toga, šest tipova izrazito štetnih naslaga navedenih kao *black crust, soiling, encrustation, deposit, efflorescence i subflorescence*. Time su izvan domene zanimanja u ovom slučaju ostale promjene kao što su obojenost, izbijeljenošć, vlažni izgled i mrlje na kamenu, neštetni filmovi i patine te grafiti, koji su posljedica namjerne ljudske akcije (vandalizma).

Za navedene naslage, u izabranim tekstovima, pronađene su sljedeće riječi i izrazi: Konzervatorsko-restauratorski radovi na Peristilu Dioklecijanove palače (2007.): crne kore (11, 14), tamne presvlake (11, 14), anorganska onečišćenja (11, 15); Konzervatorsko-restauratorski radovi na Peristilu Dioklecijanove palače (2009.): ljuskanje i osipanje kamena karakteristično za štetne soli (7), anorganska onečišćenja (14), crne kore (7, 14), tamne presvlake (7, 14), gips (15), kore nečistoća (29); u Peristil 2003-2013: crne kore (27, 42), sivkaste patine (27, 39), kore nečistoća (29), tamne kore (39), tamne skrame (39, 42), ptičji izmet (47); „Herkulova vrata u Puli“: površine prekrivene rekristaliziranim kalcitom (221), crne kruste (221, 224), nečistoće (223), depoziti sive do crne boje (223), crne inkrustacije (223), kalcitne kruste (225); u knjizi *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest obnova*: (123), skrama (123, 169, 173), prljavština (126), kristalizacija soli (126), nečistoće (139), naslage oštećenog i razljuškanog kamenog materijala (144), kalcijev sulfat dihidrat – gips (165), sive i crne patine (165), tamna skrama (169), bijela skrama (170), crna skrama (173), tvrdokorna nečistoća (173), nanosi žbuke (173).

### Crna kora ili crna skrama?

Prema ICOMOS-ISCS-ovu pojmovnom rječniku (engl.) *crust*, (franc.) *croûte* i (njem.) *Kruste* nazivi su za koherentne nakupine materijala na površini kamena vidljive debljine koje, kad su nejednolike, otežavaju čitljivost površinskog reljefa; često su tamne boje, iako mogu biti i



**2.** Tamna presvlaka ili siva patina? Nadvratnik ulaza u kuću Male lode u Šibeniku (snimila K. Hraste, 2014.)

*Soiling or grey patina? Door lintel of the entrance to the Small Loggia in Šibenik (photo by K. Hraste, 2014)*

svijetle, uključuju egzogeni materijal u kombinaciji s materijalom iz samog kamena i mogu slabije ili jače prianjati uz podlogu pa se njihovim skidanjem može skinuti i dio kamenog materijala. Dijele se na dva podtipa,<sup>22</sup> pri čemu je (engl.) *black crust*, (franc.) *croûte noire*, (njem.) *Schwarze Krusten* naziv za „kore“ koje su općenito uzrokovane urbanim ili industrijskim onečišćenjem, nastaju na dijelovima građevina koje su zaštićene od izravnog udara kiše i njezina slijevanja; uglavnom se sastoje od čestica iz atmosfere zarobljenih u gipsanoj matrici i obično čvrsto prianjaju uz podlogu.<sup>23</sup>

*Black crust* je danas široko prihvaćen, kao i njegove prevedenice na druge jezike, *croûte noire*, *Schwarze Krusten*, *crosta nera*. Hrvatska „crna kora“<sup>24</sup> pojavljuje se u tri publikacije o konzervatorsko-restauratorskim radovima na Peristilu (Konzervatorsko-restauratorski radovi na Peristilu Dioklecijanove palače, 2007. i 2009., Peristil 2003-2013, 2013.), pri čemu se u *Peristil 2003-2013* u istom značenju rabe i nazivi „tamne kore“<sup>25</sup> i „tamne skrame“.<sup>26</sup> Prema istima te „crne kore“, „tamne kore“ ili „tamne skrame“ nastaju na površinama na koje izravno ne dospijeva kiša. Crna boja potječe od čestica čade nastale izgaranjem drva i ugljena u kućnim ložištima i industrijskim postrojenjima.<sup>27</sup> Vidljive su debljine, na mjestima deblje od centimetra.<sup>28</sup> Sastoje se od čestica atmosferskog onečišćenja uhvaćenog u gipsanu matricu,<sup>29</sup> koherentne su i snažno prianjaju uz podlogu pa je najučinkovitiji alat za njihovo uklanjanje – fini klesarski i zubarski alat te laser,<sup>30</sup> što sve odgovara opisu „crnih kora“ u ICOMOS-ISCS-ovu pojmovnom rječniku. Nazivi „kora“ (definirana kao nakupljanje materijala na površini kamena ili žbuke) i „crna kora“ pojavljuju se i u pojmovniku *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*,<sup>31</sup> iako, nažalost, bez jasno razgraničenog sadržaja i opsega pojma „crne

kore“ u odnosu na onaj „kore“ i „inkrustacije“ (o tom će pojmu govoriti nešto kasnije), čime je propuštena prilika za njihovo osuvremenjivanje na relevantnom mjestu<sup>32</sup> pa spomenuti pojmovnik time nastavlja stariju tradiciju koja je danas nadviđena. No naziv „crna kora“ nećemo naći ni u članku *Herkulova vrata u Puli* ni u knjizi *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova*. U *Herkulovim vratima u Puli* (vjerojatno i pod utjecajem talijanskog nazivlja)<sup>33</sup> zamijenit će ga hibridne sintagme „crne kruste“<sup>34</sup> i „crne inkrustacije“<sup>35</sup> iako je iz njihova opisa jasno da se radi „crnoj kori“:

*Svaki spomenik koji se nalazi u urbanoj sredini i izložen je atmosferskim utjecajima bit će s vremenom prekriven raznim nečistoćama koje će manje ili više prionuti uz kamenu površinu. Ti su depoziti uglavnom crne boje i obično se nalaze na mjestima koja su zaštićena od kiše.*<sup>36</sup>

U knjizi *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova* naći ćemo, pak, nazive „skrama“, „crna skrama“ i „tamna skrama“ koji opet označavaju naslage formirane na zaštićenim mjestima (kakav je južni portal crkve sv. Marka), sadrže kalcijev sulfat dihidrat (gips),<sup>37</sup> nastaju zbog djelovanja atmosferilija,<sup>38</sup> netopive su,<sup>39</sup> koherentne i snažno prianjaju uz podlogu, zbog čega su se čistile mikropjeskarilicom<sup>40</sup> – dakle „crnu koru“. (!)

Osim nabrojenih karakteristika koje im se u toj knjizi pripisuju, dokaz da su „tamne skrame“, „crne skrame“, a najvjerojatnije i „skrame“ iz *Crkve sv. Marka u Zagrebu* isto što i „crne kore“, nalazimo i u katalogu *Peristil 2003-2013*, u kojemu se, kao što sam već spomenula, „crna kora“, „tamna kora“ i „tamna skrama“ rabe kao istoznačnice, što upućuje i na daljnji zaključak da uporaba naziva „skrama“ („crna skrama“ i „tamna skrama“) nije ograničena samo na zagrebački konzervatorsko-restauratorski krug, odnosno da nije strana ni „splitskim“ konzervatorima i restauratorima. I doista, čini se da su „skrame“ šire omiljene među hrvatskim konzervatorima i restauratorima (u različitim tekstovima naći ćemo, uz „tamne skrame“ i „crne skrame“, i „bijele skrame“<sup>41</sup> i „kalцитne skrame“<sup>42</sup>), i to jednakom među autorima internetskih blogočlanaka i u oglašavanju usluga tvrtki specijaliziranih za konzervatorsko-restauratorske usluge, kao i u stručnim publikacijama kao što je *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova*. Općenito znače tvrdastu, koherentnu, netopivu naslagu vidljive debljine koja nastaje pod utjecajem atmosferilija – odnosno „koru“. No dva su problema vezana uz „skramu“ (i „crnu skramu“) kao mogući „standardni“ naziv. Prvi je taj što, iako nije rijetko da se terminološko i općejezično značenje neke riječi razlikuju, nije uobičajeno da su ta dva značenja u tako drastičnoj opoziciji kao što je to slučaj s našom „skramom“, čije je opće značenje tanki, mekani sloj poput kožice, tjene ili naslage na jeziku.<sup>43</sup> Drugi problem je što „skrama“ nema uvijek konzistentno značenje, odnosno ne znači uvijek i na svakom mjestu isto (ni u *Crkvi sv. Marka u Zagrebu*



**3.** Nečistoća, prljavština, ili naslaga? Sv. Nikola na pročelju crkve sv. Barbare u Šibeniku (fototeka HRZ-a, snimila V. Marinković, 2012.)

*Impurity, dirt, or deposit? Relief depicting St. Nicholas on the front of St. Barbara's church in Šibenik (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Marinković, 2012)*

nije apsolutno sigurno da na svakom mjestu znači „crnu koru“) i što je još zanimljivije nije zabilježena niti na jednom relevantnom mjestu (referentnom priručniku ili pojmovnom rječniku).

Slično je, kako će u tekstu na to biti i ukazano, i s „bijelom skramom“. Čini se, ipak, da „skrama“ na kamenu najčešće znači „crnu skramu“, odnosno „crnu koru“. Izravnu potvrdu za to nije bilo moguće naći ni u jednom formalnom izvoru, no potvrda postoji u onim neformalnim. Jedan od tih je blogočlanak „Proces nastanaka i vrste patine“<sup>44</sup> u kojem piše: „Tamne naslage tzv. kraste (skrama, crust, engl., obloga) nakupljaju se na samoj površini i ne predstavljaju njegov sastavni dio. Nastaju djelovanjem sumporne kiseline iz prezagađene atmosfere na kalcijev karbonat u kamenu, te ga pretvaraju u kalcijev sulfat (gips). Takve kraste u procesu nastajanja primaju na sebe različite sastojke iz atmosfere (čađa, željezni i manganovi spojevi, prašina i druge organske tvari).“ Drugi je tekst postavljen na internetsku stranicu tvrtke Neir iz Splita, inače licenciranog izvođača konzervatorsko-restauratorskih zahvata na kamenu. Prema tom tekstu, „skrama“ znači naslagu organskog i anorganskog

porijekla nastalu taloženjem prljavština iz atmosfere na površini kamena koja ga estetski degradira i na njega djeli kemijski i fizikalno.<sup>45</sup>

Dok su, dakle, *crust*, *croûte*, *Kruste*, odnosno *black crust*, *croûte noire* i *Schwarze Krusten* danas standardni nazivi za točno određeni tip i podtip naslaga na kamenu, u hrvatskim stručnim tekstovima u istom značenju još uvek nailazimo na vrlo različite nazive – „kora“, „krasta“, „skrama“, „crna kora“, „tamna kora“, „crna inkrustacija“, „tamna skrama“, „crna skrama“. Za razliku od „krasta“, „crnih krusta“ ili „crnih inkrustacija“, „skrame“ i „crne skrame“ ne pojavljuju se samo u publikacijama neke sredine i povremeno, nego i u vrlo ozbiljnim stručnim publikacijama. Usto, u uporabi su raširenije od naziva „kora“ i „crna kora“. No potonja dva naziva ipak su u prednosti, budući da su jezično jasniji i da su u stručnu uporabu, baš zato što su ušli kasnije, odmah ušli kao prevedenice normiranih i standardiziranih naziva *crust* i *black crust*, čime su automatski preuzeли i značenje svojih stranih ekvivalenta. Ipak, budući da su nazivi „skrama“ i „crna skrama“ stariji i još uvek rašireniji u uporabi od „kore“ i „crne kore“, što će vjerojatno još dugo i ostati, ako je točno pravilo prema kojem „kad se jedan naziv već usvojio, drugi će ga teško istisnuti“,<sup>46</sup> pogrešno bi bilo nastaviti ih ignorirati u budućim pojmovnim rječnicima, što bi uostalom bilo i suprotno preporuci Rezolucije o nazivlju, koja se zalaže za suzbijanje množenja naziva, ali i poziva na uvažavanje nazivlja koje je u nekoj zemlji već u uporabi.

### Tanka crna kora, siva patina ili tamna presvlaka

U publikaciji o konzervatorsko-restauratorskim radovima na Peristilu Dioklecijanove palače iz 2007. godine, na jednom mjestu piše: „Na kamenim površinama Peristila susrećemo nekoliko tipova oštećenja i onečišćenja: 1) anorganska onečišćenja (crne kore, tamne presvlake), 2) organska onečišćenja (biološki obraštaj), 3) erozija površinskog sloja kamena, 4) oštećenja uzrokovanata topivim solima...“<sup>47</sup>

Slično tome, u onoj iz 2009. godine čitamo kako su „kamene površine ... uglavnom bile prekrivene crnim korama i tamnim presvlakama“<sup>48</sup> Poslije će u katalogu *Peristil 2003-2013* te „tamne presvlake“ biti zamijenjene „sivkastim patinama“,<sup>49</sup> čime će se novi nazivi („crne kore“ i „sivkaste patine“) približiti onima iz opisa stanja portala crkve sv. Marka, „crne i sive patine te skramu“.<sup>50</sup> U međuvremenu i u tekstu *Obnova Peristila Dioklecijanove palače u Splitu*, postavljenom na internetsku stranicu HRZ-a 2011. godine, „tamne presvlake“ nestaju, ali ih ne zamjenjuje neki drugi naziv, nego se kaže: „crne kore, tamne naslage – debljine i do 1 cm“.<sup>51</sup> Iz jedne i druge promjene u nazivima za fenomen tankih crnih naslaga na Peristilu tako proizlazi da naziv „tamne presvlake“, koji se prvotno rabio u publikacijama iz 2007. i 2009. godine nije opstao, odnosno da ga nisu prihvatili kasniji autori



**4.** Kora, ili inkrustacija? Obrambene zidine tvrđave Gripe u Splitu (snimila K. Hraste, 2014.)  
*Crust, or incrustation? Defensive walls of the Gripe Fortress in Split (photo by K. Hraste, 2014)*



**5.** Cvjetanje, iscvjetavanje, ili eflorescencija? Ulaz u kuću Male lode u Šibeniku (snimila K. Hraste, 2014.)  
*Blooming, flowering, or efflorescence? Entrance to the house of the Small Loggia in Šibenik (photo by K. Hraste, 2014)*

koji su ga ili zamijenili poznatijim nazivom „patina“<sup>52</sup> ili jednostavno „utopili“ u „crne kore“, budući da te „crne kruste prisutne tek u tankim slojevima“, kako ih se naziva u *Herkulovim vratima u Puli*,<sup>53</sup> nastaju na istim mjestima na građevinama kao i „crne kore“ te također sadrže gips i crno obojene čestice. U literaturi o kamenu na engleskom jeziku, često za istu vrstu naslage nalazimo naziv *thin black crust*, koju Pagona-Noni Maravelaki-Kalaitzaki definira kao „crnu koru debelu do 0,2 mm koja se razvija na površini kamena u kontinuiranom, čvrsto prianjajućem sloju“, odakle joj i drugi naziv – *compact black crust*.<sup>54</sup> U talijanskoj literaturi, čest naziv je „patina nera“, *a volte polverulenta, a volte compatta*, kako stoji na jednom mjestu.<sup>55</sup> Te engleske i talijanske nazive spominjem zato što se sve to očito odrazilo na načine na koje se na njih referira u hrvatskim stručnim tekstovima, od „tanki crni sloj [koji sadrži] ... infiltiriranu crnu praškastu difuznu tvar iz dima ... tvornice“, kako se ta naslaga naziva u jednom tekstu s početka osamdesetih,<sup>56</sup> do tamnih „presvlaka“, „sivih patina“, „crnih krusta prisutnih tek u tankom sloju“ i „praškaste skrame“.<sup>57</sup>

To lutanje u imenovanju tankih tamnih naslaga egzogenih atmosferskih čestica gotovo nevidljive debljine, koje kamenu daju izgled zaprljanosti, ne pokazuje, dakle, samo uobičajenu neusuglašenost hrvatskih autora i nije samo hrvatska specifičnost. To lutanje pokazuje nedjeljnost same struke u pogledu klasifikacije te pojave. Drugim riječima, pitanje nije terminološko, nego epistemiološko, budući da postoje dvije prepostavke o tome

kako te naslage nastaju. Prema jednoj, to je prvi korak u razvoju „crnih kora“, a prema drugoj, to nije uvijek tako, budući da uvjeti okoline ne podupiru uvijek njihov razvoj na nekoj površini.<sup>58</sup> Da tanke tamne naslage egzogenih atmosferskih čestica gotovo nevidljive debljine mogu, ali ne moraju, prerasti u „crnu koru“, slažu se mnogi,<sup>59</sup> uključujući autore ICOMOS-ISCS-ova pojmovnog rječnika, no zbog zadatka jasnog i jednoznačnog nazivlja koje su sebi zadali, oni presijecaju taj gordijski čvor izborom posve drugačijeg naziva kojim ih odvajaju od „kora“ i „patina“, odnosno utvrđuju kao poseban tip naslage, a to je (engl.) *soiling*, (franc.) *encrassement*, (njem.) *Verschmutzung*. *Soiling* bi, dakle, bio naziv koji označava vrlo tanku naslagu egzogenih čestica (poput čade) koja može slabije ili jače prianjati uz podlogu; izvor joj je atmosfersko onečišćenje (industrija, kućanstva, promet) ili voda iz grijajućih uređaja i sličnog, koja kamenu daje zaprljani izgled, ali ga ne nagriza toliko koliko to čini „crna kora“, u koju se, povećanjem sila adhezije i kohezije, može transformirati.<sup>60</sup>

### Tamna presvlaka ili nečistoća, prljavština ili naslaga?

No ni naziv *soiling*, kao ni *soil*, nije nov u konzervatorsko-restauratorskoj uporabi. I on ima povijest. Tvorbeno značenje imenice *soil*, a to je nečist (njezino drugo tvorbeno značenje je tlo), još od vremena kada ga Buckova definicija naziva *soil* u *The Inspection of Art Objects and Trial Glossary for Describing Condition* iz 1968. godine,<sup>61</sup> snažno je odredilo i njezino terminološko značenje kao svega što „prlja i blati predmet“<sup>62</sup> U tom ga značenju

bilježi i *Mali rječnik pojmova za opis stanja umjetnina* u kojemu se kao njegov hrvatski ekvivalent navodi „nečist“: „nečist [engl. soil]“<sup>63</sup> naziv koji će poslije biti mnogo šire prihvaćen u oblicima „nečistoća“ i „onečišćenje“. U našim izabranim tekstovima „nečistoća“ i „onečišćenje“ imaju ponešto izmijenjeno značenje naslage općenito, za što ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik predlaže engleski naziv *deposit*<sup>64</sup> (postoje, naime, i drugi engleski nazivi za naslagu, kao što su *accumulation* ili *accretion*). Tako se u članku *Herkulova vrata u Puli* kaže kako spomenici s vremenom postaju prekriveni „raznim nečistoćama“, odnosno „crnim krustama“<sup>65</sup>. Slično je i s navedenim „onečišćenjem“ u publikaciji o radovima na Peristilu iz 2007. u kojem se „onečišćenje“ pojavljuje kao zajednički (krovni) naziv za „crne kore“, „tamne presvlake“ i „biološki obraštaj“,<sup>66</sup> a u katalogu *Peristil 2003-2013 – i za „ptičji izmet“*.<sup>67</sup> Izuzetak je knjiga *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova* („Južni portal u svjetlu konzervatorsko-restauratorskih istraživanja i obnove“) u kojoj se „nečistoćom“ naziva naslaga koja se uklanja teže od „prljavštine“, a slabije od „crne skrume“, budući da se nakon mehaničkog čišćenja naslaga „prljavštine“ prišlo kemijском čišćenju „mjestimičnih nanosa žbuke te površinskih nečistoća“ dok se nije došlo do razine netopivog sloja, „crne skrume“.<sup>68</sup> Teško je reći što bi točno onome što se u knjizi *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova* naziva „nečistoćom“ odgovaralo u terminima ICOMOS-ISCS-ove podjele štetnih naslaga *crust – soiling – incrustation – deposit*. Ipak, malo je vjerojatno da je ekvivalent *soiling*, „Prljavštini“ bi (iako se tu „nanosi žbuke“ navode kao naslaga drugačija i od „prljavštine“ i od „nečistoće“), međutim, mogli značenjski otprilike odgovarati ICOMOS-ISCS-ovi nazivi (engl.) *deposit*, (franc.) *dépôt*, (njem.) *Ablagerung*, za tip naslage koji obuhvaća veliku skupinu naslaga koje općenito slabo prianjaju uz podlogu i stranog su porijekla, a u koju se ubrajaju nanosi boje i žbuke, ptičji izmet i izmet šišmiša, aerosoli morske soli i ostaci konzervatorsko-restauratorskog materijala i nusproizvodi tretmana (ostaci celuloznih obloga, blato i prašina od pjeskarenja i slično).<sup>69</sup>

Situacija je, dakle, sljedeća: kao „standardne“ nazive na engleskom, francuskom i njemačkom jeziku, za tanku crnu naslagu egzogenih čestica na kamenu koje ga prlja i može prerasti u „crnu koru“, ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik predlaže *soiling*, *encrassement* i *Verschmutzung*, riječi čije je tvorbeno značenje zaprljanje, onečišćenje, nečistoća. U hrvatskoj pisanoj praksi, u kontekstu konzervacije-restauracije kamena, „nečistoća“ i „onečišćenje“ često znače naslagu općenito (engleski: *deposit*). Istovremeno, za pojам na koji se odnosi ICOMOS-ISCS-ov naziv *soiling*, u hrvatskoj konzervatorsko-restauratorskoj literaturi nalazimo više terminoloških rješenja („tamne presvlake“, „crne patine“, „praškaste skrume“...) koja izravno ili neizravno odražavaju različita rješenja iz

strane literature o kamenu. No u jednom od naših tekstova „nečistoća“ nema značenje naslage općenito, nego naslage koja je manje tvrdokorna od „crne kore“, ali tvrdokornija od „prljavština“, što potonji naziv čini kandidatom za hrvatski ekvivalent ICOMOS-ISCS-ova naziva *deposit*. S druge strane, u tipološkom smislu, „nanosi žbuke“ izdvajaju se iz „nečistoće“ i „prljavštine“, a „ptičji izmet“ klasificira se kao „onečišćenje“, odnosno naslaga općenito. Iz iznesenog proizlazi da u tom segmentu nazivlja izostaje svaka sinkronizacija hrvatskog nazivlja s onom iz ICOMOS-ISCS-ova pojmovnog rječnika. U budućnosti, hrvatsko konzervatorsko-restauratorsko nazivlje za naslage na kamenu nužno će se ipak suočiti s potrebom uskladivanja s međunarodnim nazivljem. Koji će od spomenutih naziva biti ponuđeni i prihvaćeni kao standardna hrvatska rješenja za ICOMOS-ISCS-ove *soiling* i *deposit*, nemoguće je predvidjeti. No kako god se to u budućnosti razriješi, činjenica jest da je ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik učinio korak naprijed prema „znanstvenosti“ nazivlja za naslage na kamenu, kad je nejasne i više značne nazive *soiling*, *encrassement* i *Verschmutzung*, odnosno *deposit*, *dépôt* i *Ablagerung* promaknuto u terminе u punom smislu riječi, dok u nas „patina“, „kora“, „nečistoća“, „onečišćenje“ i „prljavština“ i danas „znače različito na različitim mjestima“<sup>70</sup>.

## Što bi bila inkrustacija?

Nazivima (engl.) *encrustation*, (franc.) *encroûtement* i (njem.) *Inkrustation* ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik pridružuje značenje kompaktnog, tvrdog mineralnog sloja koji prianja snažnije od „kore“, čijim se uklanjanjem redovito skida i dio kamenog materijala, koji se općenito formira ispod područjâ građevine po kojima se voda cijedi ili filtrira ili se u prošlosti cijedila ili filtrirala, pokrećući proces taloženja materijala od kojih je građevina načinjena (karbonata, sulfata, kovinskih oksida, silicijeva dioksida) i koji se morfološki i po boji obično razlikuju od površine na kojoj se nalazi.<sup>71</sup> Prije se naziv „encrustacion“ rabio kao istoznačnica „crust“, odnosno „black crust“, o čemu svjedoči i navod: „Encrustation is formed on exposed marble as a result of various physical and chemical processes which occur between the stone surface and atmospheric pollutants. Black crusts of varying morphological characteristics and chemical composition arise from the interaction of stone and atmospheric agents.“<sup>72</sup>

Nije stoga bilo teško predvidjeti da će ICOMOS-ISCS-ovo argumentirano pojmovno, a time i terminološko razlučivanje „kore“, kao tipa uglavnom egzogene naslage, od „inkrustacije“ kao tipa naslage uglavnom sastavljene od materijala ispranog iz građevina (cjedine), teško prihvatiti konzervatorsko-restauratorska zajednica. Već i letimični pogled na internetske stranice pokazuje da se *encrustation* još uvek najčešće pojavljuje u značenju „kore“. O tome svjedoče sintagme kao što su *black encrustations*<sup>73</sup> ili *pollu-*



**6. Subflorescencija, ili kristalično osipanje? Stub katedrale sv. Jakova u Šibeniku (snimila K. Hraste, 2014.)**  
*Subflorescence, or cryptoflorescence? Pillar in the Cathedral of St. James in Šibenik (photo by K. Hraste, 2014)*

*tion encrustations.*<sup>74</sup> S druge strane, sam fenomen „inkrustacije“ katkad se pojavljuje pod nazivom *white crust*.<sup>75</sup> No znak da se nešto ipak globalno mijenja u smjeru ICOMOS-ISCS-ove terminološke distinkcije, zanimljivo je, nije pronađen u tekstovima na engleskom jeziku, nego u jednom talijanskom tekstu, izvješću o obavljenim radovima na krstionici u Pisi, u kojemu se kao uzroci propadanja kamena krstionice posebno navode *presenza di croste nere*, a posebno *presenza d'incrostazioni calcaree*.<sup>76</sup> (Iako i u suvremenim talijanskim tekstovima *incrostazione i crosta nera* najčešće znače isto).<sup>77</sup>

U izabranim tekstovima riječ „inkrustacija“ pronađen je jedino u sintagmi „crna inkrustacija“ u *Herkulovim vratima u Puli*, i to kao istoznačnicu „crne kruste“. To ne znači da na njima nije zapažen ICOMOS-ISCS-ov tip naslage „inkrustacija“. On se, međutim, pojavljuje pod drugim nazivom – kao „kalcitne kruste“.<sup>78</sup> Da je riječ zapravo o ICOMOS-ISCS-ovoj „inkrustaciji“ može se zaključiti iz opisa njihova načina formiranja: njihov razvoj uzrokovan je prodom vode i njezinim otjecanjem kroz blokove kamena, što bi u budućnosti trebale sprječavati nove cementne ispune.<sup>79</sup> Iako u tekstovima koji su činili osnovu ovoga istraživanja, pa i šire, nisam nigdje našla na naziv „inkrustacija“ u značenju ICOMOS-ISCS-ova posebnog

tipa naslage na kamenu, našla sam je u jednom članku u časopisu<sup>80</sup> kao naziv za naslagu na keramici, odnosno za „čvrste bjelkasto-sivkaste nakupine“ sastavljene od soli koje se vrlo teško i sporo otapaju u vodi, poput sulfata (gips), alumino-silikata i kalcijeva karbonata (kalcit). Takve soli taloženjem prekrivaju površinu predmeta, čineći površinu estetski manje ugodnom. Naziv „inkrustacija“ našla sam i u Pojmovniku HRZ-a, koji navodi nazive vezane uz zidne slike. Prema Pojmovniku, tako se nazivaju mineralne nakupine na površinama zidnih slika koje su izložene utjecaju vlage s otopljenim solima, koje obično nastaju prodom vlastitih solima iz unutrašnjosti zida, isparavanjem na površini ili dugotrajnim curenjem vode po površini zidne slike.<sup>81</sup> Iznenaduje, pritom, da se u drugom pojmovnom rječniku koji obuhvaća nazivlje s područja zidnih slika, *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*, „inkrustacija“ navodi samo kao naziv za način ukrašavanja zida rezanim mramornim pločama.<sup>82</sup> Sam pojam se, ipak, pojavljuje u natuknici „kora“, kao vrsta „kore“ koja se naziva „kalcitne cijedine“.<sup>83</sup>

Iz svega se, dakle, može zaključiti da se u hrvatskoj konzervatorsko-restauratorskoj literaturi o kamenu naziv „inkrustacija“ pojavljuje rijetko, a i tada redovito u značenju „kore“, odnosno „crne kore“, što odražava praksu iz strane literature, poput engleske ili talijanske, dok se sam fenomen krije pod različitim nazivima, kao što su „kalcitne kruste“, „kalcitne skrame“<sup>84</sup> ili „kalcitne cijedine“. ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik, kako bi se razlikovala dva tipa kompaktnih naslaga vidljive debljine, predlaže reterminologiziranje naziva *encrustation*, *encroûtement* i *Inkrustation*, iz sinonima za „koru“, odnosno „crnu koru“, u naziv za poseban tip naslage. To, očekivano, ne ide lako, no čini se da ICOMOS-ISCS-ov prijedlog polako dobiva pozitivne odgovore u međunarodnoj konzervatorsko-restauratorskoj zajednici. U Hrvatskoj se taj trend još ne nazire, no kad se bude aktualizirao, najlogičnije rješenje bio bi također naziv „inkrustacija“, koji u značenju slične mineralne naslage već postoji na dva specijalistička područja (zidne slike, arheološka baština). Višežnačnost pritom ne bi bila opasna, budući da se ona, u ovom slučaju, uklanja u kontekstu.

### Cvjetanje, iscvjetavanje ili eflorescencija?

Vratimo se sintagmi „bijela skrama“ koja se pojavljuje u tekstu „Južni portal u svjetlu konzervatorsko-restauratorskih istraživanja i obnove“, u *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova*. Zanimljivo je, naime, da se ista sintagma pojavljuje i u jednom izvješću objavljenom na službenim stranicama HRZ-a („Zidne slike u svetištu sv. Mateja u Slumu“),<sup>85</sup> ali ne u istom značenju. U knjizi *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova* odnosi se na „nakupinu karbonata (soli)“ koji su izbili na površinu nakon probnog čišćenja „tamne skrame“, zbog agresivnosti tretmana 10%-trom octenom kiselinom (mo-

čenja i sušenja zida), koja se nije dala ničim ukloniti. U spomenutom internetskom članku, pak, tako se naziva bijela naslaga opažena tijekom pregleda stanja zida na kojem je „slikani ... sloj ... bio prekriven tamnim talogom čade i mjestimično bijelom skramom“. Dok je u *Crkvi sv. Marka* iz podrobnog opisa jasno da „bijela skrama“ znači umjetno proizvedenu tvrdokornu naslagu, što je ona u „Zidnim slikama u svetištu sv. Mateja u Slumu“ – možemo samo nagadati. Jedna je mogućnost da znači što i „inkrustacija“ u Pojmovniku HRZ-a. Druga je da je riječ o istoj naslazi zapaženoj na „svodnim poljima i pri vrhu luneta“ – kao „cvjetanje soli“. (Potonja se pojava u *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova* spominje kao „isoljavanje soli“,<sup>86</sup> odnosno „kristalizacija soli“.)<sup>87</sup>

Da unutar hrvatskog konzervatorsko-restauratorskog nazivlja nije posve jasna crta razgraničenja između „inkrustacije“ i „cvjetanja“ može se zaključiti i iz danas referentnog *Malog rječnika pojmova za opis stanja umjetnina* u kojemu se kao hrvatski ekvivalenti za engleski naziv *efflorescence* navodi „cvjetanje (kristalično osipanje)“, definirano kao „naslage praha ili kristaličnih ljudskih (inkrustacija) [sic!] nastale kao posljedica dugih promjena na površini kamena, žbuke, keramike ili metala“.<sup>88</sup> Prema ICOMOS-ISCS-ovu pojmovnom rječniku (engl.) *efflorescence*, (franc.) *efflorescence* i (njem.) *Ausblühung* nazivi su za poseban tip naslage bjelkastih, praškastih ili vlaknastih kristala na površini kamena, sastavljenih uglavnom od topivih soli, poput natrijeva klorida, natrijeva sulfata i magnezijeva sulfata, iako mogu sadržavati i manje topive minerale kao što su kalcit, barijev sulfat ili amorfni silicijev dioksid koji golem oku najčešće izgledaju kao naslage slabo povezanog egzogenog materijala, ali zapravo dolaze iz same strukture kamena, obično kao rezultat isparavanja vode iz njegovih pora.<sup>89</sup> ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik, dakle, iako dopušta da *efflorescence* može sadržavati i manje topive minerale poput kalcita, prema drugim karakteristikama jasno razdvaja *efflorescence* od *encrustation*. Kao nazive za još jedan sličan tip naslage svojstven kamenu poroznije grade isti pojmovni rječnik navodi (engl.) *subflorescence*, (franc.) *subflorescence* i (njem.) *Subflosenz*, kao nazive koji označavaju nakupine topivih soli koje također slabo prianjavaju uz podlogu i obično su bijele boje, ali se za razliku od *efflorescence* pojavljuju unutar porozne strukture kamena pa se ne vide, osim kad se dio kamena nad njima odlomi pa kristali soli postanu vidljivi.<sup>90</sup>

U izabranim tekstovima nisam našla na nazive „cvjetanje“ i „kristalično osipanje“ iz *Malog rječnika pojmovova za opis stanja umjetnina*. Naišla sam samo na opisne izraze kao što su „skrame nastale isoljavanjem soli“<sup>91</sup> ili „oštećenja kamena uzrokovana topivim solima“,<sup>92</sup> ali ne i na poseban naziv za to.<sup>93</sup> Naziv „eflorescencija“ ipak bilježe *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*, i to u natuknici „iscvjetavanje ili eflorescencija“, u značenju „izbijanja soli na površinu betona,



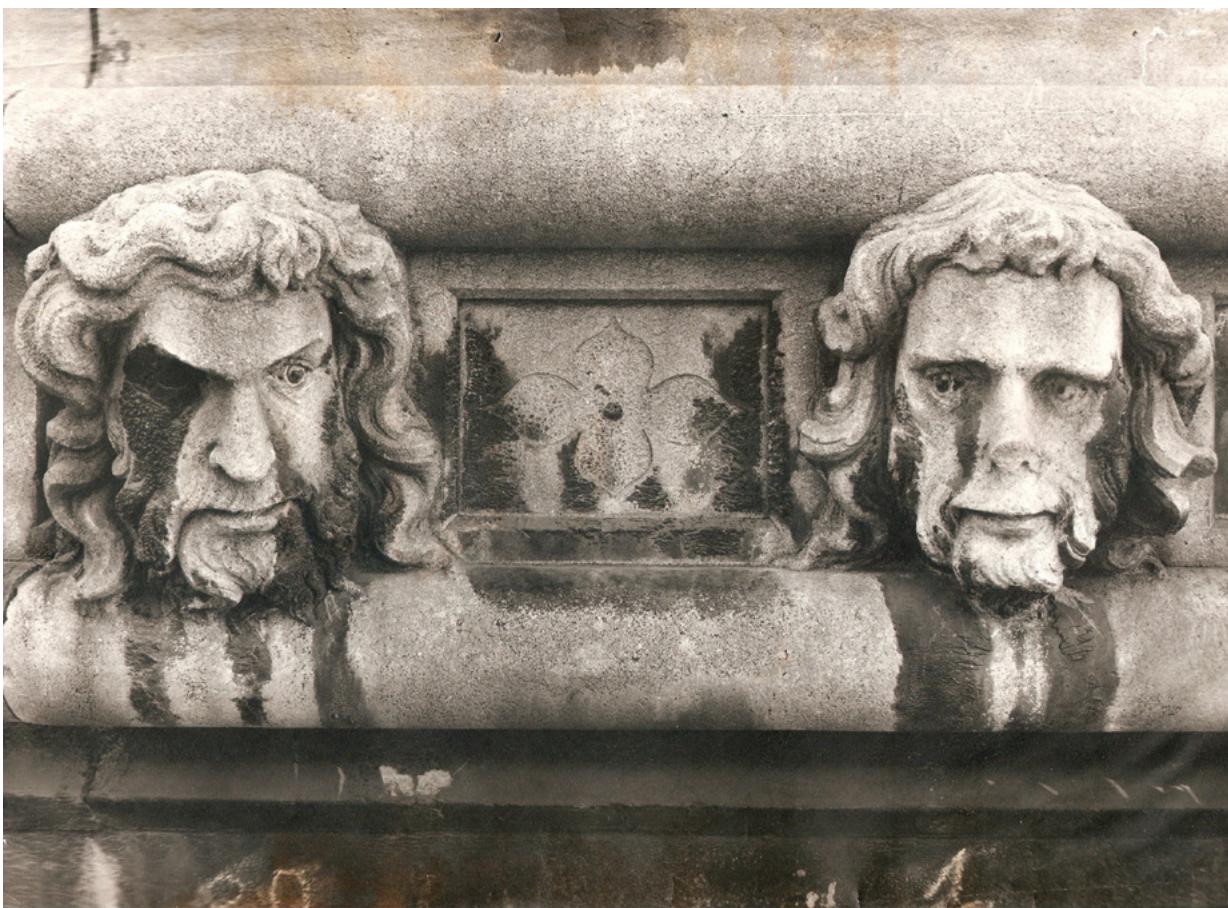
7. Eflorescencija ili inkrustacija? (snimio H. Malinar)  
Efflorescence or incrustation? (photo by H. Malinar)

žbuke, opeke ili kamena“, gdje se „uglavnom lako topive soli koje se nalaze u materijalu tope u dodiru s vodom i u otopini kreću prema površini bilo difuzijom bilo kapilarnim silama. Kada voda ispari na površini materijala, ostaje solni talog.“<sup>94</sup>

Nazivi „iscvjetavanje“ i „eflorescencija“, kao i značenje pojma, tu su preuzeti iz *Leksikona građevinarstva*.<sup>95</sup> Isti se nazivi pojavljuju i u *Luku majstora Otta*, uz još jedno tumačenje fenomena:

*Soli dospjele u kamen prilikom sušenja kamena migriraju prema površini, isparavanjem vlage zaostaju na površini kamena, gdje se koncentriraju i kristaliziraju te tako nastaju svjetle mrlje na površini. Ta se pojava naziva eflorescencija ili iscvjetavanje soli.*<sup>96</sup>

U istom članku navodi se i „subflorescencija“, koja nastaje „kad počinju unutar pora rasti kristalizacijski tlakovi koji se prenose na stijenkama pore ... a posljedice su pucajanje kamena, ljudskanje i kristalično osipanje.“<sup>97</sup> Kao ni prethodna nabranja, ni ovo posljednje nabranje različitih naziva za isti fenomen nije samo sebi svrhom. Važni su zaključci koji bi trebali poslužiti u budućoj standardizaciji hrvatskoga nazivlja. U ovome tekstu zaključuje se sljedeće: da su nazivi „cvjetanje“ i „kristalično osipanje“ stariji od „eflorescencije“, da su nazivu „cvjetanje“ i danas skloni konzervatori-restauratori iz „zagrebačkog“ konzervatorsko-restauratorskog kruga, a da se *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika* odlučuju za nazive „iscvjetavanje“ i „florescencija“ iz Leksikona građevinarstva. No koji bi od njih bio „standardni“ naziv? Složimo li se s obrazloženjem iz ICOMOS-ISCS-ova pojmovnog rječnika da se za engleski naziv *loose salt deposit*, prema kojemu, iako se taj naziv pojavljuje u nekim glosarijima, zbog dužine ne preporučuje,<sup>98</sup> „kristalično osipanje“ otpada. Ostaju „cvjetanje“, „iscvjetavanje“ i „eflorescencija“. Prema terminološkom načelu, doma-



**8.** Crne kore i tamne prevlake ili crne kore i sive patine? (snimio H. Malinar)  
*Black crusts and dark coating or black crusts and grey patina? (photo by H. Malinar)*

či naziv ima prednost pred stranim pa bi prevedenicama „cvjetanje“ i „iscvjetavanje“ valjalo dati prednost pred posudenicom „eflorescencija“ (koja bi u svakoj kombinaciji trebala biti drugi izbor). No odgovor na pitanje kojemu od dva naziva dati prednost – „cvjetanju“ ili „iscvjetavanju“ – može dati samo konsenzus unutar konzervatorsko-restauratorske struke.

Kad je riječ o nazivu za pojavu za koju je engleski naziv *subflorescence*, jedino rješenje je prihvatići prilagođenicu „subflorescencija“, s obzirom na to da „criptoflorescencija“ nije međunarodno šire prihvaćena i da „cvjetanje duž diskontinuiteta ispod površine“ predugačak naziv. Nапослјетку, rješenje prema kojemu bi standardni hrvatski naziv za *efflorescence* bila prevedenica, a onaj za *subflorescence* prilagođenica, ne bi bilo nešto novo, budući da je to već učinjeno u ICOMOS-ISCS-ovu pojmovnom rječniku u slučaju njemačkog naziva *Ausblühung* za *efflorescence*, a *Subflobresenz* za *subflorescence*.<sup>99</sup>

### Zaključak

Ovim se istraživanjem željelo prikazati aktualno stanje hrvatskog konzervatorsko-restauratorskog nazivlja. Pri mjerom je obuhvaćen samo mali segment toga područja: nazivi nekoliko vrsta štetnih naslaga na kamenu. Ukazuje

se i na potrebu standardizacije naziva i znanstvene usustavljenosti, a neplanirano, iako logično, iznjedrene su i neke konkretnе sugestije.

Standardizacija je ozbiljan i osjetljiv posao. Budući da se ni na jednu profesionalnu zajednicu ne može djelovati prisilama, valja izbjegavati arbitražna rješenja, nekritički ignorirati nazive već raširene u upotrebi i davati prednost nazivima koji su manje prošireni pred proširenijim.<sup>100</sup> To međutim ne znači da nije potrebno (i u mjeri u kojoj je to moguće) raščistiti nejasnoće i nedorađenosti postojećih naziva i stvarati nove gdje oni još ne postoje, imajući u vidu i imperativ uskladivanja hrvatskog nazivlja s onima na drugim jezicima (prije svega engleskim, koji je *lingua franca* današnje globalne stručne i znanstvene komunikacije). Korist od kvalitetno provedene standardizacije jezika struke bit će višestruka. Neće se ogledati samo u boljoj komunikaciji unutar nacionalne konzervatorsko-restauratorske zajednice, u njezinoj boljoj komunikaciji s drugim konzervatorsko-restauratorskim zajednicama na međunarodnoj razini i u njezinu lakšem participiranju u međunarodnim projektima, nego i u boljem interdisciplinarnom sporazumijevanju konzervatorsko-restauratorske struke s prirodoznanstvenim disciplinama s kojima je ona u svojem djelovanju danas neraskidivo povezana. ■

## Bilješke

- 1** MILICA MIHALJEVIĆ, [Vrijednovanje terminoloških radova](#), *Lahor* 1, 7, 2009., 110-119: 111.
- 2** Isto, 112.
- 3** RICHARD D. BUCK, Mali rječnik pojmove za opis stanja umjetnina, *Utvrđivanje i opisivanje stanja umjetnina*, (uvod i prijevod) VESNA BUJAN, *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 3-4, 2000., 94-102: 98-101.
- 4** Vidi: *Priručnik, Preventivna zaštita slika*, (ur.) Želimir Laszlo, Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb, 2006., 86-88; *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*, (preveo i priredio) Denis Vokić, Hrvatsko restauratorsko društvo, Zagreb, 2007., 10-11.
- 5** *Pojmovnik – HRZ* (objavljeno 1. veljače 2012.), [www.h-r-z.hr/index.php/pojmovnik](http://www.h-r-z.hr/index.php/pojmovnik) (3. travnja 2014.)
- 6** BRANKO MATULIĆ, *Temeljni pojmovi konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika*, Naklada Bošković i Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu, Split, 2012.
- 7** *European Illustrated Glossary for Conservation Terms of Wall Painting and Architectonic Surfaces / Europski ilustirani pojmovni rječnik s područja konzerviranja-restauriranja zidnih slika i arhitektonskih površina*, [www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/...ewaglos/1303-o-projektu-ewaglos](http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/...ewaglos/1303-o-projektu-ewaglos) (28. svibnja 2014.)
- 8** DENIS VOKIĆ, [O epistemologiji konzervatorsko-restauratorske struke](#), *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 33-34, 2012., 23-38: 23.
- 9** Tezaurus je u odnosu na pojmovni rječnik (glosarij) druga vrsta terminoloških rječnika koji ističu hijerarhijske i paradigmatske odnose među nazivima, odnosno formirani su tako da ocrtavaju razlike između sličnih riječi i pomazu u odabiru prave riječi. Pomičući žarište zanimanja prema sinonimima, antonimima i homonimima, tezaurusi potiču pluralizam nazivlja, nasuprot globalizacijskom trenudu na koji nailazimo u pojmovnim rječnicima koji pokušavaju ostvariti ciljeve zacrtane ICOM-CC-ovom Rezolucijom o nazivlju, uključujući onaj o svođenju istoznačnosti i više značnosti na najmanju moguću mjeru, formuliran u zahtjevu da ista riječ znači isto na različitim mjestima.
- 10** LUCIANA LEONI, *Model izrade višejezičnog multimedijiskog tezaurusa na području konzervacije i restauracije* (sinopsis doktorskog rada) <http://www.ukessays.com/essays/arts/model-izrade.php> (31. ožujka 2014.)
- 11** Vidi: *Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage*, [www.icom-cc.org](http://www.icom-cc.org) > Home > About ICOM-CC (30. svibnja 2014.); *Commentary on the ICOM-CC Resolution on Terminology for Conservation*, [www.icom-cc.org/.../icom-cc-resolution-on-terminol](http://www.icom-cc.org/.../icom-cc-resolution-on-terminol). (30. svibnja 2014.)
- 12** ISCS je pokrata za Međunarodni znanstveni odbor za kamen.
- 13** *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns / Glossaire illustré sur les formes d'altération de la pierre*, ICOMOS-ISCS (objavljeno 2008.), [www.cicrp.fr/docs/icomas-iscs-glossary.pdf](http://www.cicrp.fr/docs/icomas-iscs-glossary.pdf) (8. svibnja 2014.)
- 14** *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns / Illustriertes Glossar der Verwitterungsformen von Naturstein*, (German translation of the English-French edition of 2008.), (objavljeno 2010.), [www.international.icomas.org/.../Icomos\\_Glossar\\_d...](http://www.international.icomas.org/.../Icomos_Glossar_d...) (8. svibnja 2014.)
- 15** MILICA MIHALJEVIĆ, 2009., (bilj. 1), 116.
- 16** Konzervatorsko-restauratorski radovi na Peristilu Dioklecijanove palače, [katalog izložbe], (tekstovi) Ivan Kuret i dr., Hrvatski restauratorski zavod, Split, 2007.
- 17** Konzervatorsko-restauratorski radovi na Peristilu Dioklecijanove palače, [katalog izložbe], (tekstovi) Željko Kerum, Goran Nikšić i Sagita Mirjam Sunara, Grad Split, Split, 2009.
- 18** *Peristil 2003-2013* (Peristyle 2003-2013), katalog izložbe (Split, Stara gradska vijećnica, 3. – 19. svibnja 2013.), (tekstovi) Goran Nikšić i dr., Grad Split, Split, 2013.
- 19** ĐENI GOBIĆ-BRAVAR, Herkulova vrata u Puli: Konzervatorsko-restauratorski osvrt / *Hercules' Gate at Pula. A conservation-restoration review*, *Histria archaeologica* 42, 2012., 217-228.
- 20** VLADANKA MILOŠEVIĆ, EDITA ŠURINA, BRANIMIR RAŠPIĆ, Konzervatorsko-restauratorski radovi na crkvi i zvoniku od 1967. do danas, *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova*, (ur.) Petar Puhmajer, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2013., 121-150.
- 21** BRANIMIR RAŠPIĆ, IVAN JENGIĆ, Južni portal u svjetlu konzervatorsko-restauratorskih istraživanja i obnove, *Crkva sv. Marka u Zagrebu: arhitektura, povijest, obnova*, 2013., 151-179.
- 22** ICOMOS-ISCS-ov pojmovni rječnik razlikuje dva podtipa takvih naslaga, spomenutu (engl.) *black crust* i (engl.) *salt crust*, (franc.) *croûte saline*, (njem.) *Salzcruste*, koja nastaje kao posljedica ciklusa močenja i sušenja kamena. Riječ je o kori za čiji je nastanak potrebna visoka koncentracija soli kakvu nalazimo na primjer u blizini mora. Vidi: *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 42.
- 23** Isto.
- 24** MARIN BARIŠIĆ, TONČI BOROVAC; SAGITA MIRJAM SUNARA, Konzervatorsko-restauratorski radovi na pročelju palače Skočibučić-Lukaris, *Konzervatorsko-restauratorski radovi na Peristilu Dioklecijanove palače*, 2007., (bilj. 16), 11, 14. SAGITA MIRJAM SUNARA, Nastavak radova na Peristilu, *Konzervatorsko-restauratorski radovi na Peristilu Dioklecijanove palače*, 2009., (bilj. 17), 7, 14. DOMAGOJ MUDRONJA, Prirodoslovna istraživanja na Peristilu, *Peristil 2003-2013*, 2013., (bilj. 18), 27. MLADEN MATIJACA, Konzervatorsko-restauratorski zahvat, *Peristil 2003-2013*, 2013., (bilj. 18), 42.
- 25** MLADEN MATIJACA, 2013., (bilj. 24), 39.
- 26** Isto, 39, 42.
- 27** Isto, 39.

- 28** „Crne kore na kamenu ponegdje i do centimetra debline...“ DOMAGOJ MUDRONJA, Prirodoslovna istraživanja na Peristilu, *Peristil 2003-2013*, 2013., (bilj. 18), 27.
- „Crne kore su bile potpuno prekrile finu ornamentiku ...“ MLADEN MATIJACA, 2013., (bilj. 24), 42.
- 29** „Crne kore ... sastavljene su uglavnom od gipsa, čade...“ DOMAGOJ MUDRONJA, 2013., (bilj. 25), 27.
- 30** „Na nekim mjestima sloj tamnih skrama bio je deblji od jednog centimetra pa je prije čišćenja laserom bio stajnen finim klesarskim i zubnim alatom.“ MLADEN MATIJACA, 2013., (bilj. 24), 42.
- 31** BRANKO MATULIĆ, 2012., (bilj. 6), 69.
- 32** Glavne zamjerke koje se mogu uputiti natuknici „kora“ u *Temeljnim pojmovima konzervacije-restauracije zidnih slika i mozaika* su u tome što se sulfatizacija ne ističe jasno kao distinkтивno obilježe crne kore i to što se fenomen kalcitnih cijedina ne izdvaja u posebni tip naslage, drugačiji od crne kore (inkrustacija). Usp. BRANKO MATULIĆ, 2012., (bilj. 6), 69.
- 33** U talijanskoj konzervatorsko-restauratorskoj literaturi naziv *incrostazione* vrlo često se rabi u istom značenju kao i *crosta nera*. Usp. *Materiali lapidei e loro degrado*, www.unitus.it/beni/amministra/.../1185023883.ppt (27. kolovoza 2014.)
- 34** ĐENI GOBIĆ-BRAVAR, 2012., (bilj. 19), 221 i 224.
- 35** Isto, 223.
- 36** Isto.
- 37** „Glavni je uzročnik oštećenja kamene plastike bio kalcijev sulfat dihidrat (gips).“ BRANIMIR RAŠPICA, IVAN JENGIĆ, 2013., (bilj. 21), 165.
- 38** Prema autorima teksta *Konzervatorsko-restauratorski radovi na crkvi i zvoniku od 1967. do danas*, „skrama“ se pojavila „zbog djelovanja atmosferilija.“ VLADANKA MILOŠEVIĆ, EDITA ŠURINA, BRANIMIR RAŠPICA, 2013., (bilj. 20), 139.
- 39** „Čišćeno je do netopljivog sloja, crne skrume.“ BRANIMIR RAŠPICA, IVAN JENGIĆ, 2013., (bilj. 21), 173.
- 40** „U donjoj zoni portala tamna je skrama uklonjena mehanički i mikropjeskarilicom...“ Isto, 167.
- 41** Isto, 170.
- 42** Kužni pil u osječkoj tvrdi, [www.aoot.hr/studije/kuzni\\_pil.pdf](http://www.aoot.hr/studije/kuzni_pil.pdf) (16. listopada 2014.)
- 43** VLADIMIR ANIĆ, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Treće prošireno izdanje, Novi Liber, Zagreb, 1998., 1063. VLADIMIR ANIĆ et al., *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, (gl. ur.) Ljiljana Jojić, EPH d.o.o. Zagreb i Novi Liber Zagreb, Zagreb, 2004., 41.
- 44** [MARKO GRBELJA?], *Proces nastanka i vrste patine – restauracija i konzervacija*, (objavljeno 11. veljače 2012.), antikvitet-com.webs.com/.../12306471-proces-nastanaka-i-vrste-patine-r... (10. lipnja 2014.)
- 45** [www.neir.hr/web/3\\_10-Konzervatorske%20metode](http://www.neir.hr/web/3_10-Konzervatorske%20metode) (16. listopada 2014.)
- 46** MILICA MIHALJEVIĆ, 2009., (bilj. 1), 110.
- 47** MARIN BARIŠIĆ, TONČI BOROVAC, SAGITA MIRJAM SUNARA, 2007., (bilj. 16), 11.
- 48** SAGITA MIRJAM SUNARA, 2009., (bilj. 17), 7.
- 49** MLADEN MATIJACA, 2013., (bilj. 18), 39.
- 50** BRANIMIR RAŠPICA, IVAN JENGIĆ, 2013., (bilj. 21), 165.
- 51** VINKA MARINKOVIĆ, [Obnova Peristila Dioklecijanove palače u Splitu, www.h-r-z.hr/.../335-obnova-peristila-dioklecijanove-palace-u-splitu](http://Obnova_Peristila_Dioklecijanove_palače_u_Splitu,_www.h-r-z.hr/.../335-obnova-peristila-dioklecijanove-palace-u-splitu) (12. lipnja 2014.)
- 52** Patinom se u hrvatskoj konzervatorsko-restauratorskoj literaturi nazivaju vrlo različite pojave na kamenu. Tako se u blogočlanku *Proces nastanaka i vrste patine* (bilj. 44) riječ patina rabi kao naziv višega reda u odnosu na naziv crna kora. MLADEN MATIJACA, 2013. (bilj. 18), 39 sintagmu „sivkaste patine“ rabi u značenju vrlo tankih crnih naslaga o kojima ovdje govorimo, dok ĐENI GOBIĆ-BRAVAR, 2012. (bilj. 19), 221 „patinama“ naziva „osušene kolonije lišaja“. Prema ICOMOS-ISCS-ovu pojmovnom rječniku, lišajevi se ne smatraju modelom propadanja koji se naziva „diskoloracija i naslage“, nego drugim modelom, a to je „biološka kolonizacija“ *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. (bilj. 13), 68, za razliku od patine. Naziv „patina“, prema istom pojmovnom rječniku, označava mikronski tanak sloj u kojem je došlo do diskoloracije kame na, ali u najvećem broju slučajeva ne i do zamjetnog pada kvalitete materijala. *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. (bilj. 13), 58. Tendencija da se nazivi „patina“ i „crna kora“ rabe kao nazivi za istu pojavu nije svojstvena samo hrvatskim stručnim tekstovima. U talijanskim tekstovima nerijetko se nailazi na primjere poput le cosiddette croste nere o patine nere. Usp. Sviluppato un batterio in grado di rimuovere le croste nere dai beni culturali, [www.tecnologiaericerca.com/.../sviluppato-un-batter..](http://www.tecnologiaericerca.com/.../sviluppato-un-batter..) (9. listopada 2014.)
- 53** ĐENI GOBIĆ-BRAVAR, 2012., (bilj. 19), 223.
- 54** PAGONA-NONI MARAVELAKI-KALAITZAKI, Characterization of Weathering Crusts from Monuments in Athens, Greece, *Air Pollution and Cultural Heritage*, (ur.) C. Saiz-Jimenez, Taylor & Francis Group, London, 2004., 71-78, 73-74.
- 55** ROBERTO PETRIAGGI, PAOLA DONATI, Il restauro del Satiro danzante: considerazioni sul degrado e sugli aspetti tecnici, Il satiro danzante di Marzara di Vallo, *Atti della Prima giornata del convegno Dal mare al museo* (Roma 3 giugno 2003), [www.academia.edu/.../R.\\_Petriaggi\\_P.\\_Donati\\_Il\\_re..](http://www.academia.edu/.../R._Petriaggi_P._Donati_Il_re..) (17. listopada 2014.)
- 56** LJERKA SMAILAGIĆ, VINKO ŠTRKALJ, [Problemi konzervatorsko-restauratorskih radova na šibenskoj katedrali sv. Jakova, Juraj Matejev Dalmatinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 3-6, 1979. – 1982., 229-234: 232.](http://Problemi_konzervatorsko-restauratorskih_radova_na_šibenskoj_katedrali_sv._Jakova,_Juraj_Matejev_Dalmatinac,_Radovi_Instituta_zapovijest_umjetnosti,_3-6,_1979.-1982.,_229-234)
- 57** VERONIKA MEŠTROVIĆ ŠARAN, Luk majstora Otta pod svodom zvonika katedrale sv. Dujma u Splitu, *Klesarstvo i graditeljstvo XXI*, 1-2 2010., 85-100: 87. Autorica navedenoga članka dijeli „crne skrume“ na vrlo tanke „praškaste skrume“ i znatno deblje „kompaktne sigaste skrume“, pri čemu je drugi naziv mogao biti inspiriran engleskim nazivima za debele crne kore prema obliku i teksturi kao što su *dendritic black crusts*, *tree-like black crusts ili bubble-shaped black crusts*. Vidi: ÁKOS TÖRÖK, Oolitic limestone

- in a polluted atmospheric environment in Budapest: Weathering phenomena and alterations in physical properties, *Natural Stone, Weathering Phenomena, Conservation Strategies and Case Studies*, (ur.) S. Siegesmund, T. N. Weiss, A. Vollbrecht, The Geological Society Publishing House, Bath, UK, 2002., 363-379: 368.
- 58** PAGONA-NONI MARAVELAKI-KALAITZAKI, 2004., (bilj. 54), 74.
- 59** Usp. „Le croste nere nascono per deposizione sulle superfici lapidee di veicolano particelle, aerosol o particolato che danno luogo, attraverso reazioni chimiche di ossidazione, alla formazione di patine nere o grigio scure che se non vengono rimosse, per azione degli agenti atmosferici, tendono a formare degli accumuli che si accrescono“ (Sviluppato un batterio in grado di rimuovere le *croste nere* dai beni culturali, bilj. 52)
- 60** *Illustrated glossary on stone deterioration patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 60.
- 61** RICHARD D. BUCK, *The Inspection of Art Objects adn Trial Glossary for Describing Condition, Museum Registartion Methods*, 1968. Vidi u: EDWARD P. ALEXANDER, *Museum in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, AltaMira Press, A Division of Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland, 1996, 269.
- 62** RICHARD D. BUCK, 2000., (bilj. 3), 101.
- 63** Isto.
- 64** *Illustrated glossary on stone deterioration patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 2.
- 65** ĐENI GOBIĆ-BRAVAR, 2012., (bilj. 19), 233.
- 66** „Na kamenim površinama Peristila susrećemo nekoliko tipova oštećenja i onečišćenja: 1. anorganska onečišćenja (crne kore, tamne presvlake), 2. organska onečišćenja (biološki obraštaj).“ MARIN BARIŠIĆ, TONČI BOROVAC, SAGITA MIRJAM SUNARA, 2007., (bilj. 24), 11.
- 67** MLADEN MATIJACA, 2013., (bilj. 24), 47.
- 68** BRANIMIR RAŠPIĆA, IVAN JENGIĆ, 2013., (bilj. 21), 173.
- 69** *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 44.
- 70** *Commentary on the ICOMOS-CC Resolution on Terminology for Conservation*, (bilj. 11).
- 71** *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 50.
- 72** PAGONA-NONI MARAVELAKI-KALAITZAKI, 2004., (bilj. 54), 71.
- 73** ROLF SNETHLAGE, KATJA STERFLINGER, *Stone Conservation, Stone in Architecture, Properties, Durability*, (ur.) Siegfried Siegesmund, Springer-Verlag, Berlin Heidelberg, 2011., 455.
- 74** The development of a novel laser cleaning methodology for the removal of pollution encrustation from the Parthenon Sculptures, (objavljeno 7. travnja 2011.), [www.iesl.forth.gr/research/project.aspx?id=42](http://www.iesl.forth.gr/research/project.aspx?id=42) (24. listopada 2014.).
- 75** Usp. ÁKOS TÖRÖK, 2000., (bilj. 57), 366.
- 76** Pisa – Battistero: Lavori di restauro del paramento lapideo esterno, 2° e 3° ordine relazione tecnica finale, [www.gerso.eu/public/Pisa\\_Battistero.pdf](http://www.gerso.eu/public/Pisa_Battistero.pdf), (24. listopada 2014.)
- 77** Bilj. 34.
- 78** U ICOMOS-ISCS-ovu pojmovnom rječniku „kalcitne inkrustacije“ navode se kao podtip inkrustacija („encrustation“). Vidi: *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 50.
- 79** ĐENI GOBIĆ-BRAVAR, 2012., (bilj. 19), 225.
- 80** MARIJA KARMELIĆ, Konzervatorsko/restauratorski zahvat na keramičkim svjetiljkama za potrebe izložbe „Lux in tenebris“, *Diadora*, 25, 2011., 171-190: 176.
- 81** *Pojmovnik – Hrvatski restauratorski zavod*, 2012., (bilj. 5).
- 82** BRANKO MATULIĆ, 2012., (bilj. 6), 54-55.
- 83** Isto, 69.
- 84** Vidi bilj. 42.
- 85** NEVA POLOŠKI, *Zidne slike u svetištu crkve Sv. Mateja u Slumu* (objavljeno 29. siječnja 2012.), <http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/konzerviranje-restauriranje/zidno-slikarstvo-i-mozaik/402-zidne-slike-u-svetistvu-crkve-sv-mateja-u-slumu> (12. lipnja 2014.)
- 86** VLADANKA MILOŠEVIĆ, EDITA ŠURINA, BRANIMIR RAŠPIĆA, 2013., (bilj. 20), 123.
- 87** Isto, 126.
- 88** RICHARD D. BUCK, 2000., (bilj. 3), 100.
- 89** *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 48.
- 90** Isto, 62.
- 91** VLADANKA MILOŠEVIĆ, EDITA ŠURINA, BRANIMIR RAŠPIĆA, 2013., (bilj. 20), 123.
- 92** SAGITA MIRJAM SUNARA, 2009., (bilj. 17), 11.
- 93** RICHARD D. BUCK, 2000., (bilj. 3), 100.
- 94** BRANKO MATULIĆ, 2012., (bilj. 7), 55.
- 95** *Leksikon građevinarstva*, (gl. ur.) Veselin Simović, Masmédia, Zagreb, 2002., 322.
- 96** VERONIKA MEŠTROVIĆ ŠARAN, 2010., (bilj. 57), 88.
- 97** Isto.
- 98** *Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns*, 2008. i 2010., (bilj. 13 i 14), 48.
- 99** Isto.
- 100** Usp. MILICA MIHALJEVIĆ, 2009., (bilj. 1), 114.

## Abstract

**Katarina Hraste**

**AN ANALYSIS OF THE STATE OF NATIONAL CONSERVATION–RESTORATION TERMINOLOGY IN PRACTICE, USING THE EXAMPLES OF FIVE TYPES OF DEPOSITS ON STONE SURFACES**

Today's conservation–restoration is not only a craft. It has shifted its focus from the practical skills combined with the knowledge of art history towards interdisciplinary scientific approaches. The need for "clear and consistent" conservation–restoration terminology was, for the first time, articulated in the form of an international resolution at the 15th ICOM–CC Triennial Conference, in 2008. Four years earlier, in 2004, the European Committee for Standardization (CEN) established a Technical Committee, launching CEN/TC 346 – Conservation of Cultural Heritage project, with the scope of establishing European standards in the field of the processes, practices, methodologies and documentation of conservation of tangible cultural heritage to support its preservation, protection and maintenance, and to enhance its significance standardization in the field of conservation of cultural heritage. The project also involved "clear and consistent terminology". Both the Resolution on Terminology and CEN/TC 346 – Conservation of Cultural Heritage provided the platform for multilingual glossaries in conservation–restoration such as ICOMOS–ISCS Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns and EwaGlos – European Illustrated Glossary for Conservation Terms of Wall Painting and Architectonic Surfaces.

One of the first efforts to establish Croatian conservation–restoration terminology was the translation of Richard D. Buck's "The Inspection of Art Objects and Trial Glossary for Describing Condition", published in *Vijesti muzealaca i konzervatora*, in 2000, and the latest one was "Temeljni pojmovi konzervacije–restauracije zidnih slika i mozaika" (glossary of basic terms in conservation and restoration of wall paintings and mosaics) by Branko Matulić. However, all these glossaries share the same weaknesses: they are all rather sporadic in the choice of terms and uncoordinated among themselves; they all show a lack of "mutual recognition" between the proposers of the "standard" Croatian terms, and a lack of comprehensive analysis of the existing body of conservation–restoration texts published in the Croatian language so far.

The scope of the present work is to show the importance of analysis of Croatian conservation–restoration texts, which would provide a necessary objective insight

into the real state of the national conservation–restoration terminology in practice, and represent the natural first step towards its standardization and synchronization with the conservation–restoration terminology in other European languages, first of all English. The plan was as follows: choose a small group of harmful deposits on stone surfaces, according to the typology established by ICOMOS–ISCS's Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns; choose a group of representative texts in Croatian language relative to conservation–restoration of stone and published over the last ten years; identify, in the chosen texts, words and phrases referring to the selected types of deterioration; reconstruct their meanings from the context in which they occur; compare different words and phrases (according to their scope and content) denoting the same type of phenomenon, and same words and phrases which, in different texts, mean different things (synonymy, polysemy), using, where necessary, other sources as well (professional articles, chapters in books, glossaries, web pages); taking into consideration the general principles of terminology, single out (where possible) the most obvious candidates for the "standard" Croatian term for single types of deposit on stone, equivalent to the term used for the same phenomena according to its definition in ICOMOS–ISCS's Illustrated Glossary on Stone Deterioration Patterns, i.e. keeping in mind the imperative of synchronization of Croatian terminology with that in other European languages.

Quality standardization of the language of the profession is not an aim in itself. It has many benefits, including a better communication of professionals in the national conservation–restoration community, their better understanding with other national and international conservation–restoration communities, and, last but not least, a better understanding of the conservation–restoration community with other scientific communities, with which it is already, in many ways, intricately connected.

**KEYWORDS:** *conservation–restoration, terminology, standardization, stone, deposit, black crust, incrustation, soiling, efflorescence*

# Glavni oltar Uznesenja Marijina iz župne crkve Uznesenja Blažene Djevice u Vrbniku: valorizacija primjene Poly(2-etil-2oksazolina) kao zamjene za tutkalo

**Nevena Krstulović**

Nevena Krstulović  
Hrvatski restauratorski zavod  
Restauratorski odjel Rijeka  
nkrstulovic@h-r-z.hr

Stručni rad/Professional paper  
Primljen/Received: 08. 07. 2015.

UDK:  
726.591.025.3/.4(497.5 Vrbnik)

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.15>

**SAŽETAK:** Konzervatorsko-restauratorski radovi na glavnem oltaru Uznesenja Marijina iz župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Vrbniku započeti su 2012. godine u Restauratorskom odjelu Rijeka Hrvatskog restauratorskog zavoda (HRZ). Istraživački radovi pokazali su da je središnji dio oltara izvorno potpuno pozlaćen polimentnom pozlatom, dok su bočna krila pozlaćena samo djelomično. Zbog lošeg stanja i osjetljivosti pozlate odlučeno je provesti podljepljivanje i stabiliziranje sličanog sloja upotrebom PEOX-a (tvornički naziv *Aquazol*). Njegova dobra fizikalna i kemijska svojstva, dugotrajna reverzibilnost i topivost u acetonu omogućuju sigurnu primjenu na osjetljive površine, kao što je polimentna pozlata. Zbog dobrih svojstava i sličnosti s tradicionalnim ljepilom tutkalom, *Aquazol* je moguće upotrijebiti kao vezivo u izradi polimentne pozlate. U ovom je stručnom radu opisana i valorizirana primjena *Aquazola* kao zamjene za tutkalo u izradi kredne osnove, polimentne pozlate i podljepljivanja sličanog sloja.

**KLJUČNE RIJEČI:** konzervatorsko-restauratorski radovi, Vrbnik, glavni oltar Uznesenja Marijina, tutkalo, polimentna pozlata, PEOX, *Aquazol*

**E**tika u konzerviranju-restauriranju nalaže nam da sve metode rada i materijali budu reverzibilni i kompatibilni s izvornim materijalima. Stoga se konzervatori-restauratori često odlučuju za upotrebu ne-tradicionalnih sintetičkih materijala ili za kombinaciju sintetičkih i tradicionalnih. U nastojanju da se poboljšaju i unaprijede metode rada, testirani su i korišteni mnogi sintetički materijali koji imaju bolja svojstva reverzibilnosti. Jedan od takvih materijala je i sintetička smola *Aquazol*.

## Oltar Uznesenja Marijina iz župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Vrbniku

Glavni oltar<sup>1</sup> vrbničke župne crkve smješten je u svetištu (sl. 1) i tijekom svoje povijesti je, kao i crkva, doživio nekoliko znatnijih pregradnj i nadogradnj (sl. 2, 3). Naručio ga je u Veneciji Marin Cvitović Kotoranin iz Crikvenice,

a posvetio biskup Ivan a Turre 1595. godine.<sup>2</sup> Prema sačuvanom glagoljskom natpisu na kamenom stupu zna se i da je bio pozlaćen („1601. bi pozlaćen“). Povjesničarka umjetnosti Radmila Matejić smatra da taj oltar pripada skupini tzv. zlatnih oltara s područja Istre, kvarnerskih otoka i Hrvatskog primorja koji su nastali na području neposrednog utjecaja Venecije s izrazito tektonskom formom slavoluka, čija je modelacija preuzeta iz Serljevih, Palladijevih i drugih traktata o arhitekturi i ornamentici.<sup>3</sup>

Vrbnički je oltar moguće označiti kao visoki reljef s jasnou formom, postavljen na zid u svetištu. Njegovi arhitektonski elementi su: predela, retabl s dva krila i zabat/atika. Prekriveni su plastikom i bujnom ornamentikom. Središnji dio oltara ima istaknute trabeacije i timpanon te je jasno raščlanjen oltarnom palom koja je uokvirena tankim okvirom i flankirana kaneliranim polustupovima



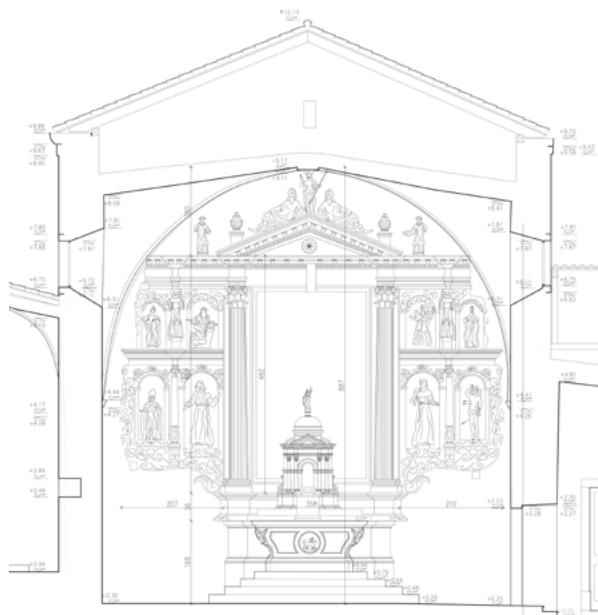
**1.** Glavni oltar Uznesenja Marijina, crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Vrbniku, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2011.)

*High altar of the Assumption of Mary, church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Vrbnik, pre-existing condition (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska, N. Vasić, 2011)*

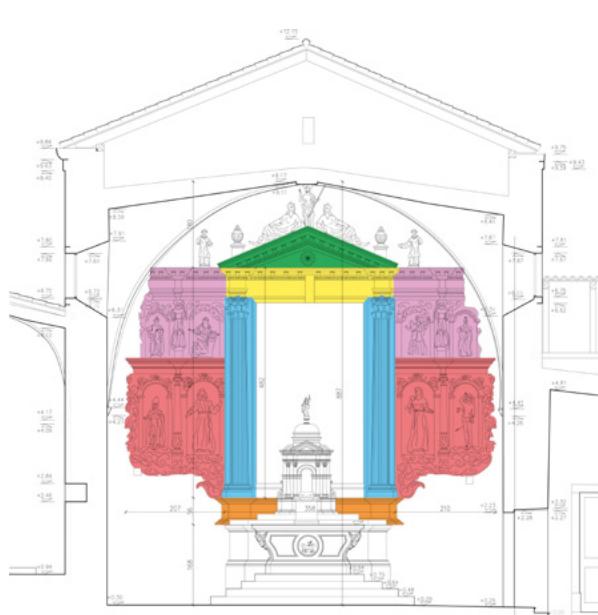
s korintskim kapitelima. Leži na predeli skrivenoj iza kamenog tabernakula.<sup>4</sup> Na gornji dio nadovezuje se atika u obliku zabata postavljena na bogato profilirani arhitrav/vijenac (ukrasni elementi su pretežito denti). Pravokutnog je oblika, a čine ga korniš, friz i arhitrav. Ukrašen je istom ornamentikom kao i atika, odnosno pozlaćenim dentima i nizom naizmjenično poredanih konzolica i rozetica. Na sredini vijenca nalazi se glava *putta* koji sa svake strane ima krila omeđena volutom. Na atici su postavljene dvije poluležeće figure anđela i u sredini kip Uskrstog Krista. Pokraj poluležećih kipova su dva đakona – sv. Lovro i sv. Stjepan. U samom središtu atike nalaze se rozeta i dva reljefna trokuta. Bočna krila retabla raščlanjena su u dve zone, odnosno reda. Donja zona omeđena je bogato

profiliranom ornamentikom u obliku algi. Ima po dvije niše, lučnog zaključka sa glavicom *putta* u sredini, u kojima su smještene skulpture. Niše su razdvojene rezbarenim stupovima, ukrašenima ornamentikom u obliku vinove loze. Gornja zona krila također se sastoji od dviju niša razdvojenih stupom u obliku kariatide. U nišama desnog krila smještene su skulpture sv. Antuna Padovanskog, sv. Sebastijana, arkandela Gabrijela i svetice, a u lijevim nišama skulpture sv. Franje Asiškog, sv. Nikole, Marije koja kleći na klecalu i nepoznate svetice.

Tijekom vremena, izgled oltara je više puta mijenjan. Središnji dio oltara nastao je potkraj 16. stoljeća i izvorno je bio potpuno pozlaćen. Bočna krila mjestimično su pozlaćena polimentnom pozlatom, oslikana bijelo-crve-



**2.** Grafički prikaz glavnog oltara Uznesenja Marijina s označenim mjerama (planoteka KO u Rijeci, izradile B. Milković, I. Huić, 2007.)  
Graphic depiction of the high altar of the Assumption of Mary with measurements (Plan Archive of the Conservation Department in Rijeka, drawing by B. Milković, I. Huić, 2007)



**3.** Grafički prikaz oltara s označenim konstrukcijskim dijelovima arhitekture (dokumentacija HRZ-a, izradila N. Krstulović, 2013.)  
Graphic depiction of the altar with marked structural parts (Croatian Conservation Institute Documentation, drawing by N. Krstulović, 2013)

nom marmorizacijom, zelenim, crvenim i smeđim lazurama na pozlati. Niše u kojima su smještene skulpture oslikane su plavom i oker bojom. U tom osliku trabeacije vijenca i reljefni trokuti atike imaju oslikane tamnozelenе rombove i trokute. Tijekom demontaže otkrivena su plitka bočna krila na vanjskim rubovima stupova. Izrezbarena su u obliku plitke volute. Krila su dodana poslije, u kasnobaroknom razdoblju, kad je i središnji dio oltara mjestimično oslikan bijelo-crvenom marmorizacijom te crvenim, zelenim i smeđim lazurama koje nalazimo na bočnim krilima. Najkasnije preinake na slikanom sloju središnjeg dijela su žuti preslik na bazama polustupova, tamno crveno-zelena marmorizacija na bazama i bijela marmorizacija s plavim i crvenim žilicama na prednjim stranicama predele. Cijeli je oltar premazan debelim slojem neravnomjerno nanesenog laka koji je alterirao u tolikoj mjeri da se na pojedinim mjestima ne razaznaje tonalitet oslika.

### Zatečeno stanje oltara

Drveni oltar zatečen je u relativno lošem stanju.<sup>5</sup> Bio je prekriven površinskom atmosferskom nečistoćom u toj mjeri da je na pojedinim mjestima bilo teško razabratи oslik. Dio ukrasne ornamentike je potpuno izgubljen (ukrasne konzolice i rozetice), dok je dio u naknadnim intervencijama izrađen u drugoj vrsti drva i drvorezbarski dosta lošije. Slikani sloj općenito je u izrazito nestabilnom stanju. Krupno je iskrakeliran u koritasto odignutim komadima i mjestimično otpada zajedno s osnovom, što je naročito primjetno na svim pozlaćenim dijelovima. Oslik

je u najvećoj mjeri otpao zajedno s osnovom (oko 50%) na području poleđinske ploče atike (oko rozete), gdje je slikani sloj mjestimično sačuvan samo u obliku „otočića“ boje. Na rubovima zabata vidi se sloj starije pozlate. Dva sloja pozlate vidljiva su i na oštećenjima bočnih ukrasnih voluta polustupova. Na tim mjestima je gornja pozlata nanesena na tanki crveni poliment i krednu preparaciju, dok je donja nanesena samo na vrlo tanak sloj kredne osnove i tutkala. Oštećenja slikanog sloja mjestimično su povezana s oštećenjem drvenog nosioca. Veća oštećenja i veće zone nedostajućeg oslika nalaze se na predeli, to jest središnjem dijelu gornje i donje profilacije. Na tim mjestima primjetna je izlizanost i pohabanost površine nosioca te se na donjoj profilaciji vide samo tragovi bijele osnove u utorima. Na gornjoj profilaciji su ipak sačuvani ostaci izvorne pozlate koja potpuno nedostaje na sredini. Na donjim dijelovima predele i bočnih krila, a naročito uz krajeve, vidljivi su tragovi čađe od voštаницa. Marmorizirani oslik na središnjem dijelu retabla nanesen je izravno na pozlatu i već postojeće lakune. Na lakunama je nanesen izravno na nosilac bez prethodnog kitanja oštećene osnove. Zatečeni mikroklimatski uvjeti u svetištu nisu bili povoljni, što je evidentno na brojnim oštećenjima na oltaru.<sup>6</sup>

### Kratak osvrt na konzervatorsko-restauratorske radove na oltaru, izvedene od 2012. do 2015.

Konzervatorsko-restauratorski radovi na glavnom oltaru započeti su u siječnju 2012. godine kad je izvedena demontaža<sup>7</sup> i transport umjetnine u Rijeku (sl. 4, 5, 6, 7). Prije



**4.** Detalj glavice putta na vijencu glavnog oltara Uznesenja Marijina, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2011.)  
*Detail of a putto's head from the cornice, pre-existing condition (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2014)*

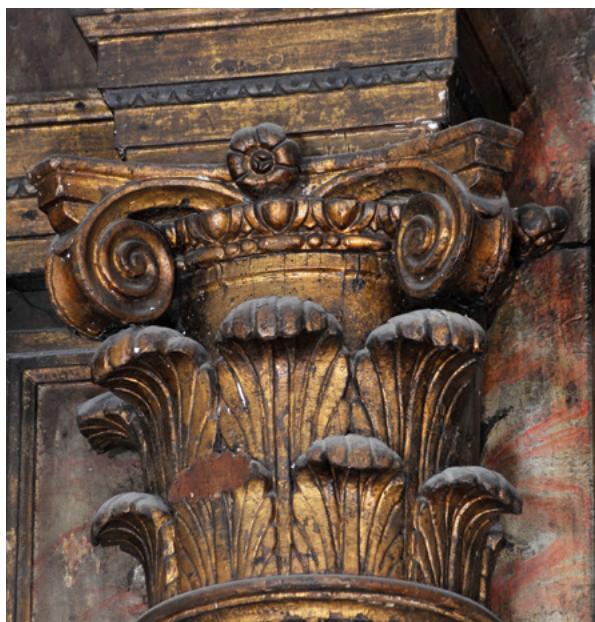


**5.** Detalj glavice putta na vijencu glavnog oltara Uznesenja Marijina, tijekom uklanjanja alteriranog laka (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2014.)  
*Detail of the putto's head from the cornice in the course of removing the altered varnish (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2014)*

početka dalnjih radova fotografirano je zatečeno stanje i uzeti su mikrouzorci s mjesta oslika i drvenog nosioca arhitektonskih dijelova oltara u svrhu utvrđivanja vrste pigmenata, veziva, stratigrafske analize povijesnih slojeva oslika i vrste drvenog nosioca. Izvedena je plinska dezinskekcija cijele umjetnine.<sup>8</sup> Potom su započela istraživanja na arhitekturi oltara, u suradnji s renomiranim restauratorom Stefanom Scarpellijem<sup>9</sup> iz Firence. Rezultati tih istraživanja dokazali su da je središnji dio oltara izvorno potpuno pozlaćen polimentnom pozlatom (pronađena su dva sloja pozlate), a bočna su krila nadograđena poslije (najvjerojatnije u kasnom baroku). Djelomično su pozlaćena i oslikana tempernom bijelo-crvenom marmorizacijom i zelenim, smeđim i crvenim lazurama na pozlati. Tijekom te nadogradnje središnji dio oltara također je oslikan istom bijelo-crvenom i bijelo-plavom marmorizacijom i lazurama. Niše bočnih krila su preslikane plavo-oker bojom. Posljednja intervencija na središnjem dijelu oltara je žuta boja na bazama polustupova, bijela marmorizacija s plavim i crvenim žilicama na prednjim stranicama predele, kao i crveno-zelena marmorizacija na pozlati.

Tijekom te nadogradnje središnji dio oltara također je oslikan istom bijelo-crvenom i bijelo-plavom marmorizacijom i lazurama. Niše bočnih krila su preslikane plavo-oker bojom. Posljednja intervencija na središnjem dijelu oltara je žuta boja na bazama polustupova, bijela marmorizacija s plavim i crvenim žilicama na prednjim stranicama predele, kao i crveno-zelena marmorizacija na pozlati. Tijekom te nadogradnje središnji dio oltara također je oslikan istom bijelo-crvenom i bijelo-plavom marmorizacijom i lazurama. Niše bočnih krila su preslikane plavo-oker bojom. Posljednja intervencija na središnjem dijelu oltara je žuta boja na bazama polustupova, bijela marmorizacija s plavim i crvenim žilicama na prednjim stranicama predele, kao i crveno-zelena marmorizacija na pozlati.

Konzervatorsko-restauratorski radovi izvođeni su samo na središnjem dijelu oltara koji se sastoji od atike, vijenca (**sl. 8**), dva polustupa s korintskim kapitelima i predele. U toj fazi radova izvedena je stolarska i strukturna sanacija te rekonstrukcija nedostajućih dijelova drvenog nosioca. Zbog specifičnih problema u pogledu slikanoga sloja, koji je u izrazito nestabilnom stanju, odnosno



**6.** Detalj lijevog kompozitnog kapitela glavnog oltara Uznesenja Marijina, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimili J. Kliska i N. Vasić, 2011.)

*Detail of the left composite capital of the high altar of the Assumption of Mary, pre-existing condition (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska, N. Vasić, 2011)*



**7.** Detalj lijevog kompozitnog kapitela glavnog oltara Uznesenja Marijina, nakon uklonjenog alteriranog laka i rekonstrukcije oštećenja drvenog nosioca (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2014.)

*Detail of the left composite capital of the high altar of the Assumption of Mary, after removing the altered varnish and reconstructing the injuries to the wooden support (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2014)*

uglavnom je bio krupno iskrakeliran u koritasto odignutim i mjestimično potpuno dezintegriranim komadima, promišljalo se o načinu njegova saniranja. Osim toga, recentnije nanesen lak i površinska nečistoća mjestimično su zapunjavali i pukotine između krakelira, što je dodatno otežavalo podljepljivanje potpuno odvojenih komada oslika i osnove. Odlučeno je da se neće koristiti tradicionalno ljepilo (zeče tutkalo) u podljepljivanju slikanog sloja i pozlate jer bi ono poslije više otežavalo uklanjanje alteriranog laka nego otopina *Aquazola*<sup>13</sup> u destiliranoj vodi. Ta otopina, uz prethodno vlaženje tretirane površine etilnim alkoholom, pokazala se optimalnim rješenjem u ovom slučaju. Naime, višak ljepila s površine oslika i pozlate nakon sušenja se uklanja acetonom bez problema i ne oštećuje pozlatu. Blago zagrijana (na oko 30-40 stupnjeva) 10%-tna otopina *Aquazola 200*<sup>14</sup> nanošena je na tretiranu površinu koja je zatim glačana toplinskom špahtlom zagrijanom na 60°C.<sup>15</sup> Potom su se bez problema mogli uklanjati alterirani lak<sup>16</sup> i površinske nečistoće, što se obavljalo usporedno s podljepljivanjem.

### Fizikalna i kemijska svojstva PEOX-a (Aquazola)

*Aquazol* je relativno nov materijal u restauratorskoj praksi, koristi se od devedesetih godina 20. stoljeća. Proizvela ga je tvrtka Polymer Chemistry Innovations kao vrlo učinkoviti vodotopivi polimer.<sup>17</sup> Sve se više primjenjuje zbog dobroih karakteristika: topiv je u polarnim organskim otapalima

(voda, aceton, etilni alkohol, metilni alkohol, polipropilen glikol, metil etil keton), termalno je stabilan, nije toksičan, potpuno je reverzibilan, ostaje elastičan pri niskim vrijednostima relativne vlažnosti (RV) zraka. Jedina, do sada, dokazana negativna osobina je da postaje higroskopan pri povišenim vrijednostima RV zraka (iznad 75-80% RV zraka). Međutim, tu sklonost su pokazala samo labatorijska testiranja na filmovima smole. Stabilan je i u prisutnosti slabih kiselina i baza te je poznat kao polimer kompatibilizator (tvar koja pomaže snažnijem povezivanju dviju različitih faza). Proizvodi se u tri molekularne težine (50.000 g/mol, 200.000 g/mol, 500.000 g/mol). *Aquazol* ima kemijski naziv Poly(2-etyl-2-oksazolin), skraćeno PEOX, molekularne formule -(C<sub>5</sub>H<sub>9</sub>NO)n-. To je alifatski tercijarni amid baziran na monomeru 2-etyl-2-oksazolinu. Ta je smola bijedožute boje, s T<sub>g</sub>-vrijednošću u rasponu od 69° do 71°C za amorfnu krutinu.<sup>18</sup> U vodenim otopinama je pH neutralan pa će pH otopine *Aquazola* biti vrlo blizu pH korištene vode u pripremi otopine.<sup>19</sup> *Aquazoli* različitih molekularnih težina mogu se miješati međusobno, ali i s drugim polimerima. *Aquazol* ima sposobnost adhezije u primjeni na mnoge materijale, čak i na vosak. Otopljen u vodi, ima nižu viskoznost od PVA otopljenog u vodi. Koristi se u mnoge svrhe gdje je potrebna topivost u vodi i termalna stabilnost.<sup>20</sup> Richard Wolbers je među prvima izveo niz testova s *Aquazolom* da bi se odredile i prepoznale sve karakteristike i svojstva



**8.** Total vijenca glavnog oltara Uznesenja Marijina, tijekom uklanjanja alteriranog laka i rekonstrukcije oštećenja drvenog nosioca (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2014.)

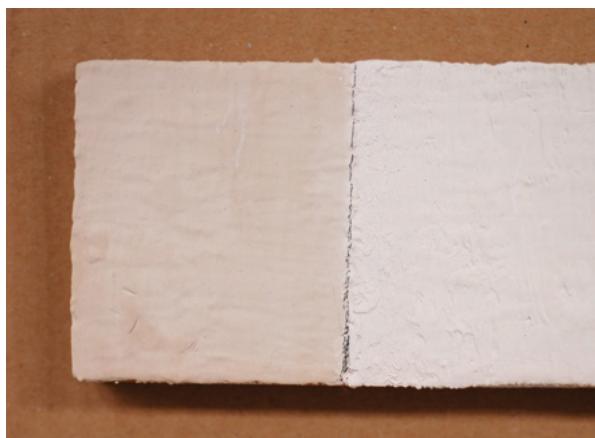
*Full view of the cornice of the high altar of the Assumption of Mary in the course of removing the altered varnish and reconstructing the injuries to the wooden support (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2014)*

te mogućnost njegove primjene kao veziva u restauratorskoj praksi.<sup>21</sup> Testovi izvedeni na Aquazolu obuhvačali su pripremu uzoraka, ubrzano svjetlosno starenje uzoraka (tom metodom postiže se umjetno starenje materijala za pedeset godina), određivanje molekularne težine prije i nakon ubrzanog starenja SEC kromatografijom, pH mjerjenja uzoraka, termogravimetrijske analize, test topivosti, mjerjenje viskoziteta, boje i čvrstoće. Za testiranje su pripremljene otopine Aquazola 50 i 500 u deioniziranoj vodi (20%), dio otopina je osušen u filmove. U ovom istraživanju svi navedeni testovi provedeni su na uzorcima koji su bili podvrgnuti ubrzanom svjetlosnom starenju; pratile su se promjene prije i nakon izlaganja ubrzanom starenju. Rezultati su pokazali da je pH otopina ostao gotovo nepromijenjen. Također, testirani uzorci vizualno su ostali nepromijenjeni; nije primjećena diskoloracija, ostali su transparentni. Međutim, primjetna je samo lagana promjena teksture površine kod Aquazola 50. Termogravimetrijski i FTIR rezultati ostali su isti i nisu primjećene promjene koje bi upućivale na procese oksidacije. Primjećeno je da je viskoznost snižena, kao i molekularna težina uzoraka. Svi uzorci su ostali topivi u otapalu u kojem su pripremljeni, međutim, aceton ipak najbrže djeluje. Testiranje adhezivne snage pokazalo je da na nju utječe povišen RV zraka. Pri niskim parametrima RV zraka ostaje elastičan i viskozan, za razliku od proteinskih veziva koja postaju manje elastična i gube volumen. Rezultati testiranja pokazali su da je Aquazol dugoročno sklon depolimeriziranju i ostaje reverzibilan.<sup>22</sup> Još jedno zanimljivo testiranje Aquazola kao veziva provela je Julie Arslanoglu. Usapoređivane su otopine Aquazola različitih molekularnih težina u vodi i ili alkoholu s tradicionalnim vodenim vezivima, tj. želatinom i jesetrinom tutkalom. Provedena su sljedeća testiranja: jačina adhezije veziva na platnu, promjene adhezivnih svojstava reguliranjem RV zraka, vrijeme sušenja otopina, hidroskopnost filmova napravljenih od otopina, gubitak volumena, lakoća uklanjanja, fleksibilnost, tvrdoća, rukovanje i mogućnosti aplikacije. Rezultati testiranja pokazali su da Aquazol ima adhezivnu moć sličnu želatini i da ona ne ovisi toli-

ko o molekularnoj težini (50, 200, 500) koliko o gustoći otopine. Povišenjem RV zraka iznad 75-80%, adhezivna snaga filma Aquazola opada u odnosu na proteinska veziva,<sup>23</sup> ali na te promjene reagira nakon 4-5 dana, dok proteinska veziva reagiraju nakon dva dana. Ipak, kad je otopljen u alkoholu, upija manje vlage i ima bolja adhezivna svojstva nego kad je otopljen u vodi. Pri uklanjanju osušenog filma Aquazola aceton je najučinkovitiji (voda nešto slabije, izopropanol i etanol zadovoljavajuće uklanjanju), dok suhe filmove proteinskih veziva najbolje uklanja destilirana voda. Također je uočena veća fleksibilnost i elastičnost u odnosu na proteinska veziva. Pri testiranju nanošenja i penetriranja otopina u slikani sloj, zaključeno je da otopina Aquazola 200 u destiliranoj vodi ili mješavini destilirane vode i izopropila ima najbolja adhezivna svojstva, ekvivalentna želatini i jesetrinu tutkalu. Također je primjećeno da se adhezija pojačava djelovanjem topline uz pomoć tople špahtle.<sup>24</sup> Prema istraživanjima R. Wolbersa, Aquazol reagira na metalne ione koji se nalaze u boji oslika slično kao i proteinska ljepila. Te interakcije s metalnim ionima utječu na hidroskopnost Aquazola, odnosno usporavaju njegovu reakciju na promjene RV zraka, što može biti važan čimbenik pri povišenim vrijednostima relativne vlažnosti.<sup>25</sup>

### Mogućnosti primjene PEOX-a u konzervatorsko-restauratorskoj praksi

Aquazol se u konzervatorsko-restauratorskoj praksi najprije počeo koristiti kao ljepilo za staklo zbog sličnog refraktivnog indeksa.<sup>26</sup> Testiranjem je ustanovljeno da ima sličnu adhezivnu moć kao proteinska ljepila (zeče i jesetrino tutkalo, želatina) koja je ipak slabija od PVA i BEVE 371. Stoga se koristi za podlijevanje slikanog sloja slike na platnu i drvu te drvenih polikromiranih objekata (skulpture, okviri). U ovoj fazi radova Aquazol 200 otopljen u deioniziranoj vodi uz dodatak etilnog alkohola (1:10) najčešće je korištena otopina. Naime, dodatak alkohola uklanja površinsku napetost i pospješuje penetraciju smole u slikani sloj. Aquazol 50 je pokazao da ima slabu vezivnu moć, a Aquazol 500 teže prodire u slikani



**9.** Detalj proba 3 i 2 (glezano slijeva nadesno) nakon sušenja i prije obrade preparacija (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović, 2015.)  
*Detail of trials 3 and 2 (from left to right) after drying and before treating the preparations (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović, 2015)*



**10.** Detalj proba 4 i 5 (slijeva nadesno) nakon sušenja i prije poliranja bolusa (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović, 2015.)  
*Detail of trials 4 and 5 (from left to right) after drying and before polishing the bole (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović, 2015)*

sloj. Također se koristi kao vezivo (otopljen u alkoholu) u izradi osnova / preparacija za kožu,<sup>27</sup> umjetnine koje se sastoje od drvenog nosioca (skulpture, okviri i namještaj) i slike na platnu.<sup>28</sup> Koristi se i kao medij u izradi retuša na slikama na staklu i platnu.<sup>29</sup> Također se koristi u izradi polimentne pozlate, gdje su osnova i bolus izrađeni na bazi *Aquazola* otopljenog u etilnom alkoholu<sup>30</sup> te općenito kao podlage/imitacije polimentne podlage za lijepljenje zlatnih listića na tradicionalnoj osnovi.<sup>31</sup>

### Rezultati empirijskog testiranja primjene PEOX-a kao zamjene za tutkalo

Specifična problematika saniranja oštećenja polimentne pozlate na oltaru Uznesenja Marijina bila je poticaj da se testira i potom upotrijebi smola *Aquazol* u fazi podlijepljivanja slikanog sloja. To se ljeplilo pokazalo optimalnim rješenjem u konsolidiranju pozlate, zbog svojstva reverzibilnosti i mogućnosti otapanja u acetolu. U ovom slučaju pokazalo se da 10%-tna otopina *Aquazola 200* u etilnom alkoholu ima dobru adhezivnu moć, ali nije moguće iznivelerati koritasto odignute komade slikanog sloja i osnove. Daljnje probe pokazale su da je blago zagrijana 10%-tna otopina *Aquazola 200* u destiliranoj vodi najbolja za podlijepljivanje slikanog sloja. Naime, djelovanjem zagrijane otopine koritasto odignuti komadi lako se opuštaju i nivelliraju. Zbog bolje penetracije ljepila pod oslik i uklanjanja površinske napetosti, tretirana površina prethodno je vlažena etilnim alkoholom. Potom je zbog pojačavanja adhezije i ravnjanja oslika sve glaćano toplinskog špahtlom na oko 60 stupnjeva. Inače otopinu *Aquazola* nije potrebno zagrijavati, ali je moguće, jer je termostabilan. U ovom specifičnom slučaju ipak je bilo potrebno zagrijavanje. Dobri rezultati pri podlijepljivanju slikanog sloja i uočena sličnost u radu s tradicionalnim ljepilom tutkalom bila su ohrabrenje i poticaj za daljnje



**11.** Detalj proba 1 i 4 (slijeva nadesno) nakon nanesenih zlatnih listića na bolus, vidljivo je mjestimično poliranje zlatnih listića (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović, 2015.)  
*Detail of trials 1 and 4 (from left to right) after applying gold leafs over the bole; visible in places is the polishing of gold leafs (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović, 2015)*

empirijsko testiranje smole *Aquazola* kao zamjene za tutkalo. Stoga su u tu svrhu napravljene probe izrade kita za rekonstruiranje oštećenja drvenog nosioca i probe izrade polimentne pozlate i retuša sa zlatom u prahu (sl. 9, 10, 11). U testiranju je korišten samo *Aquazol 200*, no bilo bi dobro testirati i one drugih molekularnih težina (50, 500). Prve probe izvedene su 2014. godine kad su napravljeni kitovi za rekonstrukciju oštećenja drvenog nosioca i prve probe izrade polimentne pozlate.<sup>32</sup> Prije početka izrade probi pripremljene su otopine: 10%-tnog *Aquazola* u etilnom alkoholu, 10%-tnog *Aquazola* u destiliranoj vodi i 15%-tnog *Aquazola* u destiliranoj vodi. Napravljene su tri probe kita:<sup>33</sup> u prvoj je kao vezivo korištena 10%-tna otopina *Aquazola* u etilnom alkoholu<sup>34</sup> pomiješana s

20%-tnom otopinom *Paraloida B-72* u etilnom alkoholu i acetonu te su kao punilo korišteni fenolni mikrobaloni, drvena prašina i šampanjska kreda; u drugoj i trećoj probi kao vezivo je korištена 10%-tna otopina *Aquazola* u etilnom alkoholu i 20%-tna otopina *Plexiguma PQ611* u *Shellsolu T*, kao punila su korišteni fenolni mikrobaloni, drvena prašina i šampanjska kreda i u drugoj samo drvena prašina i šampanjska kreda. Prvi kit je pretvrd i samim tim težak za obradu. Drugi i treći kit imaju dobra adhezivna i kohezivna svojstva pa je zaključeno da mekoća i lakoća obrade ovise o kombinaciji punila. Probe izrade polimentne pozlate rađene su na dvijema dašćicama koje su prethodno izolirane 5%-tnom otopinom šelaka u etilnom alkoholu. Napravljene su tri osnove:<sup>35</sup> prva i druga kao vezivo imaju 10%-tnu otopinu *Aquazola* u destiliranoj vodi, a treća 15%-tnu otopinu *Aquazola* u destiliranoj vodi. Kao punilo, prva i treća imaju šampanjsku i bolonjsku kredu (omjer 2:1), a druga šampanjsku, bolonjsku kredu i fenolne mikrobalone (omjer 3:2:1). Punila su dodavana do željene konzistencije. Nanošena su tri sloja osnove. Nakon sušenja primijećeno je da sve tri dobro prianjaju uz podlogu. Druga je premekana zbog fenolnih mikrobalona i zato neadekvatna kao podloga za izradu polimentne pozlate, treća je dosta tvrda i nešto se teže obrađuje. Pri testiranju bolusa pripremljen je tradicionalni bolus<sup>36</sup> sa zećim tutkalom i bolus s 10%-tnom otopinom *Aquazola* u destiliranoj vodi. Napravljeno je pet proba u kojima je uvijek nanošen jedan sloj žutog bolusa i dva sloja crvenog bolusa s istim vezivom. Prije nanošenja bolusa, na polovicu svake osnove nanesena je izolacija otopinom *Aquazola* u vodi, osim u trećoj, gdje je osnova izolirana otopinom tutkala. Nakon nanošenja bolusa i sušenja, primijećeno je da je površina lagano raspucana na mjestima nanošenja izolacije. U petoj i šestoj probi bolusa na bazi tutkala nakon sušenja došlo je do odizanja i pucaњa osnove. Nakon poliranja nanošeni su zlatni listići uz prethodno vlaženje polimenta etilnim alkoholom s destiliranim vodom u omjeru 1:1 ili rakijom. Zlatni listići se uspješno lijepe na poliment na bazi *Aquazola*, međutim pri vlaženju podloge alkoholom, bolus se razmazuje po rubovima već nanesenih zlatnih listića. Razlog tome je izrazita reverzibilnost *Aquazola* u alkoholu. Mrlje nastale razmazivanjem polimenta u ovom slučaju nije moguće izbjegći; treba ih prekriti nanošenjem novog listića. Isto se događa kod bolusa s vezivom na bazi 15%-tne otopine *Aqazola* u vodi. U 2015. godini provedeno je pet dodatnih empirijskih probi izrade polimentne pozlate, u kojima su kao otapalo korišteni etilni alkohol i destilirana voda. Novo testiranje provedeno je s ciljem dalnjeg analiziranja svojstava i mogućnosti smole *Aquazol* otopljenje u dva otapala i njihove usporedbe. U prvoj probi napravljena je tradicionalna polimentna pozlata na bazi tutkala kako bi se mogla uspoređivati obradivost i karakteristike površina osnove i bolusa, ton i nanošenje zlatnih listića te

mogućnost poliranja zlata. Za testiranje su pripremljene sljedeće otopine: za prvu probu otopine zećeg tutkala u destiliranoj vodi, za drugu probu 10%-tna otopina *Aquazola* u destiliranoj vodi, za treću probu 15%-tna otopina *Aquazola* u destiliranoj vodi, za četvrtu probu 12%-tna otopina *Aquazola* u etilnom alkoholu i destiliranoj vodi (omjer 10:2), za petu probu 10%-tna otopina *Aquazola* u etilnom alkoholu. Način rada za sve probe je bio isti, što podrazumijeva sljedeće: da se koristi ista otopina kao vezivo u izradi osnove i bolusa (osim u izradi prve koja je tradicionalna); da se kao punilo koriste šampanjska i bolonjska kreda (omjer 2:1<sup>37</sup>) nanesene u tri sloja; da se pri izradi polimenta najprije nanose dva sloja žutog bolusa i dva sloja crvenog bolusa. Probe su rađene na drvenoj daščici impregniranoj otopinom zećeg tutkala. Tijekom izrade osnovâ otopine *Aquazola* nije potrebno zagrijavati, jer on ne želira kao tutkalo. Tijekom izrade četvrte i pete osnove primijećeni su mjeđuhurići koji ipak na kraju nestaju. Pri nanošenju osnovâ na drvenu podlogu najviše se vide potezi kistom kod druge i treće, a kod pete, poteza kistom uopće nema, nego se preparacija lagano i fluidno razlijeva po površini. Nakon sušenja primijećene su sitne plitke pukotine na površini četvrte osnove, peta je prilično glatka bez vidljivih poteza kistom koji su najizraženiji kod druge i treće. Sve se obrađuju istom lakoćom, osim treće koja je teža za obradu i tvrđa od ostalih. Nakon obrade, nestale su sitne pukotine s površine probe četiri, ali je primijećeno mjestimično odizanje s podloge na gornjem rubu. Inače sve osnove dobro prianjaju uz drvenu dašćicu. Pri izradi bolusa primjetna je opet pojava mjeđuhurića i grudica u četvrtoj i petoj probi, ali nakon stajanja nestaju. Peti bolus se najfluidnije nanosi na podlogu i najmanje se vide potezi kista. Izgled polimenta nakon sušenja gotovo je identičan u prvoj, drugoj i petoj probi. Četvrta je najsvjetlijia, a treća najtamnija po tonu. Nakon sušenja primijećena je pukotina na spoju četvrte i pete probe. Pri nanošenju zlatnih listića površina se vlažila mješavicom vode i etilnog alkohola (omjer 2:1) te se tako, uz pažljiv rad, izbjeglo razmazivanje polimenta po već nanesenim zlatnim listićima. Naime, *Aquazol* je nešto sporije topiv u vodi. Na svim izvedenim probama moguće je ispolirati pozlatu ahatom do visokog sjaja. Na kraju se može primjetiti da nema razlike u izgledu, tonu i sjaju između tradicionalne polimentne pozlate na bazi tutkala i onih na bazi *Aquazola*. Izvedene su i probe retuša sa zlatom u prahu, gdje su kao vezivo korištene 10%-tne otopine *Aquazola* u etilnom alkoholu i destiliranoj vodi. Prilikom izrade retuša tehnikom *trattégia*, vezivo na bazi vode bilo je gušće konzistencije. Nakon sušenja, izgled retuša je ujednačen u oba korištena otapala.

### Zaključak

Nakon izvedenih probi sa smolom PEOX kao vezivom, može se zaključiti da je dobra i efektivna alternativa tradi-

cionalnom vezivu tutkalu. U prilog mu idu dobra fizikalna i kemijska svojstva: dugotrajna reverzibilnost i topivost u polarnim otapalima kao što su alkohol, voda i najviše acetona, te stabilnost i nepromijenjena viskoznost pri niskoj relativnoj vlažnosti zraka. Jedina loša strana, koju ipak treba uzeti u obzir, njegova je higroskopnost pri povišenim parametrima RV zraka iznad 75-80%. Međutim, tu

sklonost su pokazali samo laboratorijski testovi na osušenim filmovima smole; nije pronađen ni jedan takav primjer u praktičnoj primjeni. U odabiru zaštitnog sloja treba uzeti u obzir samo smole topive u nepolarnim otapalima. U ovim empirijskim probama korišten je samo *Aquazol 200* pa bi svakako bilo dobro testirati i *Aquazole* drugih molekularnih težina (50, 500). ■

## Bilješke

- 1** Dimenzije oltara: visina 719 cm, širina 775 cm, dubina oko 70 cm.
- 2** RADMILA MATEJČIĆ, Barok u Istri i Hrvatskom primorju, *Barok u Hrvatskoj*, (ur.) Milan Prelog, Zagreb, 1982., 385-642: 568.
- 3** RADMILA MATEJČIĆ, 1982., (bilj. 2), 568.
- 4** Godine 1889. doprinosom biskupa Franje Feretića, Ivan Rendić izradio je novi kameni dio glavnog oltara i svetohranište. MIHOVIL BOLONIĆ, IVAN ŽIC ROKOV, *Otok Krk kroz vjekove*, Zagreb, 2002., 473-477.
- 5** Naslonjen na zid između dva prozora u svetištu, stoljećima je bio izložen izrazitim oscilacijama parametara okoliša i djelovanju vlage koja je kapilarno prodirala u zidove iz temelja i krova. Pojedini kipovi posebno su ugroženi, a otpali su i dijelovi apliciranih ukrasa. Prilikom nadogradnje oltara uklonjeni su dijelovi rubne ornamentike središnjeg dijela. Oštećenja su najčešće uzrokovana djelovanjem bioloških uzročnika propadanja, ponajprije ksilofagnih insekata. Pogled na poledinu arhitektonskih dijelova oltara otvara tragove obrade drva (najvjerojatnije blanjom) i nema tragova polikromacije jer je umjetnina i napravljena samo za frontalni pogled. Primjetne su veće nakupine nataložene atmosferske nečistoće. Sastavne daske nosioca spajane su kovanim čavlima i stolarskim ljepljivom životinjskog porijekla. Kako bi se spojevi dodatno učvrstili, na njih su kovanim čavlima poprečno prikućane pomoćne daske. Tačna dodatna učvršćenja nalaze se na poledini (tri daske) i bočnim stranicama atike (tri daske sa svake strane koje služe i za pričvršćivanje poluležećih skulptura i skulpture Isusa smještenih na vrhu atike). Središnja daska poledine atike u desnom se dijelu razlistava duž godova. Atika se naslanja na vijenac, te su oboje željeznim sajlama pričvršćeni na zid. Predela i vijenac spajaju se s kaneliranim polustupovima prema modelu „utor-pero“.
- Arhitektura središnjeg dijela oltara izrađena je od mekanog crnogoričnog drva smreke, dok su aplicirani ornamenti (npr. rozetice i konzolice) izrađeni od drva lipe. Bočna krila izrađena su od drva jele.
- Medutim, nakon demontaže oltara počela je temeljita obnova svetišta crkve (od krovišta do svih zidova), nakon koje će mikroklimatski uvjeti biti povoljni za umjetinu i ona više neće biti ugrožena (monitoring vlage je još uvi-
- tek u tijeku). Osim svetišta, obnavlja se cijela crkva koja će biti završena do vraćanja i montiranja oltara.
- Godine 2011. oltar je fotodokumentiran *in situ* te je izvedeno arhitektonsko snimanje oltara i crkve.
- Prva plinska dezinfekcija izvedena je 2007.; također ju je izvodila ovlaštena tvrtka Agrosan. Dezinfekcija je ponovljena 2012. jer je primjećena reinfestacija pojedinih dijelova. Metoda rada: umjetnina se omota hermetički zatvorenim najlonom u koji se postupno pušta plin metil-bromid. Tako zatvorena umjetnina stoji nekoliko dana dok plin djeluje na insekte, potom se umjetnina treba dobro prozračiti. Inače je metil-bromid izrazito toksičan plin, nije ekološki prihvativljiv jer uzrokuje stakleničke plinove u atmosferi. Upravo se zato sve više napušta ta metoda rada.
- S. Scarpelli je pozvan sa svrhom stručnog savjetovanja u izvođenju konzervatorsko-restauratorskih radova na oltaru od 24. do 28. rujna 2012. godine. Sonde i probe topivosti slikanog sloja izvodila je Nevena Krstulović, voditeljica radova, u suradnji sa S. Scarpellijem.
- Tijekom 2014. godine uzeti su dodatni mikrouzorci marmoriziranog oslika, lazura i laka zbog preciznijeg utvrđivanja veziva i korištenih pigmenata. Uzorci laka uzeti s vijenca, atike i predele ispitani su tankoslojnom kromatografijom (to je kemijska analiza u kojoj su uzorci podvrnuti acetonskoj ekstrakciji a potom su acetonski ekstrakti naneseni na kromatografsku silika gel pločicu uz zadane standarde prirodnih terpenskih smola i ulja; dio uzorka je hidroliziran u 6M HCl nakon čega su hidrolizati analizirani tankoslojnom kromatografijom u razvijaču za aminokise-line uz prethodno hidrolizirane standarde) i FTIR-spektroskopijom (uzorci su ekstrahirani u acetolu, a ekstrakti su snimljeni tehnikom KBr pastile: svaki je posebno homogeniziran u ahatnom tarioniku s po 250 mg KBr praška te je nakon stavljanja u kalup prešan u hidrauličkoj preši. Infracrveni spektri uzorka snimljeni su spektrometrom Agilent Cary 660 FTIR.). Obje metode ispitivanja potvrdile su da se lak sastoji od prirodne terpenske smole (najvjerojatnije mastiksa) s dodatkom sušivog ulja (najvjerojatnije laneno ulje) i terpentina.
- Osim laka, dodatno su uzeti uzorci s karakterističnih mješava na osliku naneseni u vrijeme nadogradnje bočnih krila, a to je crveno-bijela marmorizacija, crvena i zelena lazura

na vijencu i plavo-bijela marmorizacija na atici; potom s marmorizacije i žute boje na predeli nanesene u posljednjoj intervenciji. Rezultati analize uzoraka s vijenca i atike pokazali su da se radi o tempernom osliku koji kao vezivo ima protein (najvjerojatnije jaje) te sadrži i prirodnu terpensku smolu i ulje. Analize pigmenata dale su zanimljive rezultate; prema tim analizama, slikani sloj nastao je ranije potkraj 18. stoljeća. Naime, crveno-bijela marmorizacija na svim arhitektonskim dijelovima oltara sadrži pigmente: cinober, olovnu bijelu i barijevu bijelu. Poznato je da je barijeva bijela (barijev sulfat) nastala od minerala barita te se koristi od kasnog 18. stoljeća. Nastala je kao neotrovna zamjena za olovnu bijelu. Plavo-bijela marmorizacija na atici sadrži: olovnu bijelu, barijevu bijelu, prusko plavu i organsku crnu. Prusko plava je sintetički dobiven pigment te je nastao slučajno tijekom eksperimentiranja oksidacije željeza. Proizveo ga je Diesbach u Berlinu oko 1704. godine. U slikarstvu se koristi od 1724. godine. Crvena lazura s vijenca, atike i stupova sastoji se od cinober crvene i olovne bijele. Zelena lazura s vijenca i stupova sastoji se od olovne bijele i Scheele zelene koju je otkrio švedski kemičar Carl Wilhelm Scheele 1775. godine. Taj pigment odlikuje tamnozeleni ton i dobra pokrivnost. Tamni u prisutnosti sumpornih i olovnih spojeva.

**11** O tome treba li ukloniti preslik, potrebno je prehodno sazvati stručnu komisiju i konzultirati se s članovima.

**12** Radovi su periodično izvođeni 2012. i 2013. godine.

**13** *Aquazol* je odabran prema prijedlogu i razgovoru s g. Scarpellijem zbog specifičnih problema stabiliziranja i podljepljivanja pozlate koja čini 80% polikromije.

**14** *Aquazol* je termostabilan i može ga se zagrijavati, ali nije potrebno jer ne želira kao tutkalo. U ovom slučaju je blago zagrijavan da bi se koritasto odignuti komadi polikromije lakše iznivelirali i glaćali.

**15** Podljepljivanje je provedeno 2013. i 2014. godine. Podljepljeno je oko 70% površine slikanog sloja središnjeg dijela oltara.

**16** Uklanjanju laka prethodile su probe topivosti kako bi se utvrdila najbolja metoda rada. Izведен je Wolbers-Cremenesijev test topivosti, koji je pokazao da je acetон optimalno otapalo za uklanjanje laka. Međutim, nije upotrijebljen čisti, nego ugušćen u solvent-gelu jer tako otapalo sporije hlapi, manje prodire u donje slojeve te bolje otapa lak. Tijekom rada ispostavilo se da su crvena i zelena lazura preosjetljive na acetonski solvent-gel. Zbog toga su provedene probe topivosti laka na lazurama te su odabrana četiri načina ugušćivanja acetona. Odabrani su sljedeći ugušćivači: celulozni eter (Klucel G), acetonski solvent-gel s dodatkom nepolarnog otapala, masna emulzija i voštana emulzija. Aceton u masnoj emulziji pokazao se kao najbolje rješenje za uklanjanje laka s lazura. Tvrđokornije nakupine laka i površinske nečistoće na pozlati dodatno su dočišćene DMSO ugušćenim celuloznim eterom, nakon čega je tretirana površina isprana etil-acetatom (od

2013. do proljeća 2015. uklonjeno je oko 80 % laka sa središnjeg dijela oltara.). Nakon uklanjanja laka, započeto je uklanjanje površinske nečistoće na slikanom sloju ispod laka, i to masnom emulzijom u koju je dodana pufer otopina (pH 6) i malo acetona.

**17** [http://polychemistry.com/dl/PCI18\\_Aquazol.pdf](http://polychemistry.com/dl/PCI18_Aquazol.pdf) (15. 4. 2014.)

**18** <http://www.polychemistry.com/Products/aquazol.html> (27. 4. 2015.)

**19** JULIE ARSLANOGLU, CAROLYN TALLENT, Evaluation of Aquazol as an Adhesive in Paintings Conservation, WAAC Newsletter, 25/ 2, May 2003., 12-18, 12.

**20** Isto, 12.

**21** RICHARD C. WOLBERS, MARY MCCINN, DEBORAH DUERBECK, Poly(2-Ethyl-2-Oxazoline): A New Conservation Consolidant, Painted Wood: History and Conservation. *Proceedings of a Symposium organized by the wag of the American Institute for Conservation for Historic and Artistic Works*, Williamsburg, Virginia 1994., The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998., 514-527.

**22** RICHARD C. WOLBERS, MARY MCCINN, DEBORAH DUERBECK, 1998., (bilj. 21.), 520-523.

**23** Iznad 75% RH *Aquazol* upije 7-11% vlage, dok želatina i tutkalo upiju 4-5%.

**24** JULIE ARSLANOGLU, CAROLYN TALLENT, 2003., (bilj. 19), 12-18.

**25** JULIE ARSLANOGLU, CAROLYN TALLENT, 2003., (bilj. 19), 12-18.

**26** CHRIS SHELTON, The Use of Aquazol-Bazed Gilding Preparations, WAGPostprints-Norfolk, Virginia, 1996.

**27** FIONA MALLISON, ZOE ALLEN, Overview of the gilded objects treated for the British Galleries, *Victoria and Albert Conservation Journal No39*, 2001.

**28** ANONIMNI AUTOR, Two Aquazol Gesso Recipes, *Technical Exchange of the Western Associate of Art Conservation Newsletter*, Volume 21, br. 3, September 2000.

<http://palimpsest.stanford.edu/waac/wn/wn21/wn21-3/wn21-305.html> (15. 4. 2015.)

**29** SUSANNE FRIEND, Aquazol: One Conservator's Empirical Evaluations, *Technical Exchange of the Western Associate of Art Conservation Newsletter*, Volume 18, br. 2, May 1996.

<http://palimpsest.stanford.edu/waac/wn/wn18/wn18-2/wn18-205.html> (15. 4. 2015.)

**30** CHRIS SHELTON, 1996., (bilj. 26).

**31** MALGORZATA SAWICKI, Research into non-traditional gilding techniques as a substitute for traditional matte water-gilding, *13<sup>th</sup> Triennial Meeting Rio de Janeiro. Preprints Volume II*, 22-27 September 2002., 524-532.

**32** Godine 2014., uz stručnjake HRZ-a, u izvedbi probi izrade kita i polimentne pozlate sudjelovala je vanjska suradnica Ana Dukić.

**33** Recepture su modificirane i preuzete od prof. Hansa Portsteffena s Instituta za konzervatorsko-restauratorske znanosti Sveučilišta primijenjenih znanosti u Kölnu.

U njegovim recepturama korišteno je tutkalo umjesto *Aquazola*.

**34** Korišten je etilni alkohol, a ne destilirana voda, da bi se što više izbjeglo bubrenje kita.

**35** Recepture za izradu prve i druge kredne preparacije preuzete su od prof. Hansa Portsteffena s Instituta za

konzervatorsko-restauratorske znanosti Sveučilišta primjenjenih znanosti u Kölnu.

**36** Korišteni su armenski žuti i crveni bolus.

**37** Korišteni omjer šampanjske i bolonjske krede preuzet je iz receptura prof. Hansa Portsteffena.

## Abstract

**Nevena Krstulović**

**HIGH ALTAR OF THE ASSUMPTION OF MARY FROM THE PARISH CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE BLESSED VIRGIN IN VRBNIK: VALORIZATION OF THE USE OF POLY(2-ETHYL-2-OXAZOLINE) AS SUBSTITUTE FOR ANIMAL GLUE**

The ethics of conservation requires that all work methods and materials be reversible and compatible with the original materials. Therefore, conservators often opt for the use of nontraditional materials, in addition to combining these with traditional ones. This paper gives an account of the use and valorization of Poly(2-ethyl-2-oxazoline), i.e. PEOX, trade name Aquazol, as a substitute for traditional animal glue. Aquazol is a relatively new material in conservation practice. It was produced by the company Polymer Chemistry Innovations, as a very effective water-soluble polymer. It has been increasingly used in practice due to its good characteristics, as it is: soluble in polar organic solvents (acetone, ethyl alcohol, even water), thermostable, nontoxic, and fully reversible, while remaining elastic at low RH. Laboratory testings indicated that it becomes hygroscopic at increased RH (above 75–80%). It is also stable in the presence of weak acids and bases, in addition to being known as a compatibilizer polymer (a substance that aids in the better compounding of two different phases). Owing to its favorable physical and chemical properties, its long-term reversibility and solubility in acetone, it is safe for application over sensitive surfaces, such as polment gilding. On the high altar of the Assumption of Mary from the parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Vrnik, i.e. on its central portion, Aquazol was used as glue, while undergluing the painted layer. More precisely, the central portion of the altar that consists of the attic, cornice, two half-columns with composite capitals, and the predella, was originally completely gilded (investigations revealed two layers of gilding), but was later, during the construction of lateral wings, painted with white-and-red and blue-and-white marbleizations in places, and red and green washes that were applied directly onto the gilding. The whole painted surface was covered in a thick coat

of altered varnish and deposits of atmospheric dirt. The painted layer was found to be very unstable, i.e. it was largely crackled in trough-like bulging and, in places, completely disintegrated pieces. Therefore, in the first phase of work, it was necessary to stabilize and underglue the painted layer. A decision was made not to use traditional glue (rabbit-skin glue) for the preventive undergluing of the painted layer, as this would later make the removal of altered varnish more difficult. The solution of Aquazol in distilled water, with prior moisturizing of the surface treated with ethyl alcohol, proved to be the optimal solution in this case. More precisely, the extra glue from the painted surface and the gilding was removed with acetone, which causes no damage to the gilding. After that, there was no problem to start removing the altered varnish and the surface dirt. In order to further test the use of Aquazol as a substitute for animal glue, trials were performed of making the putty for the wooden support of the chalk base and the polment gilding. To make the putty for filling the injuries of the wooden support, binders were used based on a solution of Aquazol 200 and acrylic resin Paraloid B-72 and binders based on Aquazol 200 and Plexigum PQ 611; as fillers, Champagne chalk, Bologna chalk, and phenolic microballoons were used in different ratios. Putties based on Aquazol 200 and Plexigum PQ 611 proved to have better cohesive and adhesive properties. Trials of polment gilding and base were done on three small wooden panels. Two panels were isolated with a solution of shellac (orange), and one with a solution of rabbit-skin glue. As binders for preparations and polymers, Aquazol 200 solutions were used, in distilled water, ethyl alcohol, and a combination of these, in different ratios. As fillers for the chalk preparation, Champagne and Bologna chalks were used, as well as phenolic microballoons, in different ratios. To make the polment,

Armenian yellow and red bole was used. With the trials completed it can be argued that Aquazol as a synthetic material is a good substitute for animal glue, and that when polished with agate it can obtain high gloss, same as with the traditional polyment gilding. Advantages are its long-term reversibility and solubility in acetone that would not cause damage to the surrounding original gilding when being removed. The only downside that needs to be considered is that when moisturizing the polyment with alcohol (when applying gold leafs), PEOX gets acti-

vated and lightly smeared across the edges of the previously applied leafs. This can be avoided by working carefully and using a solution of distilled water and alcohol, given that Aquazol is somewhat slower to solve in water. When choosing the protective coating, only resins soluble in nonpolar solvents should be considered.

**KEYWORDS:** *conservation work, Vrbnik, high altar of the Assumption of Mary, animal glue, polyment gilding, PEOX, Aquazol*

# Upotreba Agar-gela u restauriranju umjetnina na papiru: zahvat na Pesareseovu crtežu „Učvršćivanje palisade“

Majda Begić Jarić

Majda Begić Jarić  
Hrvatski restauratorski zavod,  
Odsjek za papir i kožu  
mbegic@h-r-z.hr

Stručni rad/Professional paper  
Primljen/Received: 29. 04. 2015.

UDK:  
7.025.4-035.4

DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2015.16>

**SAŽETAK:** Cjeloviti konzervatorsko-restauratorski radovi na crtežu „Učvršćivanje palisade“ koji se pripisuje Simoneu Cantariniju il Pesareseu, talijanskom umjetniku iz sredine 17. stoljeća, obavljeni su 2013. godine na Odsjeku za papir i kožu Hrvatskog restauratorskog zavoda. Crtež je izведен tehnikom grafitne olovke i lavirane sepije na ručno rađenom papiru koji je dodatno zalijepljen na deblji, ručno rađeni papir na kojem se djelomice vidio vodeni znak. Budući da je naknadno nalijepljeni papir bio pH kiseo, odlučeno je da se provede postupak uklanjanja cijelog poledinskog papira, pogotovo radi naknadnog lakšeg iščitavanja i istraživanja vodenog znaka na njemu. Obzirom na to da je crtež nepostojan na prisutnost velike količine vlage, uklanjanje poledinskog papira predstavljalo je dodatni izazov u restauratorskom postupku. Odabir Agar-gela omogućio je kontrolirano, locirano, ravnomjerno te dugotrajno vlaženje većih zona s poleđine bez nepoželjnih prodiranja vlage na karakteristične dijelove crteža.

**KLJUČNE RIJEČI:** *Simone Cantarini il Pesarese, 17. stoljeće, grafitna olovka i lavirana sepija, crtež na papiru, konzervatorsko-restauratorski radovi, Agar-gel*

**U**potreba novih materijala u konzervatorsko-restauratorskoj struci omogućuje unapređenje izvođenja zahvata. Govoreći posebice o restauraciji umjetnina na papiru, može se reći da je izbor svakog novog restauratorskog materijala i/ili metode delikatniji i limitiraniji nego na štafelajnim slikama ili polikromiranoj skulpturi, zbog karakteristika samog nosioca, ali i zbog toga što je umjetnički rad na površini često vrlo osjetljiv i nepostojan na velike količine vlage.

Razne vrste gelova primjenjuju se već nekoliko godina, a od 2003. *Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario* (ICRPAL) u Rimu, upravo upotrebljavajući tvrde/krute vodene gelove, razvija konzervatorsko-restauratorske metode čišćenja u restauraciji umjetnina na papiru. Takvi kruti gelovi, primjerice *Gelan*, *Klucel*, *Phitogel* ili *Agar*, dopuštaju postupno i kontrolirano otpuštanje vode u papir, a mogu

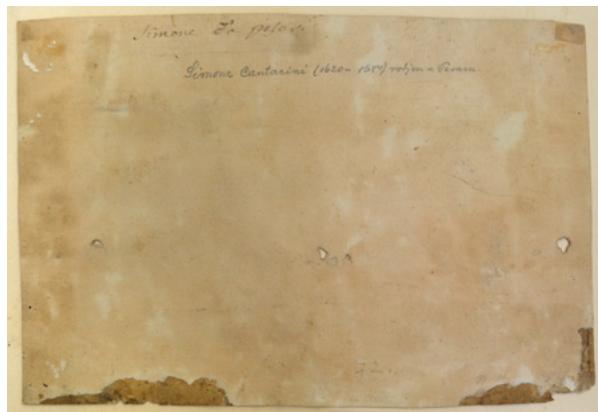
se upotrebljavati i za uklanjanje naknadnih površinskih nečistoća, podloga, ljepila i zahvata. Jedan od navedenih gelova, Agar-gel, izrađuje se od agar praha koji je po kemijskoj strukturi polisaharid i dobiva se ekstrakcijom sluzaste tvari iz crvenih morskih algi *Gelidium*.<sup>1</sup> Njegova svojstva su topivost u vodi (hidrogel), sposobnost povećanja viskoznosti, sposobnost tvorbe gela i termoreverzibilnost, a uz to podržava i širok raspon pH (3-13), dobro se miješa s otapalima i enzimima i nije toksičan.<sup>2</sup> Ovisno o čistoći supstancije, na tržište dolazi u rasponu od prozirnog do žučkastog praha. Korištenje toga gela uz navedene prednosti osigurava apsorpciju tvari koje pridonose degradaciji te pridonosi očuvanju estetske strukture papira.

## Primjena Agar-gela u restauraciji općenito

Iako je već uobičajeno korištenje tvrdog Agar-gela u restauratorskim radovima na štafelajnim slikama i skulpturi,



**1.** Učvršćivanje palisade, Simone Contarini il Pesarese, zateženo stanje – lice (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2013.)  
*Reinforcing the Palisade, Simone Contarini il Pesarese, pre-existing condition – face (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska, 2013)*



**2.** Učvršćivanje palisade, Simone Contarini il Pesarese, zateženo stanje – poleđina (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2013.)  
*Reinforcing the Palisade, Simone Contarini il Pesarese, pre-existing condition – back side (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska, 2013)*



**3.** Infracrvena snimka lica papira prije radova (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2013.)  
*IR image of the paper face before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2013)*



**4.** Ultraljubičasta snimka lica papira prije radova (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2013.)  
*UV image of the paper face before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2013)*

pojavila se i ideja o njegovoј primjeni u restauraciji umjetnina na papiru. Njegovo djelovanje temelji se na slojevitom i postupnom uklanjanju željenih slojeva. Za umjetnine na papiru ponajprije se rabi u svrhu čišćenja radi smanjenja nastanka kiselosti papira, dok se za skulpture i štafelajne slike upotrebljava uglavnom u estetske svrhe. Tako je kod skulptura, posebice onih čija je površina vrlo porozna (gips), postupak čišćenja Agar-gelom dao vrlo dobre rezultate u uklanjanju sloja prašine iz vrlo sitnih pora i udubljenja. Za štafelajne je pak slike, osim u uklanjanju površinskih nečistoća, Agar-gel vrlo pogodan i u miješanju s organskim otapalima (etilni alkohol, aceton, benzen, eteri, esteri...) koji mogu ukloniti razne lakove i preslike uz minimalnu interakciju upotrijebljenoga gela (i otapala) i umjetnine. S druge strane, za umjetnine na papiru kojima je crtež osjetljiv na veliku prisutnost vode, Agar se u slobodnom obliku može koristiti za mokro čišćenje i neutralizaciju (dodavanjem otopine kalcijeva hidroksida, najviše do pH 9) ili samo za površinsko ovlaživanje

u svrhu odvajanja i uklanjanja naknadnih intervencija (poput rekonstrukcija ili konsolidacija).

### Crtež „Učvršćivanje palisade“ iz Zbirke Benko Horvat

Godine 2013. na Odsjeku za papir i kožu Hrvatskog restauratorskog zavoda iskušana je primjena Agar-gela na crtežu na papiru. Radi se o crtežu „Učvršćivanje palisade“ iz sredine 17. stoljeća, koja je dio Zbirke Benko Horvat iz Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.<sup>3</sup> Nekadašnji vlasnik zbirke, privatni sakupljač i numizmatičar Benko Horvat<sup>4</sup> atribuirao je rad bolonjskom slikaru Simoneu Cantariniju il Pesareseu<sup>5</sup> i na poleđini umjetnine grafitnom olovkom napisao autorovo ime. U inventarnoj knjizi zbirke nalazi se samo podatak da je umjetnina nabavljena 1908. godine u Veroni po cijeni od 500.000 (nije definirana valuta).

Crtež je izveden kombiniranom tehnikom grafitne olovke i lavirane sepije, dimenzija 20,2 x 29,5 cm na ručno rađenom debljem papiru. Prikazuje dvojicu muš-

karaca tijekom radova na podizanju i učvršćivanju palisade, obrambene konstrukcije od okomito postavljenih drvenih debala. U središnjem je dijelu kompozicije prikazano veće deblo koje dvojica pognutih muškaraca uz pomoć užadi postavljaju na mjesto.

### Zatećeno stanje umjetnine

Umjetnina je zatećena u lošem stanju; lice i poledina bili su prekriveni tankim slojem prašine. Na licu su uočena oštećenja u obliku rupica koje su nastale djelovanjem insekta „srebrna ribica“ (sl. 1). Na rubnim dijelovima papira bila su mehanička oštećenja u obliku manjih poderotina. Po svim rubnim zonama, kao i u gornjem središnjem dijelu crteža, zatećena su manja oštećenja bojenog sloja u obliku mrlja razlivene boje nastalih zbog prevelikog djelovanja vlage. Čitljivost originalnog papirnatog nosioca otežana je zbog crteža izvedenog s prednje strane i papira koji je naknadno nalijepljen na poledini. Novonaliđeni papir je bio vrlo žut, prašan i također s mjestimičnim rupicama nastalim djelovanjem insekata. Na tom poledinskom papiru, koji u gornjem dijelu ima signaturu grafitnom olovkom „Simone Cantarini il Pesarese“ (sl. 2), zadržan je trag otiska mreže od sita koje se koristi u izradi papira te se naziru linije vodenog znaka (što upućuje na zaključak da je rađen ručno).

### Istraživački radovi

Prije radova pripremljena je detaljna pisana i fotografksa dokumentacija zatećenog stanja i prijedlog potrebnih zahvata. Prilikom pregleda umjetnine na rasvjetnom stolu, uočen je nejasan vodeni znak u sredini nalijepljenog poledinskog papira. Infracrvena snimka lica umjetnine nije zabilježila nove podatke (sl. 3). Na ultraljubičastoj snimci vidljiva je žuta fluorescencija u središnjem gornjem dijelu crteža (sl. 4). Za daljnja istraživanja umjetnine uzeti su uzorci za laboratorijske analize.<sup>6</sup> Tankoslojna kromatografija uzetog uzorka ljepila s poledine mjesta UV fluorescencije pokazala je da se radi o ljepilu na bazi proteina. Mikroskopske analize uzorka vlakana papira na kojem je crtež utvrđile su prisutnost lana, dok je u uzorku s papirnatog nosioca apliciranog na poledini utvrđena prisutnost lana i pamuka u manjoj količini, što je potvrdilo da je naknadno apliciran, odnosno da je mlađi od papira na kojem je izведен crtež. Na oba papirnata nosioca nije utvrđena prisutnosti lignina.<sup>7</sup> Izmjerena pH-vrijednost oba papira pokazala je kiselost (5,2),<sup>8</sup> koja je posljedica djelovanja vanjskih uvjeta (vlaga, svjetlo, temperatura) na nečistoću unutar papira, ali i na korišteno proteinsko ljepilo koje je u ovom slučaju aplicirano između dva papirnata nosioca. Test topivosti bojenog sloja čistom destiliranim vodom i otopinom destilirane vode i alkohola (omjera 1:1) pokazao je veliku nepostojanost laviranih i linearnih dijelova crteža izvedenih sepijom. Analize pigmenta (sl. 5) XRF-om utvrđile su prisutnost željeznog oksida, osjetljiji



5. XRF analiza pigmenata (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.).

*XRF analysis of the pigments (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*

vog na djelovanje vlage. Svi dobiveni podaci korišteni su potom u izboru konzervatorsko-restauratorskih postupaka i materijala u radovima.

### Izvedeni konzervatorsko-restauratorski zahvati

Topivost crteža, ljepilo među slojevima papira koje treba aktivirati dovoljnom količinom vlage a da se ne ugrozi crtež, uklanjanje poledinskog papirnatog nosioca zbog kisele pH-vrijednosti koja ugrožava umjetninu te nje-govo uklanjanje u cijelosti radi naknadnog iščitavanja i istraživanja vodenog znaka bili su razlozi odabira i upotrebe Agar-gela.

Konzervatorsko-restauratorski zahvati izvedeni su po sljedećim fazama:

#### 1. PROBE UKLANJANJA POLEDINSKOG PAPIRA

Najprije je izведен postupak suhog čišćenja poledine brisaćom gumicom *Foamereser* koja je izrazito mekana i dobro prijana u postupku suhog čišćenja; time uspješno uklanja površinsku nečistoću. Nakon toga provedena je proba uklanjanja poledinskog papira kojem je izmjeđena kisela pH-vrijednost. Na zonu od 3 x 3 cm preko japanskog papira aplicirana je 10%-tina *Tylosa MH-300* (celulozno ljepilo), ostavljeno da djeluje deset minuta (sl. 6). Celulozno je ljepilo bilo prekriveno tankom folijom radi usporavanja isparavanja prisutne vlage koja je potrebna za aktivaciju ljepila nanesenog između originalnog i naknadno nalijepljenog poledinskog papira. Taj je poledinski papir bio vrlo porozan i suh, stoga aplikacija celuloznog ljepila nije davala zadovoljavajuće rezultate. Celulozno se ljepilo vrlo brzo sušilo i upijalo pa nije uspjelo omekšati poledinski papir ni aktivirati staro ljepilo. Dodatni je izazov bilo uklanjanje poledinskog papira a da se ne ošteti



**6.** Proba uklanjanja poledinskog papira metil-celulozom (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.)

*Trial of removing the back paper with methyl cellulose (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*



**7.** Agar u prahu (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.)

*Agar powder (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*



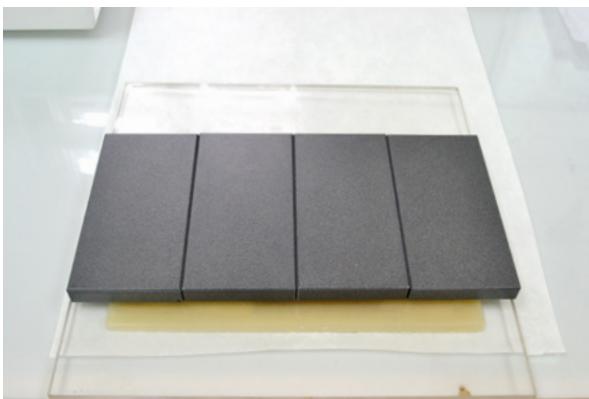
**8.** Agar-gel (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.)

*Agar gel (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*



**9.** Ohlađeni Agar-gel u obliku ploče (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.)

*Cooled agar gel in the form of a bar (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*



**10.** Optežavanje Agar-gela pleksiglasom i dodatno optežavanje (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.)

*Putting weight on agar gel with plexiglass and putting additional weight (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*



**11.** Uklanjanje poledinskog papira nakon trideset minuta vlaženja Agar-gelom (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.)

*Removing the back paper after 30 minutes of moistening with agar gel (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*



**12.** Učvršćivanje palisade, Simone Contarini il Pesarese, lice umjetnine nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2013.)  
*Reinforcing the Palisade, Simone Contarini il Pesarese, face of the artwork after conservation, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska, 2013)*

ili ne rastrga jer se jedino na taj način mogao iščitati voden znak na njemu.

## 2. PRIPREMA AGAR-GELA

Priprema Agar-gela izvodi se tako da se prah dodaje u običnu vodu da nabubri (sl. 7). Željeni postotak od 1 do 5% ovisi o zahvatu koji će se izvoditi i o vrsti materijala na koji se stavlja. U ovom slučaju upotrijebljen je 4%-tni Agar-gel. Otopina vode i Agara u prahu zagrijava se do temperature vrenja u mikrovalnoj vodenoj kupki ili na direktnom izvoru topline. Prilikom zagrijavanja lanci molekule slažu se u „slučajne“ lopte i stvara se tekućina. Hlađenjem se lanci slažu i preslaguju raspoređujući se u obliku propelera koji stvaraju oblik cijevi u kojima su molekule vode čvrsto „zarobljene“. Krajevi tako oblikovanih cijevi ostaju neformirani i na njih se vežu drugi lanci koji se nalaze u blizini, čineći strukturu kojoj se mogu pripisati karakteristike krutog gela. U unutrašnjosti takvih molekula voda se može gibati.<sup>9</sup> Dok je u tekućoj fazi, gel se raspoređivanjem u posudu ravnog dna i postupnim hlađenjem formira u list ili ploču željene debljine (sl. 8, 9). Budući da je Agar-gel termoreverzibilan, proces geliranja može se ponoviti promjenom temperature.

Na ravnu radnu plohu umjetnina se stavlja u „sendvič“ od netkane tekstilije „Bondine“, licem okrenuta prema dolje i polegnuta na upijajući papir „bugačicu“ tako da se lice umjetnine što manje izlaže djelovanju vlage. For-

mirani gel u obliku ploče stavlja se na poleđinu umjetnine zbog što izravnijeg djelovanja na poledinski papir. Da bi se postigla željena količina vlaženja i dobro priranjanje između poledinskog papira i gela, na gel se stavlja prozirna ploča od pleksiglasa ili stakla, čime se omogućuje i lakše kontroliranje zahvata (sl. 10).

## 3. UKLANJANJE POLEDINSKOG PAPIRNATOG NOSILOCA

Nakon provedenih proba vlaženja na manjoj zoni poledinskog papira Agar-gelom (u različitim intervalima djelovanja – od pet, deset, dvadeset i trideset minuta), odabранo je djelovanje od pola sata jer je u tom vremenu nalijepljeni papir bio ravnomjerno ovlažen, a ljepilo ispod njega aktivirano. Potom je poledinski papirnatni nosilac restauratorskom lopaticom odvojen od originalnog papira (sl. 11). Na poledini originalnog papira bio je debeo sloj žutog ljepila, tragovi grafitne olovke i ugljena. Zatečeno je ljepilo očišćeno vlažnim tamponima destilirane vode i skalpelom te odmah otežano utezima između dviju bugačica, radi sprečavanja daljnog prodiranja vlage na lice crteža. Također su uspješno uklonjeni i prethodni restauratorski zahvati (konsolidacija poderotina i pregiba koji su izborom navedene metode isto tako bili dobro ovlaženi).

## 4. UKLONJENI POLEDINSKI PAPIRNATI NOSILAC

Uklonjeni poledinski papir najprije je u svrhu neutralizacije tretiran postupkom potpunog uranjanja u otopinu



**13.** Uklonjeni poledinski papir – vidljiv voden znak s monogramom „PM“ unutar kruga s djetelinom (fototeka HRZ-a, snimila M. Begić Jarić, 2013.)

*Removed back paper – watermark with monogram “PM” visible inside the circle with clover (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Begić Jarić, 2013)*

destilirane vode i alkohola u omjeru 10:1, a neutralizacija je izvedena uranjanjem u otopinu kalcijeva hidroksida. S obzirom na to da se radilo o čistom papirnatom nosiocu, bilo je moguće izvesti postupke potpunog uranjanja pa je na taj način papir vrlo dobro očišćen i neutraliziran. Zanimljiv je podatak da je na tom papiru u cijelosti očuvan voden znak veličine 7,5 x 5 cm s monogramom „PM“ upisanim unutar kruga s djetelinom na vrhu (sl. 13). Taj voden znak atribuira se bolonjskim majstorima izrade papira Perti Masetti del Moro koji su djelovali na početku 18. stoljeća.<sup>10</sup>

Naknadno nalijepljeni poledinski papir trebalo je ukloiti u svrhu dokidanja izvora kiselosti koji je negativno djelovao na originalni papirnati nosilac crteža. Nakon što je pronađen voden znak koji datira s početka 18. stoljeća i potvrđena analiza vlakana da sadrži pamuk, zaključeno je da je riječ o naknadnoj intervenciji koja nije iz vremena nastanka crteža; stoga je odlučeno da se poledinski papir ne vrati na mjesto s kojega je uzet.

##### 5. KONSOLIDACIJA PREGIBA, PODEROTINA I REKONSTRUKCIJA NEDOSTAJUĆIH DIJELOVA ORIGINALNOG PAPIRA UMJETNINE

S obzirom na dobru čvrstoću originalnog papira, odlučeno je da se provedu daljnji osnovni zahvati: konsolidacija pregiba i poderotina s poledine japanskim papirom *Ino shi* 10 g/m<sup>2</sup> i industrijskim škrobnim ljepilom *Eukalin BKL*.<sup>11</sup> S prednje su pak strane nedostajući dijelovi originalnog papirnatog nosioca rekonstruirani japanskim papirom *Kozu shi* 23 g/m<sup>2</sup> i industrijskim škrobnim ljepilom, i to na način da je najprije na foliji iscrtana forma koja nedostaje pa potom prenesena na japanski papir. Papir je mokrim kistom obrubljen i smočen te oslabljen po zonama ocrtane forme. Laganim se pokretima povlačenja, kidanja i pomicanja ocrtanog oblika postigao rub s izvu-

čenim vlknima, a ne oštro odrezan, jer se pokazalo da se novodobivena rekonstruirana forma na novom japanskom papiru s izvučenim vlknima bolje stopi i čvršće veže uz originalni papirnati nosilac.

##### 6. RAVNANJE UMJETNINE I NEUTRALIZACIJA

U sljedećoj fazi umjetnina je lagano ovlažena u komori i potom izravnata pod pritiskom između sendviča od „Bondine“ i bugačice. Neutralizacija je izvedena sprejom *Bookkeeper* s poleđine, tj. gotovom otopinom magnezijeva oksida koja omogućava neutralizaciju crteža osjetljivih na vodu.

##### 7. RETUŠ I POHRANA UMJETNINE

Manji nedostajući dijelovi bojenog sloja retuširani su suhim pastelom. Suhi pastel je reverzibilan i zbog svoje praškaste strukture vrlo se lijepo stapa s okolnim originalom. Umjetnina je pohranjena u beskiselinski karton sa zaštitnom antistatičnom folijom (sl. 12).

Valja spomenuti i da je na samom izvornom papirnatom nosiocu snimka poledine infracrvenim svjetлом, izvedena nakon dovršenja svih radova, pokazala nezavršeni crtež ženskog lika grafitnom olovkom koji prije, pod vidljivim svjetлом, nije bilo moguće uočiti.

##### Zaključak

Korištenje vode i vodene otopine u konzervatorsko-restauratorskim zahvatima na papirnatom nosiocu je neizbjegljivo, ali s obzirom na to da voda najčešće upotrebljava u slobodnoj formi, bez kontrole i ne može lokalizirano djelovati, takvo korištenje može uzrokovati promjene i na crtežu i na papiru (promjene u boji, dimenziji, lomljivosti i sl.). Primjena Agar-gela je kontrolirana i lokalizirana, omogućuje otpuštanje vode samo onoliko koliko je potrebno za vlaženje u ovom slučaju poledinskog papira, što nije slučaj kod tradicionalnih metoda korištenja vode, npr. celuloznim ljepilom, gdje vлага prodire među slojeve nekontrolirano. Djelovanje Agar-gela na papir može biti od nekoliko minuta do nekoliko sati bez nepoželjnih reakcija, no vrijeme aplikacije gela ovisi o vrsti, topivosti i postojanosti materijala koji se treba tretirati. Agar-gel ima određenu količinu vode koju prilikom djelovanja postupno otpušta u kontaktu s papirnatim nosiocem, s time da se kod poroznijih papira otpušta više vode, a kod manje poroznog papira manje vode. Dobro prianja uz papirnu podlogu, ne ostavlja tragove kao metil-celuloza i ne treba ga dodatno ispirati.

U ovom slučaju, s obzirom na zatećeno stanje umjetnine „Učvršćivanje palisade“, trebalo je izvesti kompleksne konzervatorsko-restauratorske zahvate. Osjetljivost kombinirane crtaće tehnike grafitne olovke i lavirane sepije, kao i ostali dobiveni parametri (posebice velika kiselost naknadno nalijepljenog poledinskog papira) utjecali su na izbor metoda i na odabir materijala. Budući da upotreba

vode i velike količine vlage zbog crteža nije bila moguća za uklanjanje naknadno nalijepljenog poleđinskog papira, nego minimalna, kontrolirana i locirana, primjena Agar-gela, nakon izvedenih proba, pokazala se kao odličan odabir. Postignuto je kontrolirano otpuštanje vlage naknadno nalijepljenog poleđinskog papirnatog nosioca, čime je on uklonjen bez ugrožavanja crteža. Istovremeno

je provedeno i kemijsko čišćenje, jer osim vlaženja, Agar-gel ima i svojstvo apsorpcije supstancija koje se nalaze u strukturi vlakana papira i pridonose degradaciji papira. Uz uspješno izveden konzervatorsko-restauratorski zahvat, pokazano je iznova da se kontinuiranim iskušavanjima novih materijala i metoda i njihovom primjenom u restauraciji papira otvaraju sve veće mogućnosti. ■

## Bilješke

- 1** Dostupno na: <http://www.agargel.com.br/agar-tec-en.html>.
- 2** Dostupno na: <http://www.tehnologijahrane.com/he-mijahrane/aditivi-stabilizatori-uguscivaci>.
- 3** Crtež „Učvršćivanje palisade“ dio je Zbirke Benko Horvat (inv. br. BH-72) iz Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu iz koje je, u suradnji s Hrvatskim restauratorskim zavodom od 2011. godine, od 163 umjetnine do sada restaurirano 16 umjetnina na papirnatom nosiocu. Zbirku je 1946. godine Benko Horvat donirao gradu Zagrebu. Potom njegova zbirka koju čini 611 predmeta (najvećim dijelom je arheološka građa, a u manjem dijelu su slikarska i grafička djela nastala od 15. do 18. stoljeća) postaje javna, najprije kao dio fundusa Galerije grada Zagreba, a poslije u sastavu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.
- 4** Benko Horvat rođen je u Vinkovcima 1875. godine; umire u Zagrebu 1955. Studirao je pravo u Beču, a u Grazu pohađao Trgovačku akademiju. Istdobno odlazi i na predavanja iz povijesti umjetnosti i povezuje se s istaknutim numizmatičarima toga vremena. Od 1907. do 1921. živi pretežito u Trstu, potom u Zagrebu. Iako je bio bankovni činovnik, Benko Horvat razvija široku kulturnu aktivnost. Pokreće i uređuje časopis *Numizmatika*; osnivač je i predsjednik Jugoslavenskog numizmatičkog društva. Bio je tajnik Društva prijatelja Strossmayerove galerije. Detaljnije na: <http://www.msu.hr/#/hr/23/>.
- 5** Simone Cantarini il Pesarese, Pesaro, 1612. – Verona, 1648.
- 6** Analize su provedene u Laboratoriju HRZ-a. M. Klofttar uzela je uzorke i napravila mikroskopsku i kemijsku analizu papira te tankoslojnu kromatografiju ljepila, a D. Mudronja analizirao je XRF pigmenata.
- 7** Postupkom prerade drvenjače kao dio ostaje celuloza, hemiceluloza i lignin koji se ne uklanja. Prisutnost lignina uzrokuje kratko vrijeme svjetlostalnost papira. Posljedica oksidacije lignina je njegovo tamnjene pa papir izložen svjetlu mijenja boju u žučkasto-smeđi ton, a vlakna postaju krta. Vidi: <http://www.materijali.grf.unizg.hr>.
- 8** Papir se sastoji od celuloznih vlakana, koja se u kiselim uvjetima mijenjaju, dolazi do deformacija, kemijskih promjena i razaranja te u konačnici gubitka papira. Prvi znak kiselosti je požutjelost i krtost papira. Budući da kiselina razara celulozne molekule, papir se usitnjava, pretvaraajući se u prašinu. Stvaranje kiselosti papira može ovisiti o raznim čimbenicima: atmosfersko onečišćenje, vlaga, svjetlost, toplina, korištene tinte / boje / lakovi / ljepila / samoljepive trake postavljene na papiru, kontakt s drugim kiselim materijalima.
- 9** SIMONETTA IANNUCCELLI, SILVIA SOTIGU, *Wet Treatments of Works of Art on Paper with Rigid Gellan Gels*, *The Book and Paper Annual* 29, 2010., 25-39.
- 10** Dostupno na: <http://www.apertogdspinacotecabo.it>, materiali del volume *Stampe bolognesi*.
- 11** *Ino Shi* je vrsta japanskog papira izrađenog od kudjelje. Ime dugačka i čvrsta vlakna pa dobro prijana na apliciranu podlogu (bez obzira na malu odabranu gramažu). *Eukalin BKL* je industrijsko škrobno ljepilo odabrano zbog minimalnog vlaženja. Ljepilo je vrlo gusto, sadrži vrlo malo vode (tj. minimalnu količinu vlage) i za postupak lijepljenja treba ga u malim količinama. Vidi: CECILIA FROSININI, LETIZIA MONTALBANO, MICHELA PICCOLO, *Leonardo e Raffaello, per esempio... disegni e studi d'artista*, Mandragora, 2008.

## Abstract

Majda Begić Jarić

**THE USE OF AGAR GEL IN THE CONSERVATION OF ARTWORKS ON PAPER: TREATMENT OF PESARESE'S DRAWING  
REINFORCING THE PALISADE**

Comprehensive conservation work on the drawing *Reinforcing the Palisade*, attributed to Simone Cantarini il Pesarese, a mid-17<sup>th</sup>-century Italian artist, was carried out in 2013 at the Section for Paper and Lather of the Croatian Conservation Institute. The drawing was done in the technique of graphite pencil and sepia on a hand-made paper that was additionally glued to a thicker hand-made paper with a partially visible watermark. As the subsequently glued paper became pH acidic, a decision was made to remove the back paper completely, chiefly in order to better read and investigate the water-

mark that was on it. Given that the drawing is not proof against larger amounts of moisture, removing the back paper presented an additional challenge in the conservation. Choosing the agar gel facilitated a controlled, localized, even, and long-term moisturizing of larger zones on the rear side, without unwanted moisture penetrating to the characteristic portions of the drawing.

**KEYWORDS:** *Simone Cantarini il Pesarese, 17<sup>th</sup> century, graphite pencil and wash sepia, paper drawing, conservation work, agar gel*

# Katalog radova Hrvatskog restauratorskog zavoda za 2014. godinu

**C**jelokupan pregled radova Hrvatskog restauratorskog zavoda u 2014. godini sadrži 199 kataloških jedinica koje su poredane prema abecednom redu lojaliteta. U zaglavlju 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 lokacija na kojoj je pohranjena.

Kataloške jedinice koje se odnose na pokretnu baštinu obuhvaćaju samo dovršene konzervatorsko-restauratorske radove u 2014. 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 cjelokupan opseg radova Zavoda unutar jedne godine, te pružiti osnovnu informaciju o pojedinom programu, na temelju čega je moguće tražiti opsežniju dokumentaciju u arhivu Hrvatskoga restauratorskog zavoda. ■

**ARBANIJA, ČIOVO**

Crkva Sv. Križa  
Bogorodica  
Bartolomeo Litterini, 18. st.  
Ulje na platnu, 40 x 48,6 cm

**BAĆINA, PLOČE**

Crkva sv. Jurja  
Bogorodica sa svecima  
Filippo Naldi, 1775.  
Ulje na platnu, 440 x 285 cm

**BARILOVIĆ**

Stari grad Barilović  
Kasni srednji vijek / novi vijek

**BAŠKA, OTOK KRK**

Arheološki lokalitet Podno Miri  
Starokršćanski mozaik  
5. st.

**BIJELA**

Benediktinski samostan sv. Margarete  
Kasni srednji vijek

**BIOGRAD NA MORU**

Zavičajni muzej Biograd na Moru  
Fragment svilenog damasta  
Nepoznati autor, 16. st.  
Svileni damast, 61 x 156,5 cm

**BRINJE**

Stari grad Sokolac, Kapela presvetog trojstva  
Bogorodica s Djetetom  
Češki krug, oko 1420.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 103,5 x 35 x  
33,5 cm

**BRINJE**

Stari grad Sokolac, palas  
Kasni srednji vijek / novi vijek

**BUŠEVEC**

Kapela sv. Apostola  
Propovjedaonica  
Nepoznati autor, 18. st.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, 109,5 x 78 cm

**BUZADOVEC**

Vojvodice  
Metalni arheološki nalazi  
Srednji i novi vijek

**BUZET**

Utvrda Petrapilosa  
Prapovijest / srednji vijek/ novi vijek

**CEROVLIJE**

Utvrda Paz  
Srednji vijek

**CEROVLIJE**

Utvrda Possert  
Kasni srednji vijek

**CISTA VELIKA**

Arheološki lokalitet Crljivica  
Kameni stećci  
14. i 15. st.

**CRES**

Franjevački samostan i crkva sv. Franje  
1. Kazula, nepoznati autor, 18. st., svileni lampas, pozlaćene  
trake, pamučna podstava, 109 x 72 cm  
2. Stola, nepoznati autor, 18. st., svileni lampas, pozlaćene  
rese, pamučna podstava, 236 x 24 cm  
3. Manipul, nepoznati autor, 18. st., svileni lampas, pozla-  
ćene rese, pamučna podstava, 94 x 24 cm  
4. Velum, nepoznati autor, 18. st., svileni lampas, pozlaće-  
na čipka, pamučna podstava, 58 x 56 cm

**CRES**

Porta Marcella  
16. st.

**CRES**

Zgrada uprave Grada Cresa  
Zidne slike  
*Fresco-secco*, početak 20. st.

**CRES**

Župna crkve sv. Marije Velike (Gospe Snježne)  
15. st.

**ČEČAVAC, RUDINA**

Benediktinska opatija sv. Mihovila arkandela  
Kasni srednji vijek

**ČELOPECI**

Crkva sv. Vićenca  
Ukrasna greda s trijumfalnog luka  
Nepoznati autor, 16. st.  
Drvo, polikromirano i pozlaćeno, 33/150 x 379 cm

**ČEPIĆ**

Crkva Blažene Djevice Marije od Snijega  
Lijevi bočni oltar

Nepoznata drvorezbarska radionica, 17. st.  
Drvo, rezbareno, oslikano i pozlaćeno, 454 x 230 x 62 cm

#### ČESVINICA, STON

Kapela sv. Nikole  
Oltarna pala Bogorodica s Djetetom, sv. Nikolom, sv. Ilijom, sv. Rokom i sv. Martinom  
Nepoznati autor, 18. st.  
Ulje na platnu, 215 x 163 cm

#### DALJ

Crkva sv. velikomučenika Dimitrija Solunskog  
Prijestolna ikona Isus Hristos  
Pavel Đurković, Grigorije Jezdimirović, 1822. – 1825.  
Ulje na platnu, kaširano na drvu, 178 x 79 cm

#### DARDA

Crkva sv. arhanđела Mihaila  
Bogorodica s malim Hristom  
Nepoznati autor, druga polovica 18. st.  
Ulje na drvu, pozlaćena rezbarija, 90 x 54 cm

#### DOMAŠINEC

Turčić-Gradišće I, srednjovjekovno gradište  
Razvijeni srednji vijek / novi vijek

#### DONJE SELO, ŠOLTA

Crkva sv. Jelene  
Triptih Bogorodica s Djetetom, sv. Dominik i sv. Sebastijan, sv. Jelena i sv. Dujam  
Nepoznati autori, 18. st.  
Ulje na platnu, 80 x 33 cm

#### DRAŠKOVEC

Lokalitet Okol  
Novi vijek

#### DUBRAVKA (KONAVLE)

Arheološki lokalitet Sveta Barbara  
Stećci  
14. i 15. st.  
Kamen

#### DUBROVNIK

Crkva sv. Vlaha  
Raspelo s oltara Sv. Križa  
Nepoznati autor (talijanski krug), prva polovica 18. st.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, 220 x 155 cm

#### DUBROVNIK

Državni arhiv u Dubrovniku  
Kabinetski ormarić  
Nepoznati autor, 18. st.

Polikromirano drvo, pozlaćeni mesing, ogledala, 204 x 99 x 57,5 cm

#### DUBROVNIK

Dubrovačka biskupija  
Potvrda o autentičnosti moći podlaktice sv. Vitala s dva popratna dokumenta, Kanonik Antun Bislati (Dislati?)  
Nepoznati autor, 1639., rukopis na pergamentu 37 x 53,5 cm; rukopis i tisak na papiru s voštanim pečatom, 42,7 x 31,1 cm; rukopis na papiru, 15 x 20 cm

#### DUBROVNIK

Državni arhiv u Dubrovniku  
1. Prisega srpskog kralja Uroša dubrovačkom knezu Ivanu Michaelisu, srpski kralj Uroš, 14. 8. 1243., tinta na pergamentu, 21,7 x 23 cm  
2. Prisega srpskog kralja Uroša dubrovačkom knezu Ivanu Michaelisu, srpski kralj Uroš, 14. 8. 1243., tinta na pergamentu, 22 x 15 cm  
3. Dubrovačka Općina obećava prijateljstvo srpskom kralju Urošu, dubrovačka Općina, 14. 8. 1243., tinta na pergamentu, 21 x 28 cm  
4. Dubrovački knez Ivan Michaelis s plemićima obećava srpskom kralju Stefanu Urošu I. da neće dopustiti da mu udovica kralja Vladislava učini kakvo zlo, Dubrovački knez Ivan Michaelis, 1243., tinta na pergamentu, 20,5 x 11 cm  
5. Splitski trgovci izjavljuju da su namireni za štetu na lanu koju su pretrpjeli od jednog Dubrovčanina, nepoznati autor, 24. 8. 1243., tinta na pergamentu, 21,5 x 13,3 cm  
6. Dubrovački knez Ivan Michaelis obećava da će namiriti dug Calendi Michaelis de Magnani, dubrovački knez Ivan Michaelis, 10. 10. 1243., tinta na pergamentu, 21 x 13,3 cm  
7. Dubrovački knez Ivan Michaelis obećava da će namiriti dug Nycolisi de Martinussio, dubrovački knez Ivan Michaelis, 10. 10. 1243., tinta na pergamentu, 21,5 x 12,5 cm  
8. Ivan iz Termolija izjavljuje da je namiren od Dubrovčana, Ivan iz Termolija, 24. 4. 1244., tinta na pergamentu, 19 x 17,3

#### DUBROVNIK

Dubrovačka biskupija  
Matična knjiga umrlih župe Osojnik  
Više autora, 1716. – 1812.

Rukopis na papiru, pergamentne korice, 28 x 21 x 2 cm

#### DUBROVNIK

Dubrovački muzeji, Etnografski muzej  
Rubac  
Nepoznati autori, 19. st.  
Platno, metalne pulije, pozlaćeni srmeni konac, vunene rese/ tkanje, šivanje/ plosni vez, pisanac, apliciranje, 182 x 117 x 121 x 6 cm

**DUBROVNIK**

Dubrovački muzeji, Knežev dvor

Odijelo višeg službenika Dubrovačke Republike

1. Kaput, venecijanska radionica, prva polovica 18. st., purpurno-crvena satenska svila, svileni keper boje bjelokosti (izvorna podstava), pamučni nebojeni keper (recentna podstava), pozlaćene metalne aplikacije, pozlaćena metalna puceta stiliziranog zvjezdastog motiva, dužina 96 cm
2. Hlače, venecijanska radionica, prva polovica 18. st., purpurno-crvena satenska svila, nebojeni lan, pozlaćena metalna puceta stiliziranog zvjezdastog/cvjetnog motiva, dužina 56 cm

**DUBROVNIK**

Dubrovački muzeji, Knežev dvor

Portret ratnika iz roda Ohmučević

P. T. Borches, 18. st.

Ulje na platnu, 80 x 66 cm

**DUBROVNIK**

Dubrovački muzeji, Knežev dvor

1. Raimondo Cunich, Ant. Nardello Dip., Lit. Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm
2. Serafino Cerva, Ant. Nardello Dip., Lit. Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm
3. Marino Caboga, Ant. Nardello Dip., Lit. Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm
4. Nicolo Bona, Ant. Nardello Dip., Lit. Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm
5. Gio Fran Gondola, Ant. Nardello Dip., Lit. Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm
6. Giugno Palmotta, Ant. Nardello Dip., Lit. Vineta, 1841., litografija na papiru, 38,3 x 28,6 cm

**DUBROVNIK**

Dubrovački muzeji, Muzej suvremene povijesti

1. Hrvatske zidne novine /god. II, br. 25/1943., 1943., litografija, papir, 91 x 65 cm
2. Alem – Kamenovi krune, nepoznati autor, 1945., tisak na papiru, 100 x 70,5 cm
3. Zaštite može Hrvatska naći samo i jedino na strani Njemačke, nepoznati autor, 1944.(?), litografija, papir, 120 x 95 cm

**DUBROVNIK**

Dubrovački muzeji, Pomorski muzej

1. Pomorska karta sredozemnog arhipelaga (Mediterranean archipelago), T. Spratt, R. Copeland, T. Graves, British Admiralty, nepoznati autor, 1832.–1863., tisak na papiru, 68 x 100 cm
2. Prospekt Obalne paroplovidbe, nepoznati autor, početak 20. st., 52 x 68 cm
3. Generalna karta Jadranskog mora (Idrografia Generale del Mare Adriatico), 1825., tisak na papiru, 64,5 x 103,5 cm

4. Pomorska karta Sredozemlja, John Noire, 1830., tisak na papiru, 270 x 79,2 cm

**DUBROVNIK**

Dubrovački muzeji, Pomorski muzej

Atlas *Isolario*, II. knjiga

Vincenzo Coronelli, 1696.

Tisak na papiru, pergamentne korice, 49 x 36 x 4 cm

**DUBROVNIK**

Dubrovački muzeji, Pomorski muzej

Parobrod Gradac

T. Kroes, početak 20. st.

Akvarel na papiru, 37 x 72,5 cm

**DUBROVNIK**

Franjevački samostan Male braće

Rukopis na papiru

Više autora, 17. st.

Rukopis na papiru, 27 x 15 x 3 cm

**DUBROVNIK**

Franjevački samostan Male braće

Stabla franjevačkih redova

Nepoznati autor, 1901.

Tisak na papiru, 120 x 70,8 cm

**DUBROVNIK**

Katedrala Marijina Uznesenja

Krist predaje ključeve sv. Petru

Nepoznati autor, 18. st.

Ulje na platnu, 106 x 136 cm

**DUBROVNIK**

Katedrala Marijina Uznesenja

1. Pluvijal, nepoznati autor, 18. st., svileni rips, pamučni atlas, pozlaćene trake, 135 x 283 cm

2. Dalmatika, nepoznati autor, 18. st., svileni rips, pamučni atlas, pozlaćene trake i rese, 106 x 70 cm

3. Kazula, nepoznati autor, 18. st., svileni rips, taft, pamučni atlas, pozlaćene trake i rese, 103 x 115cm

**DUBROVNIK**

Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel Dubrovnik

Okrugli stolić

Nepoznati autor, prva polovica 19. st.

Furnirano drvo, 75 x 50 cm

**DUBROVNIK**

Ministarstvo kulture RH, Konzervatorski odjel Dubrovnik

Stilski bidermajer stol

Nepoznati autor, 19. st.

Drvo, masiv i furnirano, 78 x 110 x 61 cm

**DUBROVNIK**

Umjetnička galerija Dubrovnik  
 1. Studija ženske glave, Mato Celestin Medović, 1893. – 1894., olovka i ugljen na papiru, 62 x 43,5 cm  
 2. Ženska glava odostraga, Mato Celestin Medović, 1893. – 1894., ugljen na papiru, 55,5 x 43 cm

**ĐUBA**

Đuba – Sv. Ivan  
 Antika, srednji vijek

**FAŽANA**

Crkva sv. Marije od Karmela  
 Zidne slike  
 14. – 16. st.  
*Fresco-secco*

**GENERALSKI STOL**

Lokalitet Crkvišće  
 Kasna antika / srednji vijek

**GORNJA BISTRICA**

Dvorac Oršić, ovalna dvorana  
 Vrata, lijeva i desna  
 Nepoznati autor, 1770. – 1775.  
 Drvo, rezbarije, intarzije, 450 x 220 cm

**GORNJE MEKUŠJE, GAZA**

Crkva sv. Jakova  
 Prapovijest / kasni srednji vijek / novi vijek

**GORNJE SELO, ŠOLTA**

Crkva sv. Ivana Krstitelja  
 Krštenje Kristovo  
 Nepoznati autor, 17./18. st.  
 Ulje na platnu, 203 x 106 cm

**GROHOTE, OTOK ŠOLTA**

Crkva sv. Mihovila  
 Zidne slike  
 Nepoznati autor, 14. st.  
*Fresco-secco*

**HRAŠČA**

Kapela sv. Vida  
 Sv. Vid  
 Nepoznati autor, 18. st.  
 Ulje na platnu, 141 x 79 cm

**HRVATSKI ČUNTIĆ**

Utvrdica Čuntić  
 Novi vijek

**HUM**

Crkva sv. Jeronima  
 Srednji vijek, novi vijek

**HUM KOŠNIČKI**

Dvor Velik Tabor, kamena plastika  
 16. – 19. st.

**HVAR**

Benediktinski samostan sv. Ivan Krstitelja i sv. Antuna opata

Crveni komplet: kazula, stola, manipul, velum  
 Nepoznati autor, 17. st.  
 Crveno svileno platno s metalnim posrebrenim lamelama, pozlaćenim i posrebrenim nitima, žute svilene-lanene ukrasne trake, zlatno-žute svilene ukrasne rese, lanene i pamučne podstave, kazula 105 x 69 cm, stola 221 x 23 cm, manipul 96 x 24 cm, velum 54 x 54 cm

**HVAR**

Katedrala sv. Stjepana I. pape i mučenika  
 Tamnocrveni pluvijal  
 Nepoznati autor, 15. st.  
 Svileni baršun, laneno platno, metalne i svilene niti, 308 x 147 cm

**IVANOVAC**

Utvrda Korodž  
 13. st.

**JAMNICA PISAROVINSKA**

Crkva sv. Martina biskupa  
 Četrnaest svetih pomoćnika  
 Nepoznati autor, 18. st.  
 Ulje na platnu, 178,5 x 95,5 cm

**KARLOVAC, LOGORIŠTE**

Kapela sv. Doroteje  
 Oltar sv. Mihovila  
 Nepoznati autori, druga polovica 17. st.  
 Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 175 x 153 x 33 cm

**KARLOVAC**

Rijeka Kupa – Kobilić Pokupski, rijeka Dobra – Novigrad na Dobri, rijeka Mrežnica – Zvečaj  
 Antika / novi vijek

**KOPRIVNICA**

Muzej grada Koprivnice  
 Rubac *svilnak*  
 Nepoznati autori, početak 20. st.  
 Crna svilena tkanina, tkano, vezeno, šivano, 227 x 134 – 140 x 110 cm

**KOPRIVNICA, HLEBINE**

Muzej grada Koprivnice, Galerija naivne umjetnosti u Hlebinama  
Smolek  
Ivan Generalić, 1975.  
Ulje na staklu, 120 x 160 cm

**KORČULA**

Katedrala sv. Marka  
Kamena plastika  
15. st.

**KORČULA**

Muzej Opatske riznice sv. Marka  
1. Raspeće, prema Van Dycku, 18. st., bojena grafika na papiru, 30 x 40 cm  
2. Prijedlog postava Opatske riznice, Ljubo Babić, 20. st., pastel na papiru, tuš na paus-papiru, bijela i crvena tempera na marmoriziranom papiru, karton, trake za uvezivanje, 57,4 x 43,7cm

**KRIŽOVIJAN**

Kapela Sv. Križa  
Oltari sv. Josipa i sv. Sebastijana  
Nepoznati autori, druga polovica 18. st.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 342 x 207 x 39 cm

**KRK**

Crkva sv. Kvirina, sakralna zbirka  
Navještenje sa sv. Augustinom, sv. Ivanom Nepomukom, sv. Franjom Paulskim i sv. Petrom Alkantarskim  
Nicola Grassi, 1740. – 1745.  
Ulje na platnu, 296 x 147 cm

**KRK**

Franjevački samostan i crkva sv. Franje Asiškog  
1. Sv. Ivan Krstitelj, radionica Paola Campse, četvrtu desetljeće 16. st., drvo, polikromirano, pozlaćeno, 105 x 28 x 30 cm  
2. Sv. Jakov, radionica Paola Campse, četvrtu desetljeće 16. st., drvo, polikromirano, pozlaćeno, 93 x 32 x 22 cm

**KRK**

Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije  
Raspelo  
Nepoznati autor, oko 1370.  
Drvo, polikromija, pozlata, 250 x 170 x 50

**KRK**

Samostan benediktinki Uznesenja Blažene Djevice Marije  
Ukrasni okvir slike Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Jurjem  
Nepoznati autor, 16. st.

Drvo, polikromirano i polimentirano, 173,2 x 140 cm

**LEPOGLJAVA**

Pavlinski samostan  
15. – 20. st.

**LEPOGLJAVA**

Pavlinski samostan  
Zidne slike u nekadašnjoj samostanskoj ljekarni  
Ivan Krstitelj Ranger, sredina 18. st.  
*Fresco-secco*

**LOBOR**

Majka Božja Gorska  
Metalni nalazi  
Stari vijek / srednji vijek / novi vijek

**LOVRAN**

Župna crkva sv. Jurja  
Zidne slike  
Radionica Vincenta iz Kastva i Šarenog majstora (?), 15. st.  
*Fresco-secco*

**LUDBREG**

Arheološko nalazište Vrt Somodi / arheološki park  
Iovia – Ludbreg  
Antika

**LUDBREG**

Dezinsekcija umjetnina  
1. Bednja, crkva Uznesenja BDM, zbirka crkvenog tekstila, 19. – 20. st., 102 predmeta raznih dimenzija i tkanina  
2. Cista Velika, Dobranje, crkva sv. Ivana Krstitelja, oltar sv. Ivana Krstitelja, drvo/polikromija, 278 x 182 x 50 cm  
3. Hrastovljani, kapela sv. Benedikta, zbirka crkvenog tekstila, 32 predmeta raznih dimenzija i tkanina  
4. Varaždin, Gradski muzej Varaždin, husarski kaputić, 19. st., sukno, svila, trake, puceta, 63 cm  
5. Varaždin, Gradski muzej Varaždin, vojnička torba – tok, 19. st., sukno, koža, baršun, 28 x 25 cm  
6. Požega, franjevački samostan, zbirka crkvenog tekstila, 18. – 20. st., 164 predmeta raznih dimenzija i tkanina  
7. Dubrovnik, Dubrovački muzeji, Etnografski muzej, rubac, kraj 19. st., pamučno platno, vunene rese, titranke, vez, aplikacije, metalne niti, 182 x 17 x 121 x 6 cm

**MARČAN (VINICA)**

Dvorac Opeka  
17. – 19. st.

**MARIJA BISTRICA**

Zavjetni pil Andela čuvara  
18. st.

**MARIJA GORICA**

Župna crkva Pohoda Blažene Djevice Marije  
Nadgrobna ploča Martina Mogorića  
1675.

**MARIJA GORICA, KRIŽ BRDOVEČKI**

Kapela Sv. Križa

1. Glavni oltar, nepoznati kipar, polikromator Marco Kimpiler, 1757., drvo, rezbareno, polikromirano, 440 x 460 x 125 cm
2. Bočni oltar Trpećeg Krista, nepoznati kipar, oko 1760., drvo, rezbareno, polikromirano, 310 x 182 x 140 cm
3. Propovjedaonica, nepoznati kipar, 19. st., drvo, rezbareno, polikromirano, 130 x 160 x 75 cm (govornica), 80 x 112 x 69 cm (baldahin)
4. Svjećnjak s bočnog oltara Presvetoga srca Isusova, nepoznati kipar, druga polovica 18. st., drvo, polikromirano, 58 x 130 x 8 cm
5. Svjećnjak s bočnog oltara Presvetoga srca Marijina, nepoznati kipar, druga polovica 18. st., drvo, polikromirano, 56 x 130 x 8 cm

**MEDULIN**

Lokalitet Vižula  
Antika

**MIKLEUŠKA**

Pavlinski samostan Blažene Djevice Marije  
Kasni srednji vijek

**NIN**

Crkva sv. Anselma  
Sv. Nikola, sv. Luka i sv. Jeronim  
Giovanni Battista Augusti Pitteri, 1730.  
Ulje na platnu, 183 x 121 cm

**NOVI VINODOLSKI**

Utvrda Lopar  
Kasna antika / rani i razvijeni srednji vijek

**NUŠTAR**

Dvorac Khuen-Belassi  
Metalni nalazi s avarskoga groblja  
Srednji vijek

**OKEŠINEC**

Lokalitet Sipćina  
Antika

**OMIŠ**

Crkva sv. Mihovila  
Sv. Petar  
Franjo Čučić (Čiočić), 1579.  
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 121 x 36 x 21,5 cm

**OREBIĆ, PEIJEŠAC**

- Zbirka Fisković
1. Bombardiranje gusarskih gradova u sjevernoj Africi od mletačke flote admirala Ange Ema I., M. Dorsan (crtež), Daniele (gravura), 18. st., grafika na papiru, 50 x 37 cm
  2. Bombardiranje gusarskih gradova u sjevernoj Africi od mletačke flote admirala Ange Ema II., M. Dorsan (crtež), Daniele (gravura), 18. st., grafika na papiru, 50 x 37 cm
  3. Auxilium Christianorum, Rafo Martini, kraj 18. st./ početak 19. st., grafika na papiru, 46,7 x 38,7 cm

**OREBIĆ, PEIJEŠAC**

Župa Pomoćnica kršćana  
Triptih Golgota, po Feszty Arpadu, 20. st., oleografija na papiru, karton, drveni pozlaćeni okvir, 78 x 205 cm

**OROSLAVJE**

Dvorac Donje Oroslavje  
Kipovi Flore i Satira iz parka dvorca  
18. st.

**OSIJEK**

Galerija likovnih umjetnosti Osijek  
Mala siesta  
Vladimir Filakovac, 1920.  
Ulje na platnu, 45 x 58,5 cm

**OSIJEK**

Kuća Plemić  
18. st.

**OSIJEK**

Muzej likovnih umjetnosti

1. Bez naslova, Julije Knifer, 20. st., papir, uljana boja, 42 x 51 cm
2. Uz obalu, Menci Klement Crnčić, 20. st., papir, ugljen, 69,5 x 90 cm

**OSIJEK**

Muzej likovnih umjetnosti

1. Ergela, nepoznati autor, oko 1860., ulje na platnu, 62 x 88,5 cm
2. Ergela u galopu, nepoznati autor, oko 1860., ulje na platnu, 61,5 x 88,5 cm
3. Julijana Antonija Normann Ehrenfels, Joseph Koppay, 1909., ulje na platnu, 150 x 100 cm
4. Petar II. Antun barun Hilleprand von Prandau, Ephraim Hochhauser, oko 1748., ulje na platnu, 90 x 72 cm
5. Ukrasni okvir slike Marijana Hilleprand von Prandau, nepoznati autor, pozlata, drvo, 60 x 47 cm

**OSIJEK**

Muzej likovnih umjetnosti

1. Ženski akt, Miroslav Kraljević, 1912., papir, crvena kreda,

20,5 x 35,5 cm  
 2. Na klupi, Miroslav Kraljević, 20. st., papir, tuš, pero,  
 31,1 x 21,7 cm  
 3. Paprat, Adolf Waldinger, 1874., papir, olovka, 34 x 50 cm  
 4. Projekt osječkoga gradskog parka, Adolf Waldinger, 19.  
 st., papir, tuš, pero, 35,5 x 135,5 cm  
 5. Razvalina starog grada, Adolf Waldinger, 19. st., papir,  
 olovka, 48,5 x 43 cm  
 6. Bregoviti kraj, Adolf Waldinger, 19. st., papir, olovka,  
 27,5 x 41,5 cm  
 7. Stijene i gromade kamena, Adolf Waldinger, 19. st.,  
 papir, olovka, 27,5 x 40 cm  
 8. Planinski kraj, Adolf Waldinger, 19. st., papir, olovka,  
 31,2 x 44,3 cm  
 9. Vrbik, Adolf Waldinger, 19. st., papir, olovka, 31,2 x  
 39,7 cm  
 10. Biljke i trava, Adolf Waldinger, 19. st., papir, olovka,  
 24 x 33 cm  
 11. Lisnati grmić i trava, Adolf Waldinger, 19. st., papir,  
 olovka, 23,6 x 42 cm  
 12. Kraj ograda, Adolf Waldinger, 1874., papir, olovka, 29  
 x 40,5 cm  
 13. Trska, Adolf Waldinger, 1874., papir, olovka, 29 x 39,2  
 cm  
 14. Meandar, Julije Knifer, 1975., sitotisak, 52,8 x 75,9 cm

**OTOK HVAR, Otok ŠCEDRO, Otok VIS**

Vrančići – Ravn dolci, južna obala (otok Hvar), rt Gornje  
 Kurilo, uvala Smokov dolac, uvala Stari stani – Kećine  
 (otok Šcedro), Viška uvala (otok Vis)  
 Antika / novi vijek

**OTOK MIJET**

Pličina Sv. Pavao  
 Novi vijek

**OTOK MIJET, POMENA, POLAČE**

Uvale Zaobraslo prijeslo, uvala Zaklopita, rt Rastup, uvala  
 Velika Tatinica do rta Maharac, sjeveroistočni dio otoka  
 Veliki Maslinovac  
 Antika / srednji vijek / novi vijek

**OTOK ŠOLTA, Otok BRAČ**

Splitska vrata, Marinča rat (otok Šolta), uvala Stipanska,  
 rt Križ, rt Zaglav (otok Brač)  
 Antika / novi vijek

**OTOK VIS, Otok SVETAC**

Uvala Labotovo, hrid Kamik, sjeverna obala (otok Vis), rt  
 Trepina, uvala Zlatna glava (otok Svetac)  
 Antika / novi vijek

**PAVLIN KLOŠTAR (STREZA)**

Pavlinski samostan Svih svetih

Kasni srednji vijek

**PETROVAC, ZLAT**

Pavlinski samostan sv. Petra  
 Kasni srednji vijek / novi vijek

**NP PLITVIČKA JEZERA**

Stari grad Krčingrad  
 Kasni srednji vijek

**PIOMIN, KRŠAN**

Južni bedem uz istočnu kulu  
 Prapovijest / antika / srednji vijek / novi vijek

**POLJANA LEKENIČKA**

Kapela Sv. Duha i sv. Florijana  
 Silazak Duha Svetoga  
 Nepoznati autor, 17. st.  
 Ulje na platnu, 120 x 70 cm

**POPOVAČA, VELIKA LUDINA**

Stari grad Jelengrad  
 Kasni srednji vijek / novi vijek

**PORAT, OTOK KRK**

Samostan franjevaca trećeredaca i crkva sv. Marije  
 Magdalene  
 Uznesenje sv. Marije Magdalene  
 Girolamo da Santacroce i radionica, sredina 16. st.  
 Ulje na platnu, 141 x 65 cm

**POREČ**

Župa Uznesenja Blažene Djevice Marije  
 Ciklus slika Čuda sv. Dominika:  
 1. Prikaz s muškom glavom (Čudo sv. Dominika, I.), ne-  
 poznati autor, 18. st., ulje na platnu, 178 x 234 cm  
 2. Štovanje Bogorodice od Ružarija (Čudo sv. Dominika,  
 II.), nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 178 x 234 cm  
 3. Aleksandra Aragonska i sv. Dominik (Čudo sv. Dominika,  
 III.), nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 174 x 246 cm

**POŽEGA**

Crkva sv. Lovre  
 Zidne slike  
 Srednji vijek

**POŽEGA**

Franjevački samostan  
 Zbirka povijesnog crkvenog tekstila  
 Nepoznati autori, 17. – 20. st.  
 Tkanje, vezenje, šivanje, raznorodan tekstilni materijal  
 raznih dimenzija

**PREGRADA**

Stari grad Kostel  
Kasni srednji vijek

Franjevačka radionica, Ivo Schweiger, Severin Aschpacher  
(?), 1735.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 700 x 260 cm

**PUIA**

Crkva i samostan sv. Franje  
Bogorodica s Djetetom  
Nepoznati autor, početak 15. st.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 178 x 61 x  
43,5 cm

**SAMOBOR**

Samoborski muzej  
1. Poklonstvo pastira, nepoznati autor, 18. st., bakrorez,  
30,5 x 23 cm  
2. Uskrsnuće Kristovo, nepoznati autor, 18. st., bakrorez,  
30,5 x 23 cm  
3. The Dutchess of C. coming out of the Cavern, L.  
Schiavonetti, D. Rigaud, 1790., mezzotinta, 34 x 42 cm  
4. Beatissime Pater (Diploma), Stamperia Tipografia  
Vaticana, 1827., bakrorez, bakropis, 36 x 42,3 cm  
5. Das Manschen Sohn ist gekommen selig zu Machen,  
was Verloren war Math. XVIII. 11., M. Pölzel i J. Schidler,  
1815., 19 x 11,2 cm  
6. St. Otto, J. Wessely, 19. st., bakrorez, 21,8 x 14 cm  
7. Prophet Daniel, C. Mayer, 19. st., mezzotinta, 18,2 x  
11,5 cm  
8. Hl. Leopold, Leudner, izdavač Georg Joseph Manz, 19.  
st., mezzotinta, bakropis, 15 x 9,4 cm

**PULJA**

Potopljeni brod Viribus Unitis  
Novi vijek

**RAKALJ**

Lokalitet Stari Rakalj  
Prapovijest / antika / srednji vijek / novi vijek

**RIJEKA**

Crkva sv. Nikole  
1. Bogorodica s Djetetom, kretsko-venecijanska škola, 16.  
st., tempera na platnu, drvo, pozlata, punciranje, 55,5 x  
46 x 3 cm  
2. Arkanđeo Mihovil, grčka škola, 18. st., ulje/tempera na  
drvnu, pozlata, 45,5 x 30,5 x 2 cm

**SENJ, KARLOBAG, PAG**

Uvala Drvarica, uvala Cesarica, rt Malta, Lukovo, uvala  
Pećica, Karlobag – benzinska postaja, Karlobag – južni mol  
Prapovijest /antika

**RIJEKA**

Katedrala sv. Vida  
Tabernakul s dva svijećnjaka  
Nepoznati autor, 17. st.  
Drvo, polikromirano, metal, bakar, srebro, 179 x 81,5 x 43  
cm, svijećnjaci: 104 x 33 x 26/30 cm

**SLAVONSKI BROD**  
Crkva Presvetog Trojstva  
Glavni portal crkve  
18. st.

**RIJEKA**

Koblerov trg  
Antika / novi vijek

**SLAVONSKI BROD**  
Crkva Presvetog Trojstva  
Oltar sv. Josipa  
Nepoznati autori, druga polovica 18. st.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, posrebreno,  
lazurirano, 380 x 700 x 150 cm

**RIJEKA**

Pomorski i povjesni muzej Hrvatskog primorja  
1. Ruska časnička sablja, nepoznati autor, Zlatoust, Rusko  
Carstvo, 1881. – 1909., čelik, mjed, rožina, lijevano, kovano,  
rezbareno, prešano, 78 cm  
2. Cijev turske puške, nepoznati autor, kraj 18. st. – početak  
19. st., čelik, mjed, srebro, lijevano, inkrustirano, tauširano,  
33 x 111 cm

**SLAVONSKI BROD**  
Kuća Brlić  
1883.

**ROVINJ**

Kula Turnina  
Srednji vijek / prapovijest

**SPLIT**  
Geometrijski podni mozaik u Bulićevoj ulici  
Salonitanska škola, 4. st.  
Oko 20 m<sup>2</sup>

**SAMOBOR**

Franjevačka crkva Marijina Uznesenja  
Oltar Sv. Križa

**SPLIT**  
Palača Cambi  
Antičke glave  
Kraj 3. ili početak 4. st.  
Kamen

**SPLIT**

Željezna vrata Dioklecijanove palače u Splitu  
Kraj 3., početak 4. st.  
Kamen

**STARa DRENCINA**

Kapela sv. Ivana Krstitelja  
1. Arkandeo Mihovil / sv. Ivan evanđelist, nepoznati autor, 1742., ulje na platnu, 126 x 93 cm  
2. Evanđelisti sv. Ivan Krstitelj i sv. Matej / Marija s Djetetom, nepoznati autor, 1742., ulje na platnu, 123 x 89 cm

**STARi GRAD, HVAR**

Crkva sv. Nikole  
Sv. Pavao  
Francesco Ciabatta, 17. st.  
Drvo, polikromirano, 140 x 70 x 43 cm

**SVETI IVAN ZELINA**

Muzej Sveti Ivan Zelina  
1. Medaljon I, nepoznati autor, 19. st., gvaš na papiru, 160 cm  
2. Medaljon II, nepoznati autor, 19. st., gvaš na papiru, 152 cm

**SVETI PETAR U ŠUMI**

Crkva sv. Roka  
Vizija sv. Antuna Padovanskog  
Leopold Kecheisen, druga polovica 18. st.  
Ulje na platnu, 194,7 x 112,6 cm

**SVETVIČENAT**

Crkva sv. Vincenta  
Zidne slike  
Majstor Ognobenus Trevisanus, kraj 13. st.  
*Fresco-secco*

**SVIB**

Crkva sv. Ante Padovanskog  
Zidni oslik, oko 80 cm<sup>2</sup>  
*Secco*, 19. – 20. st.

**ŠENKOVEC**

Lokalitet Čestinka  
Prapovijest / srednji vijek

**ŠIBENIK**

Hrvatsko narodno kazalište  
Zidni oslik u atriju  
Nepoznati autor, 19. st.  
*Secco*

**ŠIBENIK**

Katedrala sv. Jakova  
Blaženi Ivan Trogirski  
Nepoznati autor, 18. st.  
Ulje na platnu, 70 x 53 cm

**ŠIBENIK**

Muzej grada Šibenika  
1. Lepeza inv. br. 533, nepoznata radionica, 1800. – 1825., bjelokost i drvo, svileni saten, sukljana svila, metalne aplikacije, pozlaćeni papir, metalni prsten, 55 x 30 cm  
2. Lepeza inv. br. 171, nepoznata radionica, 1800. – 1825., bjelokost i drvo, svileni saten, metalne aplikacije, pozlaćeni papir, sedef, baršun, pozlaćeni drveni okvir, drvo, lepeza: 20 x 38 cm; postolje: 27 x 45 cm  
3. Ženska šibenska građanska nošnja (suknja, poletun, peturin i traveša), lokalna radionica (suknja), ostalo nepoznata radionica, kraj 19. st. (suknja), početak 20. st. (poletun, peturin i traveša), vunena tkanina, čipkana traka, čipkana tkanina, satenska tkanina, satenska vrpcia, staklene perle, zlatno brokatna tkanina, sukнja 132 cm, poletun 63 cm, peturin 45 cm, traveša 85 cm

**ŠIBENIK**

Palača Mattiazz  
Oslik na stropu stubišta, 39 m<sup>2</sup>  
Nepoznati autor, 19. st.  
*Secco*

**ŠIPANSKA LUKA, OTOK ŠIPAN**

Crkva sv. Stjepana  
Oltar Sv. Križa  
Predela: Piero Francesco Sacchi, 1526. – 1528., raspelo: nepoznati autor, 18. st.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 270,5 x 183 cm

**ŠIŠAN**

Župna crkva sv. Feliksa i Fortunata  
Bogorodica sa sv. Augustinom i sv. Monikom  
Nepoznati autor, 17. st.  
Ulje na platnu, 185,5 x 106 cm

**ŠIŠAN**

Župna crkva sv. Feliksa i Fortunata  
Presveto Trojstvo  
Venerio Trevisan, 19. st.  
Ulje na platnu, 192 x 184 cm

**ŠKrip, OTOK BRAČ**

Muzej otoka Brača  
1. Kaputić vjenčanice, nepoznati autor, kraj 19., početak 20. st., tkanina mješavina svile i vune, pamučna tkanina, svilena tkanina, presvučeni gumbi, pamučni konci, 49 x 59 cm, dužina rukava 54 cm

2. Suknja vjenčanice, nepoznati autor, kraj 19., početak 20. st., tkanina mješavina svile i vune, pamučna tkanina, svilena tkanina, vunena žnorica, pamučni konci, opseg struka 69 cm, dužina 96 cm

3. Podsknja vjenčanice, tkanina mješavina pamuka i vune, vunena traka i vezica, opseg struka 68 cm, dužina 96 cm

4. Preventivno konzerviranje tekstilne zbirke u Muzeju otoka Brača: ženski odjevni predmeti i modni pribor, muški odjevni predmeti, dječji odjevni predmeti, partizanske kape, oznake činova, kraj 19., početak 20. st., vunene, pamučne i svilene tkanine, pamučno i vuneno pletivo, krvno, svilena i pamučna čipka, raznih dimenzija

#### **TRAKOŠČAN**

Dvor Trakošćan

1. Mrtva priroda s peradi, nepoznati autor, 18. st, ulje na platnu, 136,5 x 176 cm

2. Petar Aspremont, nepoznati autor, početak 19. st, ulje na platnu, 63,5 x 47 cm

3. Krist s trnovom krunom, Julijana Drašković, druga polovica 19. st, ulje na platnu, 49 x 39 cm

4. Nepoznati časnik, nepoznati autor, druga polovica 18. st, ulje na platnu, 91,5 x 73,5 cm

#### **TRAKOŠČAN**

Dvor Trakošćan

1. Tapeta sa zida br. 1, nepoznati autor, 18. st., lanena tkanina, tempera, 270 x 515 cm

2. Fragmenti tapeta sa zida br. 2, nepoznati autor, 18. st., lanena tkanina, tempera, 270 x 530 cm

3. Tapeta sa zida br. 3, nepoznati autor, 18. st., lanena tkanina, tempera, 270 x 490 cm

4. Fragmenti tapeta i zidni oslik sa zida br. 4, nepoznati autor, 18. st., lanena tkanina, tempera, vapneno-pješčana žbuka, secco oslik, 270 x 537 cm

#### **TROGIR**

Katedrala sv. Lovre

Pluvijal

Nepoznati autor, 16. st.

Svileni baršun, lanena podloga, vez pozlaćenim, posrebrenim i sviljenim nitima, 135 x 300 cm

#### **TROGIR**

Muzej grada Trogira

Drveni oslikani ormari

Nepoznati autor, 19. st.

Drvo, bojeno, 280 x 183 x 52 cm

#### **TRVIŽ**

Crkva sv. Petra apostola

Barokni tabulat

Nepoznati autor, 1703.

Drvo, papir, tempera, oko 45 m<sup>2</sup>

#### **UMAG**

Arheološki lokalitet Katoro  
Antika

#### **VALPOVO**

Župna crkva Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije  
Oltar sv. Ivana Krstitelja  
Nepoznati autor, 18. st.  
Polikromirano, pozlaćeno i posrebreno drvo, 550 x 350 cm

#### **VARAŽDIN**

Franjevački samostan sv. Ivana Krstitelja

1. Sv. Bonaventura, nepoznati autor, 18. st, ulje na platnu, 130 x 100 cm
2. Seneka, Izajia Gasser, 18. st., ulje na platnu, 70 x 60 cm
3. Pitagora, Izajia Gasser, 18. st., ulje na platnu, 70 x 61 cm
4. Arapski filozof, Izajia Gasser, 18. st., ulje na platnu, 71 x 63 cm

#### **VARAŽDIN**

Gradski muzej Varaždin

1. Franjo Josip, J. (?) Morgan, 1893., ulje na platnu, 150 x 100 cm
2. Muški portret iz obitelji Ožegović, nepoznati autor, 19. st, ulje na platnu, 94,3 x 120,8 cm
3. Pejzaž, Alois Arnegger, početak 20. st., ulje na platnu, 50,5 x 62,8 cm
4. Portret muškarca s papirićem u ruci, nepoznati autor, prva polovica 19. st., ulje na platnu, 59,2 x 46,3 cm
5. Portret muškarca iz porodice Varady, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 63 x 47,5 cm

#### **VARAŽDIN**

Gradski muzej Varaždin

Kabinetski ormarić

Nepoznati autor, 17. st.

Drvo, rezbarije, intarzije, 110 x 120 x 50 cm

#### **VARAŽDIN**

Gradski muzej Varaždin

Marija Terezija

Martin van Meytens, prva polovica 18. st.

Ulje na platnu, 140 x 203 cm

#### **VARAŽDIN**

Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora

1. Kraljevska obitelj, H. Gerhart, 19. st., litografija, 63 x 46,5 cm
2. Franjo Josip I., prema slici W. Langera izdao k.u.k. Militärgeographische Institut, početak 20. st., heliogravura, 61,5 x 48 cm
3. Franjo I., car austro-ugarski, F. Joseph Sürch, 1833., litografija, 20 x 14,5 cm
4. Kraljica Elizabeta, Albert Erdeti, 19. st., litografija, 47

x 36 cm

5. Carolina Augusta, austrijska kraljica, F. Joseph Sürch, 1833., litografija, 20,2 x 14,5 cm

6. Vojska carice Marije Terezije, Chretien de Mechel, 1779., bakrorez, bakropis, 27,5 x 33,5 cm

7. Pogled na Beč, C. Buschbeck, 19. st., litografija, 34 x 45 cm

8. Franz bekraftiget die erhaltung der Ungar Constitution mit seinem eide zu ofen, F. L. Hofelich prema slici J. N. Höchlea, 19. st., litografija, 47 x 57,5 cm

9. Kraljevi i predsjednici europskih država, Theodor Mayrhofer, izdao Max Herzog, 25., 12., 1894., litografija, 52,5 x 76 cm

10. Karlo VI., I. A. Pfaffel, 19. st., bakrorez/bakropis, 35 x 23,5 cm

#### VARAŽDIN

Gradski muzej Varaždin

1. Puška bedemska, nepoznati autor, 19. st., rezbareno, brušeno drvo, kovano željezo, 6 x 170 cm

2. Mač plamenac, Iohannes Hoppe, 17. st., kovano, lijevano, urezano željezo, 9 x 96,5 cm

3. Džeferdar, nepoznati autor, 19. st., intarzirano drvo, iskucano željezo, damasciranje, sedef, 5 x 149 cm

#### VARAŽDIN

Gradski muzej Varaždin

1. Uskršnje Kristovo, nepoznati autor, 1745., bakropis, svileni taft, 142,5 x 81,5 cm

2. Zastava općine Vinica, nepoznati autor, 1833., svileni i vuneni damast, svilena ukrasna traka s resicama, ulje na platnu, drveni stijeg, metalne zakovice i metalni vrh stijega, 198 x 174 cm

#### VARAŽDIN

Gradski muzej Varaždina

Vojnička torba

Nepoznati autori, 19. st.

Sukno, koža, baršun, pozamanterija, šivanje, vez; 28,5 x 25,5 cm

#### VARAŽDIN

Lokalitet Paka

Metalni arheološki nalazi

Novi vijek

#### VARAŽDINSKE TOPLICE

Crkva sv. Martina

Relikvijari Mater Christi i Spinis Coronatus

Nepoznati autori, kraj 18. st.

Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, staklo, kolorirani bakropis na papiru; posrebrene lamele, srma, titranke, spirale, papir, svila, 61 x 42 x 16 cm

#### VELIKA LUDINA

Župna crkva sv. Mihaela arkandela

Sv. Joakim

Franjo Antun Straub, 18. st.

Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, posrebreno, lazurirano, 183 x 90 x 51 cm

#### VELIKI POGANAC

Pravoslavna crkva sv. velikomučenika Georgija

1. Sv. Simon / Sv. Matej, Jovan Četirević-Grabovan, 1779., ulje i pozlata na dasci, 72 x 50 cm

2. Sv. Luka / Sv. Petar, Jovan Četirević-Grabovan, 1779., ulje i pozlata na dasci, 72 x 50 cm

3. Prorok Gedeon, Jovan Četirević-Grabovan, 1779., ulje i pozlata na dasci, 50 x 30 cm

4. Prorok Jeremija, Jovan Četirević-Grabovan, 1779., ulje i pozlata na dasci, 50 x 30 cm

5. Prorok Jakov, Jovan Četirević-Grabovan, 1779., ulje i pozlata na dasci, 50 x 30 cm

#### VINKOVCI

Hrvatski dom

Metalni arheološki nalazi

Stari vijek

#### VIRJE

Volarski breg

Metalni arheološki nalazi

Srednji vijek

#### VISOKO

Gradišće, utvrda Čanjevo

Srednji vijek / novi vijek

#### VODNJAN

Crkva sv. Katarine

Zidne slike

Nepoznati autor, 14. st.

*Fresco-secco*

#### VODNJAN

Župna crkva sv. Blaža

Prizori iz života blaženog Leona Bemba

Lazzaro Bastiani, 14. st.

Tempera, drvo, 75 x 164 cm

#### VUKOVAR

Gradski muzej Vukovar

1. Pejzaž u snijegu, Dragutin Ančić, 20. st., papir, tempera, 60 x 42 cm

2. Pejzaž, Mira Marochino-Majer, 1946., papir, akvarel, 23 x 31 cm

3. Glava lijepe žene, Julije Meissner, oko 1950., papir, smeđa kreda, 33 x 24 cm

4. Kod čašice, Miron Makanec, 1943., papir, ulje, 67 x 55 cm  
 5. Jutro na Mrežnici, Anka Krizmanić, 1946., papir, pastela, 41,5 x 61 cm  
 6. Desetkovani grad, Alfred Pal, 1963., papir, kombinirana tehnika tempere i rastopljenog voska, 33,5 x 35,5 cm  
 7. Apstraktna kompozicija, Alfred Pal, 1960., ljepenka, kombinirana tehnika tempere i rastopljenog voska, 98 x 69 cm  
 8. Bobota, Gabriel Homer, 1814., papir, akvarel, crni tuš, tuš u boji, 32 x 50 cm  
 9. Bogdanovci, Gabriel Homer, prva četvrtina 19. st., papir, akvarel, crni tuš, tuš u boji, 32 x 49,5 cm  
 10. Čakovci, Gabriel Homer, 19. st., papir, akvarel, crni tuš, tuš u boji, 32 x 49,5 cm  
 11. Mohovo, Gabriel Homer, 19. st., papir, akvarel, crni tuš, tuš u boji, 32 x 50 cm  
 12. Novak, Gabriel Homer, 19. st., papir, akvarel, crni tuš, tuš u boji, 32 x 49,5 cm  
 13. Opatovac, Gabriel Homer, 19. st., papir, akvarel, crni tuš, tuš u boji, 32 x 50 cm  
 14. Pačetin, Gabriel Homer, 19. st., papir, akvarel, crni tuš, tuš u boji, 32 x 50 cm

**VUKOVAR**

Gradski muzej Vukovar

1. Portret grofice Saracini, Filip Konrad, 1917., ulje na platnu, 68,4 x 53,8 cm  
 2. Slikar Didek Zoran sa slikarskim štafelajem (Slikar Likan), Gabrijel Stupica, 1940., ulje na platnu, 85,2 x 66,8 cm  
 3. Plava žena – portret glumice (Elizabeta Thiel rođ. Viszy, pl. Paczolay), Ivo Auer, 1942., ulje na platnu, 93,6 x 63,9 cm  
 4. Bijeda, Joseph Wanot, prva polovica 20. st., ulje na platnu, 46,7 x 36,1 cm  
 5. Portret supruge ugostitelja Marije Najpar, Ferdinand Behrens, 19. st., ulje na platnu, 68,7 x 55 cm  
 6. Autoportret podžupana Jana (Ivana) Dubrovaya, nepoznati autor, 1848., ulje na platnu, 75 x 57,5 cm  
 7. Portret Regine Landesmann, Franz Haller, 1861., ulje na platnu, 65,8 x 53 cm  
 8. Portret supruge Mostara Benko, nepoznati autor, 1808., ulje na platnu, 55,5 x 45 cm

**VUKOVOJ**

Kapela sv. Vuka

Krštenje Kristovo

Nepoznati slikar, 1674. – 1729.

Ulje na platnu, 86 x 56 cm

**ZADAR**

Crkva sv. Frane

Ophodno raspelo

Nepoznati autor, 16. st.

Srebrni pozlaćeni lim, iskucano cizelirano srebro na drvenom nosiocu, 58 x 27,5 cm

**ZADAR**

Crkva sv. Ivana Krstitelja

Korpus Krista

Nepoznati autor, 18./19. st.

Drvo, polikromija, 111 x 105 x 20 cm

**ZADAR**

Crkva sv. Krševana

Zidne slike

Srednji vijek

**ZADAR**

Crkva sv. Nikole

Antika / srednji vijek / novi vijek

**ZADAR**

Samostan sv. Frane

Zidne slike u refektoriju

Srednji vijek

**ZADAR**

Stalna izložba crkvene umjetnosti

Ophodni križ relikvijar

Zadarska zlatarska radionica, 14. st.

Drvo, srebro, bakar, iskucavanje, lijevanje, pozlata, kristal, staklena pasta, poludrago kamenje, 58 x 32,5 cm

**ZADAR**

Zadarska nadbiskupija, Ordinarijat

1. Kazula, nepoznati autor, 1760. – 1765., svileni brokat, pozlaćene trake, pamučni saten, 69,5 x 107 cm
2. Suncobran, nepoznati autor, svileni broširani saten, svileno platno, svilene rese i pozlaćeno drvo, 1790., 74 x 125 cm
3. Velum, nepoznati autor, 1760. – 1765., svileni brokat, pozlaćena čipka, svileni taft, 55 x 56,5 cm

**ZAGREB**

Arheološki muzej u Zagrebu

Fragment kapuljače

Nepoznati autor, sredina 15. – sredina 16. st.

Lanena tkanina, 19,5 x 13,5 cm

**ZAGREB**

Arheološki muzej u Zagrebu

Knjiga mrtvih Pesger-Khonsua

Nepoznati autor, 332. – 30. pr. Kr.

Papirus, crna i crvena tinta, 30 x 156 cm

**ZAGREB**

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Viktor Stretti  
Ivo Raić Lonjski, 1915.  
Ulje na platnu, 81 x 50 cm

**ZAGREB**

- Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet grafike
1. Oplakivanje, Tri Marije pod Križem, nepoznati autor, krug Danielea da Volterra, druga polovica 16. st., papir, crna kreda, 34,8 x 24,8 cm
  2. Studije arhitekture, dekora i vojskovođa sa zapovedničkim štapom, firentinsko-rimski manirizam, polovica 16. st., papir, pero i smeđa tinta, 34,8 x 24,8 cm
  3. Triton na morskom čudovištu, Triton koji jaše na hipokampu, Giovanni Battista Bertani, Lorenzo Costa il Giovane, druga polovica 16. st., papir, pero, smeđa tinta, 22,3 x 17,3 cm
  4. Prizor iz vojnog tabora, Scipion Africanus i milost prema neprijateljju (?), nepoznati autor prema Perinu del Vagi, polovica 16. st., papir, pero, smeđa tinta, gvaš, 28,8 x 20,1 cm
  5. Franjevačko čudo (sv. Ante oslobođa oca?), Cesare Nebbia, kraj 16. st., papir, crtež, pero, smeđa tinta, 23,8 x 18,8 cm

**ZAGREB**

- Hrvatski povijesni muzej
1. Adolf Rehmen zu Bärenfeld, nepoznati autor, oko 1916., ulje na platnu, 146 x 174 cm
  2. Kralj Aleksandar I., Oton Iveković, 1922., ulje na platnu, 55,5 x 37,5 cm
  3. Nepoznati austrougarski časnik, Konrad Filip, 1916. ulje na platnu, 74 x 55 cm
  4. Krunjenje Bogorodice, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 140 x 80 cm

**ZAGREB**

- Hrvatski povijesni muzej
1. Barba Žvane, Andrija Maurović, 1949., litografija, 156 x 100 cm
  2. Zagreb 1948. / II. Festival, Zvonimir Faist, 1948., litografija, 100 x 71 cm
  3. Sajam u Veljunu, Franjo Mraz, 1944., papir, tuš, 39,9 x 29,6 cm
  4. Pranje kose, Alfred Krupa, 1944., papir, tuš, 27,9 x 21,1 cm
  5. Radnik, Zlatko Prica, 1943., papir, tuš, 31,6 x 22,2 cm
  6. Strijelac na položaju, Zlatko Prica, 1943., papir, tuš, 23 x 32,4 cm
  7. Skica za ulje, Marijan Detoni, 1940., papir, grafitna olovka, 22,6 x 26,5 cm
  8. Gornji most na Pivi, Marijan Detoni, 1943., papir, grafitna olovka, 34 x 29,8 cm
  9. Skica za linorez, pokusni otisak, Slavko Marić, 1942. – 1943., linorez, 21,8 x 17,3 cm

10. Skice za linorez, Slavko Marić, 1942. – 1943., linorez, 20,9 x 16,6 cm

**ZAGREB**

Hrvatski povijesni muzej

1. Konjanička (banderijska) zastava iz Legrada, autor nepoznat, početak 19. st., tkalačka, krojačka i slikarska tehnika, 147 x 204 cm
2. Časnički šešir iz Napoleonovih ilirskih provincija, autor nepoznat, početak 19. st., klobučarska, tkalačka, krojačka tehnika, 56 x 32,5 cm

**ZAGREB**

Memorijalna zbirka Jozo Kljaković

Klanjanje zlatnom teletu

Jozo Kljaković, 1927.

Papir, platno, ugljen, 175,8 x 204,3 cm

**ZAGREB**

Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Planoteka

1. Studija pročelja Starčevićeva doma, Zagreb, Hönigsberg & Deutsch, 1894., laverani tuš na paus-papiru, 43 x 44,5 cm
2. Studija pročelja Starčevićeva doma, Zagreb, Hönigsberg & Deutsch, 1894., olovka i laverani tuš na paus-papiru, 40,5 x 47 cm
3. Studija detalja pročelja Starčevićeva doma, Zagreb, Hönigsberg & Deutsch, 1894., tuš na voštanom platnu, 95,5 x 75 cm
4. Studija pročelja sinagoge, Križevci, Hönigsberg & Deutsch, 1895., tuš na voštanom platnu, 97 x 64 cm
5. Natječajna studija za Vladinu palaču na Trgu sv. Marka, Zagreb, Viktor Kovačić, 1907., tuš na paus-papiru i kartonskoj podlozi, 95 x 130 cm
6. Perspektivna studija zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka na paus-papiru, 46,5 x 55,5 cm
7. Studija pročelja zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen na paus-papiru, 95 x 64,5 cm
8. Studija pročelja zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen na paus-papiru, 93,5 x 64,5 cm
9. Studija pročelja zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen na paus-papiru, 94,5 x 64 cm
10. Studija pročelja zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i pastel na paus-papiru, 91 x 70,5 cm
11. Studija pročelja zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen na paus-papiru, 99 x 75 cm
12. Perspektivna studija zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen

na paus-papiru, 69,8 x 50 cm

13. Perspektivna studija zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen na paus-papiru, 75 x 87,4, cm

14. Perspektivna studija zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen na paus-papiru, 68,2 x 68 cm

15. Perspektivna studija zgrade Matice hrvatskih obrtnika, Zagreb, Aleksandar Freudenreich, 1937., olovka i ugljen na paus-papiru, 58,5 x 90 cm

#### ZAGREB

Ministarstvo vanjskih i europskih poslova RH

1. U predvečerje (Večer na Savi), Ferdo Kovačević, 1910., ulje na platnu, 2,95 x 140 cm
2. Sa Save (Naplavljeno granje), Ferdo Kovačević, 1923., ulje na platnu, 42,5 x 58,5 cm
3. Pučina, Menci Klement Crnčić, 20. st., ulje na platnu, 140,5 x 151 cm

#### ZAGREB

Muzej suvremene umjetnosti

1. Nikšić – generalni plan, Josip Seissel, Dragan Boltar, kopija nacrta, 1955., paus-papir, tuš, 108 x 182 cm
2. Skica proroka, srednja talijanska škola, 16. st., papir, crvena kreda, 17 x 14 cm
3. Crtež, venecijanska škola, 15. st., papir, pero, tuš, 8,9 x 10,3 cm
4. Crtež za oltarnu palu, talijanska škola, 18. st., papir, crvena kreda, 45,5 x 29,5 cm
5. Sv. Juraj i Rosalija, Jan Popels, polovica 17. st., bakrorez, 22,4 x 10,7 cm
6. Posjet Sv. obitelji, Antonio Allegri Correggio (?), prva polovica 16. st., pero i sepija na papiru, 13 x 9,6 cm
7. Kompozicija, Ivan Picelj, 1958., sitotisak, papir, 100,6 x 70,8 cm
8. Fluxus Island in Decollage OCEAN, Nam June Paik, 1963., tisak, papir, 40 x 57 cm
9. Autoportret, Tomislav Krizman, 1917., bakropis, papir, 92 x 53,5 cm
10. U kafani, Miroslav Kraljević, 1912., bakropis, papir, 12,2 x 14 cm

#### ZAGREB

Palača Pongratz  
16. – 20. st.

#### ZAGREB

Strossmayerova galerija starih majstora HAZU

1. Bogorodica s Djetetom i svetima Kuzmom i Damjanom, firentinski slikar, druga polovica 15. st., tempera na dasci, 87 x 58 cm
2. Sveta Obitelj, Girolamo Siccianti Sermoneta, 16. st., ulje na dasci, 100 x 77,5 cm

#### ZAGREB

Ured Vlade RH, Banski dvori

Lijepa naša domovina

Oton Iveković, dvadesete godine 20. st.

Ulje na platnu, 120 x 201 cm

#### ZAGREB

Vještačenje Ciraki d.o.o.

Mrtva priroda s maskama

Nasta Rojc, početak 20. st.

Ulje na platnu, 71 x 89 cm

#### ZAGREB, GRANEŠINA

Župna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije

Bogorodica s Djetetom

Nepoznati autor, srednjoeuropski krug, 1470. – 1480.  
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, posrebreno,  
100 x 33 x 30 cm

#### ZVONIMIROVO

Lokalitet Veliko polje

Keramički, željezni i brončani arheološki nalazi

Prapovijest

#### ŽUMBERAK

Crkva sv. Nikole biskupa

Novi vijek

