

Glavni oltar splitske katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije - tehnološke i kronološke analize

Žana Matulić Bilač

Žana Matulić Bilač
Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Split
zmatulic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/
Original scientific paper
Primljen/Received: 6. 6. 2016.

UDK
726:272-523(497-5 Split)
73.025-3/.4(497-5 Split)
DOI:

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2016.4>

SAŽETAK: Multidisciplinarna studija o temi naslova počela je u sklopu konzervatorsko-restauratorskog zahvata koji je izveden *in situ* 2006. - 2011. godine, a razvijala se postupno i slojevito gotovo deset godina. Polazna kompleksnost shvaćanja i daljnjeg objašnjenja današnje kompozicije oltara seže duboko u povijest katedrale, dotičući i pitanje prvog arhitektonskog koncepta svetišta u vrijeme pretvorbe antičkog mauzoleja u crkvu posvećenu Uznesenju Blažene Djevice Marije. To dugo razdoblje rekonstruirano je promatranjem i bilježenjem povijesnih tragova na raznorodnim materijalima u svetištu, njihovim tehnološkim i kronološkim analizama, kao i obradom do sada otkrivenih povijesnih izvora i radova niza autora koji su istraživali pojedine aspekte povezane s tom temom. Naposljetku je prikupljeni materijal strukturiran kronološki kao prikaz konstrukcije oltara i njegova povijesnog razvoja, opsežan onoliko koliko je to moguće u ovom trenutku. Članak je nastavak prethodnoga rada iste autorice iz 2014. godine, u kojem je obrađen povijesni razvoj istočne niše s oltarom i svetišta s drvenim korom, i to multidisciplinarnom obradom tragova na materijalima koji su bili polazište i uporište istraživanja, dakle dokazi predložene kronologije razvoja cjeline. Zamisljeno je da zajedno tvore bazu tehničkih i povijesnih podataka koja će se preispitivati, redefinirati i dopunjavati na temelju novih otkrića. Istraživanje se nastavlja prema istom modelu, obuhvaćajući tehnološke analize drvene građe, konstrukcije, obrade i polikromije naslona romaničkih sjedala koja su danas u koru katedrale, te monumentalne romaničke vratnice, čija se izvorna faza i povijesne preinake dovode u vezu najprije s romaničkim izgledom svetišta, a onda u svim kasnijim fazama njegova razvoja, do suvremenih izazova očuvanja i prezentacije.

KLJUČNE RIJEČI: *splitska katedrala, glavni oltar, povijesni razvoj, svetište, Dioklecijanov mauzolej, niša, stipes, ciborij, drveni svod, Mateo Ponzoni, konzervatorsko-restauratorski zahvat*

Unutar preoblikovane i danas prolazne istočne niše antičkog mauzoleja, na mramornoj plohi dvobojne podne obloge iz 1866. godine, na površini od nepunih 25 m² oblika kvadrata (473 x 473 cm), smještena je jedna od intrigantnijih zagonetki naše kulturno-povijesne baštine - cjelovita kompozicija glavnog oltara splitske katedrale, datirana u pretposljednje desetljeće 17. stoljeća (sl. 1, 2). Tu stilski homogenu cjelinu, najvećim dijelom intaktne konstrukcije, desetljećima je u nizu navrata proučavao Kruno Prijatelj koji je uz prve opće analize 14 slika

u nju ugrađenih te rekonstrukcije opusa slikara, objasnio oltar na temelju nekoliko ključnih povijesnih zapisa koje je objelodanio te je u završnoj sintezi o splitskoj katedrali zaključke iznio u kraćem odlomku.¹ Iako oltarnu kompoziciju kronološkim redom razlaže na pet segmenata: slike Matea Ponzonija, ploču Jerolima Natalisa, menzu, drveni ciborij i svod, ali shvaćajući da se nijedan od njih ne može izgraditi prije sljedećeg kao ni nakon prethodnog - pa onda ne i tim redoslijedom - rješenje pronalazi u sužavanju datacijskog okvira unutar kojega je ona fina-



1. Barokna kompozicija glavnog oltara (snimio R. Matić, 2016.)
Baroque composition of the high altar (photo by R. Matić, 2016)



2. Barokna kompozicija glavnog oltara, pogled iz kora (snimila Ž. Bačić, 2013.)
Baroque composition of the high altar, view from the choir (photo by Ž. Bačić, 2013)

lizirana (1685.-1689.) te u konkretiziranju pitanja na koja bi se trebalo fokusirati u budućim istraživanjima ne bi li se oltar potpuno objasnio.²

Reinterpretacijom istih povijesnih izvora, Radoslav Tomić je uglavnom slijedio slična razmišljanja, detaljnije analizirajući utjecaje na formiranje Ponzonijeva slikarskog profila i u poveznicama sa svim djelima koja se s njim dovode u vezu, ažurirajući pri tome njihov ukupan popis i životopis slikara.³ Odgonetkom se pozabavio analizirajući genezu oblika i stilskih obilježja oltarne menze iznoseći atribuciju za autore njezine razvojne linije (Baldassare Longhena/Giorgio Massari) pa i samog autora (Giuseppe Sardi). Tu razvojnu liniju smješta u venecijanski barok, pri tome određujući funkciju kompozicije oltara kao prostornog stipesa koji nosi anđele s edikulom za izlaganje Presvetog Sakramenta⁴ (Kruno Prijatelj ju je smatrao tabernakulom, *arca*).

Daniel Premerl otvara treću stranicu proučavanja oltara inovativnim i proširenim pristupom, tražeći objašnjenje porijekla ciborija rekonstrukcijom izvorno rimske geneze ikonografskog prikaza dvaju anđela koji nose prijestolje za izlaganje Presvetog Sakramenta te razvoj prikaza prati usporedno s razvojem pobožnosti *Quarant'ore*, nastale oko 1527. godine, i u naglom uzletu u provedbi poslijetridentske reforme. Od najstarijih grafičkih prikaza takvih njegovih scenografija, preko sačuvanih malobrojnih primjera dolazi do današnje kompozicije oltara u kojemu

je taj titular ujedinen s prastarim titularom Uznesenja Blažene Djevice Marije, kojoj je već od pretvorbe posvećena crkva, pa tako najvjerojatnije otpočetak i njezin glavni oltar.⁵ U svojoj složenoj analizi Premerl u prijestolju ciborija: *Kovčegu Saveza*, koji i nosi sliku Uznesenja Bogorodice na prednjoj strani, prepoznaje sofisticirani i vrlo rijedak oblik tog ikonografskog ujedinenja, smatrajući ga produktom visokorazvijene teološke misli, pa tako i dokazom o naručitelju ciborija.⁶ Razlažući dalje elemente rimskih i venecijanskih užih značajki baroknog stila koji se u njemu objedinjuju, naposljetku izravno izvorište prikaza ipak vidi (kao i Kruno Prijatelj 1947. godine) u maloj renesansnoj pokaznici iz 1532. godine, radu venecijanskog zlatara Victora de Angelisa po narudžbi Splitske katedrale Katarine Dražojević. Rad se danas čuva u riznici splitske katedrale (sl. 3, 4). Tom poveznicom obojica autora sugeriraju nastanak koncepta, možda i izvedbu drvenog dijela kompozicije u okrilju dalmatinskog baroka, čije bi se uporište moglo pronaći i u temeljima moje analize drvene građe i oblikovnog procesa u izradi drvenog svoda. Budući da do 2006. godine i početka konzervatorsko-restauratorskog zahvata koji je pokrenuo Joško Belamarić,⁷ oltar nije tehnološki istraživani, osim što je 1960. godine bio otvoren dio stražnje strane menze, s daljnjim objašnjenjima se u nedostatku novih činjenica spontano stalo te se u svakom pregledu splitske barokne umjetnosti ponavlja nekoliko istih rečenica pročišćenog sadržaja, u



3. Pokaznica Katarine Dražojević iz 1532. godine, rad venecijanskog zlatara Victora de Angelisa (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio Đ. Ivanišević, 2013.)

Katarina Dražojević's Monstrance from 1532, work of Venetian goldsmith Victor de Angelis (Photo Archive of the Conservation Department in Split, photo by Đ. Ivanišević, 2013)



4. Drveni ciborij nakon zahvata (snimila Ž. Matulić Bilač, 2011.)
Wooden ciborium, after conservation (photo by Ž. Matulić Bilač, 2011)

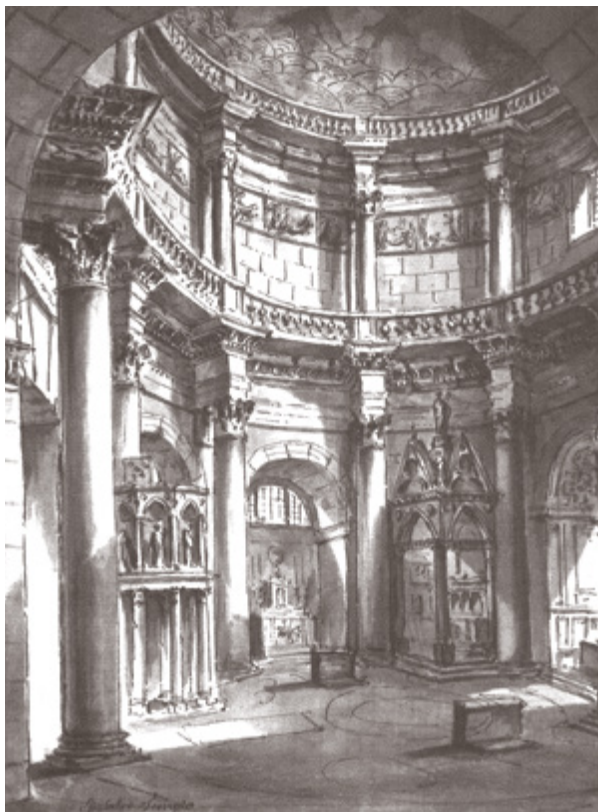
osnovi i starijih od pedeset godina. Tada postavljena pitanja Krune Prijatelja otvorena su i danas, a na neka od njih dali su odgovore i već izneseni rezultati istraživanja provedenih u sklopu konzervatorskog i restauratorskog zahvata cjeline od 2006. do 2011. godine. Ta će pitanja sad, deset godina nakon početka i gotovo pet nakon dovršetka, napokon biti završno obrađena i pojašnjena.⁸

Prema ukupnim spoznajama navedenih istraživača, dijelovi današnje kompozicije oltara: menza od raznolikog mramora sa začeljno ugrađenom pločom kanonika Natalisa (remek-djelom tehnologije inkrustiranja mramora), mramorni tabernakul (koji se zbog prostorne uloge oltara otvara dvostrano, što do sada nije bilo razmatrano), monolitni postamenti za (u povijesti umjetnosti jedinstveni) prostorni drveni ciborij s četiri slike Matea Ponzonija (koje su nekoliko desetljeća starije) te iznad svega toga, fiksiran na kamenu svod niše, konstrukcijski kompleksan, bogato oslikan i pozlaćen drveni kasetirani svod s deset slika istog autora - čine se zauvijek zaustavljeni u kružnici u kojoj se svi ranije nabrojani elementi oltarne cjeline oblikovno, konstrukcijski i datacijski međusobno nadovezuju i potvrđuju, ali su istovremeno i nepodudarni u nizu istih detalja, za što se do sada nije našlo objašnjenje, te se kompozicija i smatra „velikom zagonetkom“ i „primjerom teškog povijesno-umjetničkog problema“ (Daniel Premerl). Prvi je dojam (a upravo tako misli i Radoslav Tomić): „Glavni je oltar u katedrali sv. Duje jedinstveno ostvarenje nastalo u jednom dahu.“ I upravo ta opservacija ukazuje na genijalnost promišljanja i osmišljavanja cijele kompozicije, koju je prvi opisao Jerolim Kavanjin

u svojoj *Povijesti Vandelskoj* oko 1700. godine. To je slika koju i danas vidimo kad u crkvu stupimo sa zapada kroz njezin veliki antički portal:

*Sridni u provižd svih susrita
Netom stupi tko na vrata
I trpeza mramorita
Na kou božji dom laskata
Di se Isusa shraña tielo
U kršlino svakoj cielo.
Vrhu u ajer izdílano
Kazolište liepo ushodi,
Hitro rukama uzdržano
Dviuh anđela u slobodi,
Od drveta cipresnoga,
Rukočina izvrsnoga.
Simo i tamo obličaju
goli, er vrući, Serafini,
a nebom se naziraju
čudesa osam, ka učini
Pončun pengaç glasoviti,
koih mučno e prociniti.⁹*

Našavši se pred istom enigmom i tražeći odgovor na ista pitanja, ali vođena konzervatorskim porivom za shvaćanjem kontinuiteta povijesnih slojeva, zapitala sam se: ako se u srcu jednog tako povijesno slojevitog prostora nalazi kompozicija s kraja 17. stoljeća, što se na tom mjestu nalazilo neposredno prije? Naime, dokaza o tome da je današnja kompozicija naslijedila prijašnju - nema, pa



5. Charles Louis Clérissseau, crtež unutrašnjosti splitske katedrale iz 1757. godine
Charles Louis Clérissseau, drawing of the Split Cathedral interior from 1757



6. Izgled oltara 1885.-1965. (fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio D. K. Stühler, 1947.)
View of the altar 1885-1965 (old plan archive of the Conservation Department in Split, photo by D. K. Stühler, 1947)

je za mene vjerojatnija bila hipoteza o kontinuitetu i o povijesnom razvoju oltara. U traženju materijalnih dokaza restauratorskim umijećem čitanja tragova na materijalima, potraga me neplanirano odvela u vrijeme daleko prije baroknog: u samo srednjovjekovno svetište, za što sam tragove pronašla na kamenom tkivu zidova niše; upravo se na tom mjestu kronološki krug iznenada otvorio - s novom perspektivom „cijelog slučaja“. Hipoteza koju zastupam, a koja se na taj način razvila, jest da je današnja oltarna cjelina nastala postupnom transformacijom „praoltara“ koji je postojao unutar niše u gotičkom konceptu svetišta, a koji je repositioniran nakon proboga antičkog zida, možda već za nadbiskupa Marcantuna de Dominisa koji je tu akciju proveo i sagradio barokni kor,¹⁰ a svakako njegova nasljednika Sforze Ponzonija (1616.-1640.). Pri tome je u prvoj fazi definirano njegovo novo mjesto, a oprema mu je skalupljena od prijašnjih dijelova uz neke nove dodatke te je onda oltarna cjelina postupno transformirana shodno novoj arhitekturi unutarnjeg prostora i svojoj novoj, prostornoj ulozi, a u prilagodbi poslijetridentskoj reformi koja je tome uostalom i bila neposredan povod.¹¹ Taj praoltar (stipes), koji sam naposljetku i otkrila u baroknoj menzi, neposredno je odredio njezin oblik, odnosno današnji oltar nosi otiske i neposredne utjecaje prethodnih faza. Također, na svojem

povijesnom putu, on je u svakom detalju skrojen i krojen istovremeno sa svojim arhitektonskim mikroprostorom: antičkom nišom u kojoj je otpočetka smješten, a koja je time preoblikovana najmanje tri puta. Tragove koji su vodili toj hipotezi možemo pronaći pažljivim promatranjem i postupnim rasuđivanjem na svim segmentima i svim plohama unutar oltarne zone.

Razvoj, odnosno nastanak današnje kompozicije trajao je, prema iznesenom, od proboga zida (1615.), dok je završni koncept svakako, u tome se slažu svi njegovi istraživači, definirao nadbiskup Stjepan Cosmi (koji je bio na čelu nadbiskupije 1682.-1704.)¹² te je to oltar o kojem danas govorimo i koji istražujemo. Moj prilog njegovu daljnjem objašnjenju jest i taj da je današnji ciborij nešto stariji od drvenog svoda te da je najprije bio montiran na stari drveni oltar koji je Cosmi zatekao. Taj je oltar bio niži i nešto uži (zapravo je to kameni stipes obložen drvenom oblogom). Nakon ustoličenja, dakle sedam-osam godina prije nego što je definirana današnja kompozicija, uz popravak zatečenog oltara - postavljanje drvenog ciborija možda je bio prvi Cosmijev korak u njegovu novom opremanju. Pončunove slike sa svoda, naslikane oko 1635.-1640. godine¹³ do tog vremena su se (prema mojoj pretpostavci) nalazile na bočnim zidovima u obliku dvaju poliptiha, a slike s današnjeg ciborija možda su bile

netom uz njih ili su bile dio starog drvenog tabernakula, odnosno edikule na oltaru. Mramorna menza bila bi istovremena drvenom svodu i povišenju oltara (1689.),¹⁴ a u nju je sa starog drvenog oltara čiji je (možda) bila dio - ugrađena i Natalisova ploča (koja bočno još nosi rupe od bivšeg učvršćenja). Najvjerojatnije je širina i visina nove menze projektirana upravo prema toj ploči, a ona sama prema starom stipesu koji je nakon svega, a i danas - ostao ugrađen u konstrukciju oltara. Svod je projektiran za deset postojećih slika (koje su pri tome prekrojene) te ga je hipotetski mogao zamisliti i sam njihov autor godinama prije, kao uostalom i sam ciborij - možda zaista po uzoru na zlatnu pokaznicu. Izneseno objašnjenje čini se u kratkim crtama prilično zamršeno, ali je vrlo logično i jednostavno, što ću sustavno prikazati u kasnijim poglavljima.

Daljnji doprinosi objašnjenju razvoja oltara i svetišta

Osnovnim objašnjenjem opće kronologije povijesnog razvoja oltara, uz opise i interpretacije povijesnih izmjena njegova užeg (niša) i šireg svetišta od 13. stoljeća do danas, te objedinjenjem svih važnih povijesnih prikaza na crtežima, nacrtima, fotografijama i slikama u prijašnjoj studiji¹⁵ (sl. 5, 6, 7, 8), učinjen je važan korak naprijed i utrt put daljnjim mogućnostima i dosezima istraživanja.¹⁶ Prema iznesenom materijalu rekonstruirano je vrijeme od definiranja kompozicije oltara do danas s opisima manjih izmjena, kao i cijelog svetišta, u relaciji s preraspodjelom dijela crkvenog namještaja u tom vremenu. Podaci mogu upotpuniti i opise upotrebnog, odnosno liturgijskog života oltara i općenito pobožnosti četrdesetosatnog klanjanja u Splitu, koje slikovito niže Daniel Premerl rekonstruirajući ga i prema dnevniku nadbiskupa Stjepana Cupillija (1708.-1720.),¹⁷ kao i povijesne spomene i opise koje je prije desetak godina objavio Arsen Duplančić (uz niz ostalih priloga).¹⁸ Listajući pak opise glavnog oltara u sačuvanim biskupskim vizitacijama do ukinuća nadbiskupije 1828. godine,¹⁹ možemo izravno provjeriti, potvrditi ili dopuniti dio rečenog i opisanog.²⁰

Osim, dakle, prve vizitacije Marcantuna de Dominisa i dvije Stjepana Cosmija, u Nadbiskupskom arhivu u Splitu sačuvane su dvije vizitacije Stjepana Cupillija, dvije Antuna Kačića (1730.-1746.), prva Nikole Dinarića (1756.-1765.) te prva Ivana Luke Garagnina (1765.-1784.), koja je ujedno i posljednja sačuvana od ukupno devet.²¹ Od tri apostolske vizitacije, samo je jedna korištena u kontekstu istraživanja razvoja i razumijevanja glavnog oltara,²² a sve tri - kora i drugog oltara sv. Marije.²³ Ukupan materijal donosi nam kronologiju neoborivog uporišta s opisima izgleda oltara te cijelim nizom svih konkretnih sastavnih predmeta njegove opreme: misnog ruha, misnica, svijećnjaka, posuda i ostalog. Svime time je dokazano da su, iako su svod i ciborij od nastanka u različitim opsezima restaurirani najmanje pet puta, a sama menza najmanje dva puta, njegova cjelovitost, konstrukcija i opći

prikaz ostali uglavnom nepromijenjeni, uz uklanjanje i dodavanje nekih elemenata 1965. godine, koje je proveo nadbiskup Frane Franić u prilagodbi novoj liturgiji prema odredbama II. Vatikanskog koncila.²⁴ Nakon toga oltar je prestao biti u funkciji (osim u vrijeme izlaganja Presvetog Sakramenta za četrdesetosatnog bdjenja), budući da se misa počela služiti u smjeru zapada, odnosno okrenuta vjernicima, pa je pred njim postavljen novi, improvizirani oltar, koji je nedavno zamijenjen definiranim modelom. Glavna dopuna tom izvornom izgledu cjeline, koju donosim uz analize nacрта i fotografija, jest postojanje drvene oplata svoda sve do poda, na kojoj su bile ploče s natpisima, slikama i klupama za svećenike i ministrante. Ti segmenti su te godine demontirani i odbačeni zajedno sa starim balkonima i galerijom u koru te perforiranom tranzenom luka koja ih je dijelila od oltara.

Sa sasvim druge strane, izgled glavnog oltara i svetišta prije nastanka kompozicije, prije općih vizualizacija 17. - 18. stoljeća temeljenih na tri do sada razmatrane biskupske vizitacije (razmatrao ih je Kruno Prijatelj) te napose one najstarije, apostolske, koju je proveo Augustin Valier²⁵ (a interpretira je Joško Belamarić) i Priulijeve (Cvito Fisković), još nam je u domeni apstrakcije. Budući da se temelje na dosad otkrivenim elementima ranosrednjovjekovnog kamenog i mramornog oltarnog namještaja koji se dovode u vezu s katedralom, razmatraju se u međusobnim odnosima ili svaki za sebe te u odnosu na opću arhitekturu svetišta - ali još ne i u odnosu na njegove precizne mjere.²⁶ Goran Nikšić ih prvi razmatra u odnosu na povijesni razvoj svetišta,²⁷ ali ne i unutar izmjena gabarita istočne niše prije proboja zida, jer on, kao i Ernest Hébrard prije njega, smatra da je niša povećana u trenutku gradnje i spajanja novog kora s crkvom. Hébrard smatra da je to bilo 1602., dok je Nikšić na temelju ranije otkrivenih arhivskih podataka i svojih istraživanja, vodeći konzervaciju zgrade kora 1999., utvrdio da je to bilo 1615. godine.²⁸

Otkrivanjem činjenice da su izmjene niše izvedene u više faza, a proširenje (ukupno za 130 cm, što ju je ujedno i produbilo za 20 cm) svakako prije proboja zida (što ju je produbilo za dodatna 74 cm), otvorila sam mogućnost da se ti elementi i fragmenti nakon rekonstrukcije oblika i mjera dovedu u preciznu vezu s dimenzijama svetišta u njegovim ranim fazama, oslanjajući se također na čitanje tragova na bočnim zidovima niše koji ukazuju na moguće, u tom vremenu ili prije, fiksirane elemente kamenih korskih klupa, što se do sada nije razmatralo. Nadalje, otkrivanjem starijeg stipesa unutar današnjeg otvoren je jasniji put u vrijeme prije proboja zida i u vrijeme svih ranijih razdoblja unutar kojih se glavni oltar i svetište mijenjalo, a shodno liturgijskim konceptima koji su se izravno odražavali na njegov oblik, izgled i opremu. Taj stipes, ako se sondiranjem potvrdi da je on praoltar, a unutar razmatranja istraživanih povijesnih razvoja kršćanskih svetišta,²⁹ u svojoj je prvoj fazi mogao biti prislonjen

uza zid,³⁰ a poslije odmaknut od njega naprijed, da bi iza njega bio izgrađen *sedes*, a sa strane klupe. U tom obliku, na glavnom oltaru je najvjerojatnije bio ciborij, za čije će moguće dimenzije sigurno, kao važan okvir za provjeru, poslužiti ondašnje dimenzije niše (484 x 474 x 234 cm). Poslije, kad je cijelo svetište prošireno i produbljeno naprijed u prostor, u romanici je najvjerojatnije bilo koncipirano također s ciborijem te propovjedaonicom na desnoj strani, o čemu već imamo posredne dokaze.³¹

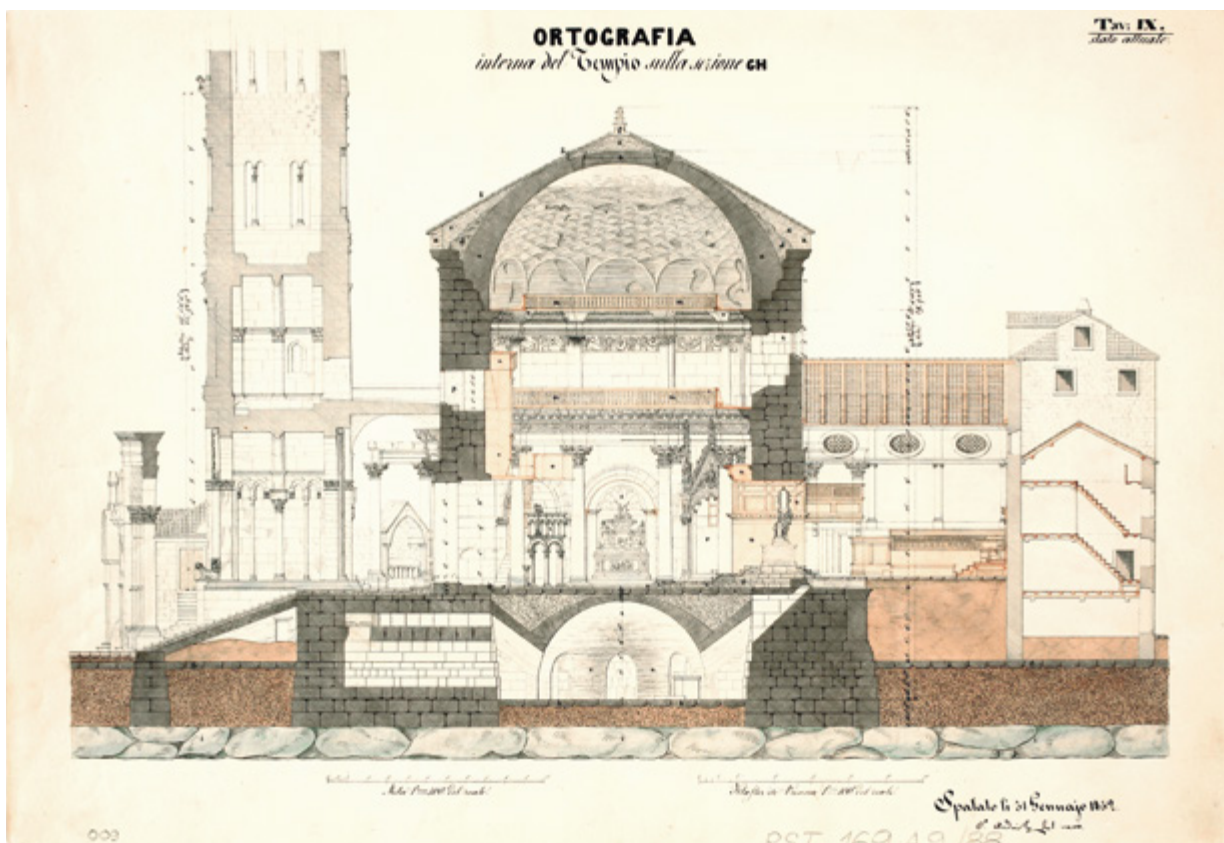
Ranokršćanski koncept, kao i kasniji romanički, prvi u crtežu predlaže Ejnar Dygge (sl. 9),³² zatim cjeloviti romanički Goran Nikšić 2004. godine, na što su se 2014. godine nastavila moja istraživanja, pa bi se njihovi prijedlozi mogli razmotriti i u odnosu na to.³³ Otkrivena su dakle dva stvarna i konkretna „repera“ za pomoć u daljnjim istraživanjima i virtualnim rekonstruiranjima srednjovjekovnog svetišta s mogućnošću da se uz pomoć njih pobliže objasne i i najranije faze njegova nastanka i razvoja. Kasniji reper je bila rekonstrukcija dimenzija srebrne oltarne pale, koja je od 14. do 17. stoljeća stajala na glavnom oltaru, a koja je također izravno povezana sa širinom niše u vremenu izrade (prema mojim izračunima, bila je široka oko 300 cm, dok je niša prije širenja bila široka 345 cm, a nakon širenja 474 cm).³⁴ Vjerojatno je u 13. stoljeću na antependiju oltara, sudeći prema jednakim dimenzijama kao stipes, a u skladu s tezama u nekim objavljenim radovima,³⁵ bio reljef Navještenja (175 x 80 cm), danas ugrađen u podnožje zvonika, ali o tome bi ključnu riječ trebala dati kompleksnija ikonološka studija. U ovom trenutku, zahvaljujući istraživanjima Gorana Nikšića, Joška Belamarića te ovoga istraživanja,³⁶ koji se u mnogočemu gradio i uz pomoć njihovih izravnih smjernica, zakoračili smo u vrijeme u kojemu se u osnovnim zamislima može projicirati slika njegova ukupnog srednjovjekovnog izgleda. Izgled te „drvene katedrale“, u parafrazi Valierova termina (*machinae lignae*), neobično živo nam dočarava Joško Belamarić u članku čiji je fokus prije svega opisna rekonstrukcija te atribucija koncepta i izvedbe drvenog gotičkog kora u koji je ugradio četiri romanička *panela* - Ivanu Budislaviću, pa tako razlažući dalje ritam dokumenta u kojima se spominje - i njegova datacija oko 1440. godine.³⁷ Gotičko svetište s korom je tako, a i u smještaju prema proširenoj niši u tom trenutku, poprimilo mnogo jasnije konture, dok je romaničko još u fazi općih opredjeljenja između dvaju osnovnih konceptata, u prilog kojima su razvijene i hipoteze o izvornoj fazi i funkciji četiriju romaničkih perforiranih ploča današnjih korskih klupa. Goran Nikšić ih u svojem cjelovitom prijedlogu izgleda svetišta od sredine 13. stoljeća vidi kao oltarnu pregradu (sl. 10), dok ja, referirajući se na ta istraživanja, analizom današnje konstrukcije klupa, zastupam koncept njihova kontinuiteta u istom obliku, smatrajući da su one otpočeta bile romaničke korske klupe.³⁸ Oba prijedloga se između ostalog razmatraju i dokazuju u odnosu na unu-

tarnju arhitekturu građevine i dimenzije svetišta. U ovom su trenutku oni više komplementarni nego suprotstavljene, budući da je dokaza tako malo i da je svaki prilog vrlo dragocjen. Povijest liturgije u katedrali još nije napisana i obrađuje se raznoliko i segmentarno, ali je sigurno da se neće do kraja moći rekonstruirati bez dokaza o arhitekturi svetišta u tom vremenu, odnosno - jedno bez drugog. Daljnje istraživanje liturgije u srednjem vijeku (i poslije) u katedrali trebalo bi presložiti dosadašnje zaključke u smisleniju cjelinu i priložiti ključne smjernice o povijesnom razvoju i izmjenama svetišta.

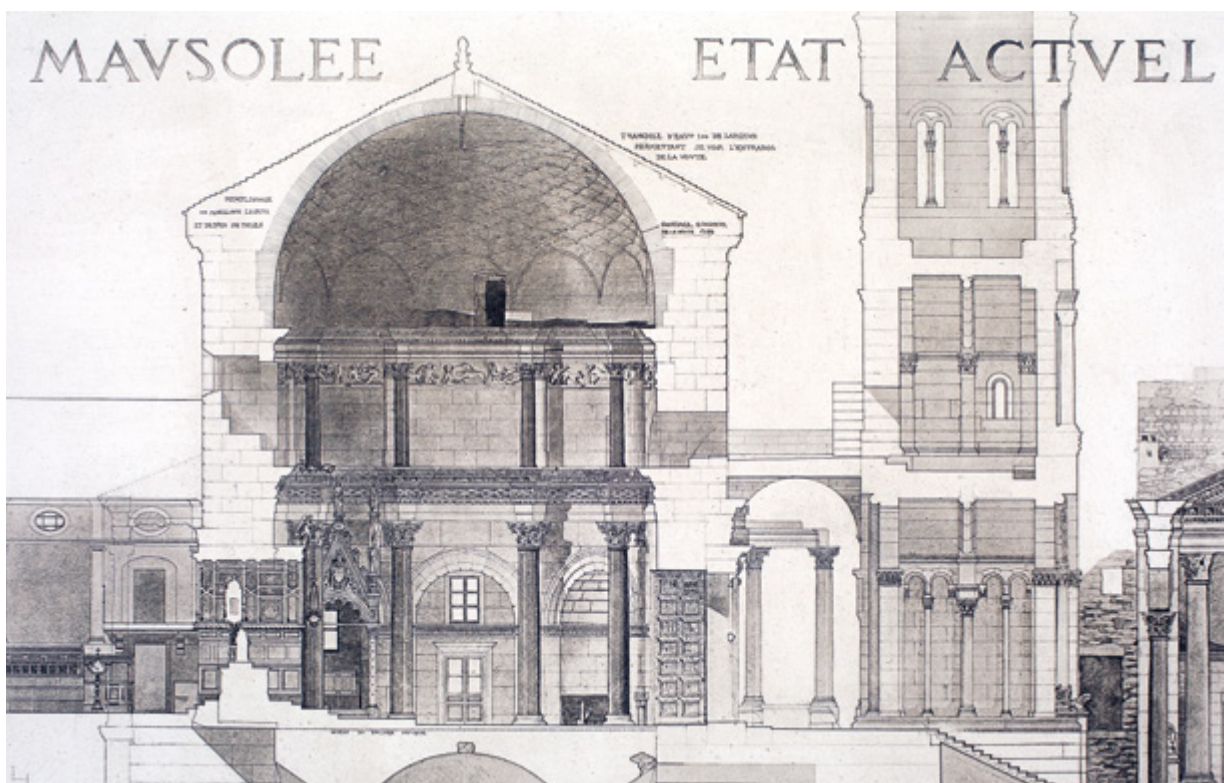
Arhitektonski okvir i povijest obnova

Antički mauzolej cara Dioklecijana, smješten na oktogonalmom povišenom platou (oko 3,15 m) do kojeg vode stube od zapadne strane Peristila (izmijenjene u odnosu na izvorne za gradnje zvonika u 13. stoljeću), oktogonalmog je vanjskog tlocrta te kružnog unutarnjeg tlocrta; kružnicu lome četiri pravokutne niše postavljene u pravim kutovima unutar 360° (od kojih je zapadna ulazna) te četiri polukružne postavljene u središtima njihovih udaljenosti. Debljina kamenih zidova je u najtanjem dijelu (začeljni zidovi niša) 74 cm, a sastoje se od pravokutnih blokova (oko 53 x 170 cm) povezanih željeznim spojnica koje su u uklesane udubine učvršćene olovom.³⁹ Unutarnja kružnica građevine je promjera 13,36 m; tako je unutarnji prostor (bez niša) površine oko 141 m². Mjereći od razine izvornog antičkog poda, koji je 18 cm ispod današnjeg - visina prostora do vijenca odnosi se kao promjer kružnice te je ukupno oblika kvadrata stranica 13,36 m, odnosno valjka kojemu je promjer jednak visini. Iznad vijenca uzdiže se kupola, koja je od velike obnove unutrašnjosti katedrale u 13. stoljeću sagrađena nešto dublja nego izvorna, što je Goran Nikšić otkrio tijekom obnove krova. Došao je i do dragocjenih spoznaja o izvornoj gradnji i povijesnim preinakama građevine.⁴⁰

Uz ostale detaljne značajke, o čemu je dosta pisano, a koju su na svoje načine rekonstruirali Adam, Andrić, Hébrard, Niemann (sl. 11, 12) te suvremeno rekonstrukciju sukcesivno istraživanju gradi Goran Nikšić,⁴¹ za nas su danas važniji povijesni slojevi koje ta građevina donosi iz svoje komplicirane povijesti, a od kojih su ostali ne do kraja pročitani tragovi te povijesni zapisi i nacrti, budući da je njezinom velikom obnovom (1880.-1885., koju je uz suradnju don Frane Bulića proveo Alois Hauser⁴²) katedrala oslobođena cijelog niza drvenih elemenata (ograda, platoa, stuba... na tri vertikalne razine građevine) te je osim unutar niša prezentirana njezina izvorna, antička faza. Što se pokretnog inventara u crkvi i koru tiče, osnivanjem restauratorske radionice ondašnjeg Konzervatorskog ureda za Dalmaciju 1954. godine, započela je njegova obnova u interijeru i riznici, a većina umjetničkih djela do danas je prošla i po dva restauratorska ciklusa. U prvom (1954.-1973.) obuhvaćeno je devet



7. Arhitektonski presjek katedrale Z-I, izgled prije obnove 1885. (stara planoteka Konzervatorskog odjela u Splitu, V. Andrić, 1853.)
 Architectural cross section of the cathedral W-E, before renovation in 1885 (old plans archive of the Conservation Department in Split, drawing by V. Andrić, 1853)



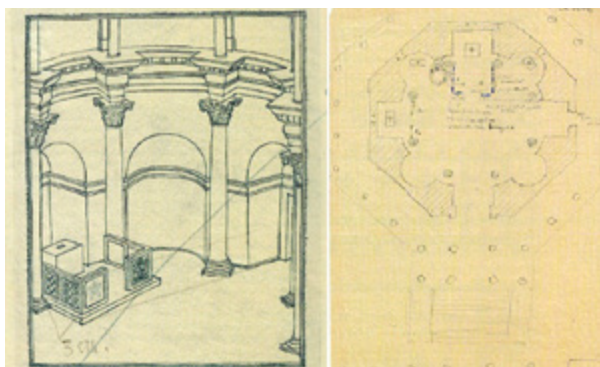
8. Arhitektonski presjek I-Z nakon obnove 1885.-1965. (stara planoteka Konzervatorskog odjela u Splitu, izradio E. Hébrard 1912.)
 Architectural cross section E-W, after renovation, 1885-1965 (old plans archive of the Conservation Department in Split, drawing by E. Hébrard, 1912)

umjetnina, a prije gotovo dvadeset godina započeo je novi ciklus sustavne i kontinuirane obnove,⁴³ čija je prva faza predstavljena izložbom 2000. godine.⁴⁴ Tim je ciklusom ukupno obuhvaćeno 28 umjetnina, bilo je uključeno 30 restauratora, kao i niz mladih suradnika i studenata konzervatorsko-restauratorskog odsjeka u nastavi. Proces je ušao u posljednju fazu restauratorskim zahvatom na drvenim romaničkim vratnicama 2014. godine, ali još traje, prerastajući u istraživački projekt o povijesti obrade drva u Dalmaciji te o tehnologiji romaničke umjetnosti u Splitu.⁴⁵ Pomalo nesretno, rekli bismo: obrnutim slijedom, danas se također provodi cjelovita obnova unutar-njeg kamenog oplošja i podova katedrale čiji su procesi bitno ugrozili obnovljenu pokretnu baštinu produkcijom veće količine nanočestica - nusprodukta procesa čišćenja laserom (2014.-2015.). Zahtjevnost zaštite inventara za to vrijeme nije dovoljno prepoznata, ali je provedena uz potporu Konzervatorskog odjela u Splitu uglavnom u okvirima smjernica izvođaču kao i omogućavanju praktične nastave preventivne konzervacije, koju provodim u katedrali već više od 15 godina kao „pilot-projekt“ razvoja modela održavanja sakralnih prostora i inventara. Ta današnja obnova interijera započeta je temeljitim i dosljednim, ali restauratorski neselektivnim uklanjanjem slojeva na zidovima pa je daljnje istraživanje moguće samo u domeni mikroskopije i mikroskopskih analiza. Taj se koncept nastavljao na obnovu iz 1885. godine te je njime, baš kao i tada, osim unutar niša, respektiran samo antički sloj, sada neusklađen s kasnijim inventarom koji je pojedinačno, u trenutku izrade bio sasvim koncipiran u skladu sa „zatečenim stanjem“. Povijesni tragovi su se pak prije čišćenja mogli pročitati sa svakog centimetra zida, mogla su se iščitati ljudska kretanja i zadržavanja; talozi čađe od svijeća u sivoj skali pokazivali su mjesta najomiljenijih svetaca i dinamike njihova štovanja. Posvuda je bila očita težnja prilagođavanju, mijenjanju, reutiliziranju i korištenju prostora domišljato i na više vertikalnih razina. Nažalost, „čitanje“ tih tragova nije provedeno pa nam je danas za budućnost uskraćena prava riznica značenja, koja nisu prepoznata (sl. 13).⁴⁶

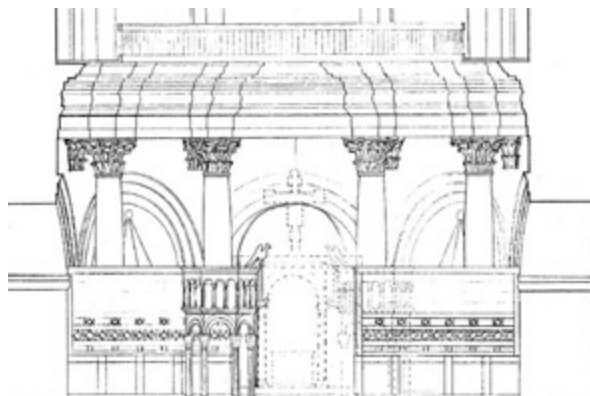
Kroz svoju povijest, građevina koja je projektirana u funkciji mauzoleja (ili možda pak hrama posvećenog Jupiteru ili Dijani, o čemu se dvojilo kroz stoljeća⁴⁷) prilagođavana je mijenama liturgijskih koncepata i reformi, koje su na bezbolniji način i možda u manjem omjeru prošle sve malobrojne crkve nastale na antičkim prostorima u ranom srednjem vijeku, o čemu je vrijedan prikaz dao Tomislav Marasović.⁴⁸ Polazište pretvorbe toga prostora iz mauzolejskog u liturgijski, od „poganskog“ u kršćanski je postavljanje oltara u njegovu istočnu nišu, koja je time prenamijenjena u „apsidu“, postajući liturgijskim srcem kršćanske crkve smještene u antičkoj građevini. Budući da je taj kontinuitet održan do danas, na njezinim bočnim zidovima možemo pažljivim promatranjem

pronaći tragove promišljenih i domišljatih intervencija fizičkim klesanjem i modificiranjem antičkog kamenog tkiva, čime je višekratno bila adaptirana možda najprije u skladu s ranokršćanskim liturgijskim konceptom, a onda u skladu s novima, kao i opsegom i ustrojstvom splitskog kaptola. Ona je, dakle (hipotetski i u tragovima) ogledalo možda i svih 14 stoljeća kršćanstva (sl. 14)!

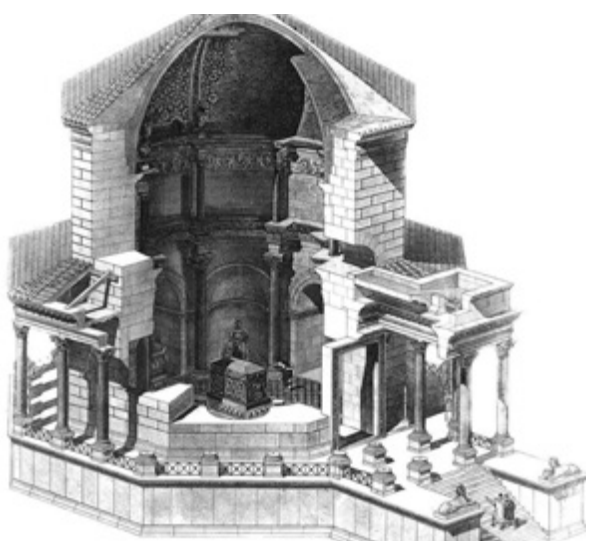
Nakon obrade povijesnog razvoja oltara i iznesene pretpostavke o nastanku današnje oltarne kompozicije, preostaje nam rekonstrukcija slijeda restauratorskih zahvata na njoj od izrade do danas. Uz pomoć izvora koje su priložili kolege, zatim arhiva Konzervatorskog odjela u Splitu te analizom površina i struktura tijekom restauratorskog zahvata, mogu se strukturirati na sljedeći način: najstariji do sada pronađen arhivski podatak govori o restauratorskim radovima na četiri slike koje je izveo Giuseppe Zangiacomini, kapelan i slikar 1750.-51. godine, za što je bio plaćen 135 lira. Ne precizira se koje su to slike, ali se na temelju opisa mogu najbliže povezati s navedenima.⁴⁹ Drugi podatak iz knjige Bratovštine sv. Duje⁵⁰ govori o drvodjeljskom majstoru Pietru Coregettiju koji je obavio radove popravka „piramide“ svetohraništa 1770. godine. Budući da je toj njegovoj aktivnosti prethodilo uređenje novosagrađene kapele sv. Duje u produžetku iza sjeverne niše, a on biva plaćen i za restauriranje *le telle devoti* (ne navodi se kojih). Vjerojatnije je da se taj dio narudžbe odnosio na taj oltar, a ne na glavni. Nakon ciborija, iste godine je restaurirao šest drvenih kandelabara na glavnom oltaru za 10 i 11 lira, od kojih se dva danas nalaze uz oltar sv. Duje, a dva su uz nadbiskupski tron u koru. Te je godine Bratovština sv. Duje očito ukrašavala cijelu katedralu, budući da su moći sveca sa starog oltara svečano premještene na novi oltar. Tijekom zahvata na svodu glavnog oltara otkrila sam oslik kasete koji sam datirala u 18. stoljeće. Možda je i on izveden u sklopu te prigode, kao i obnova menze oltara učvršćenjem rasklimanih i oštećenih mramornih umetaka. Nadalje, sigurno je da su ciborij i svod (a vrlo vjerojatno i menza u manjem opsegu) temeljito obnovljeni u drugoj polovici 19. stoljeća novim oslikom i pozlatom koji su u sklopu toga zahvata restaurirani, rekonstruirani i prezentirani. Dokument o tom restauratorskom zahvatu još nije pronađen, premda se vjerojatno čuva u zagrebačkom ili bečkom arhivu. Izveden je po svoj prilici neposredno prije obnove unutrašnjosti katedrale, na što upućuje oplata pada signirana u 1866. godinu, što se podudara s tim vremenom, a dataciju možemo odgonetati i daljnjim pokazateljima: fragment dokumenta u edikuli iz 1847. godine,⁵¹ koji je očito već bio odbačen i u nju ugrađen u funkciji zaštite pozadine novougrađenih ogledala te opisom oltara prije restauracije iz 1854. godine koji je zabilježio Kukuljević Sakcinski na svojem proputovanju. Budući da je novi izgled najranije zabilježen fotografijom iz 1912. godine, mogući vremenski raspon ostaje prilično velik. Oltar je u vrijeme obnove



9. Crtež i tlocrt svetišta splitske katedrale - prijedlog (Konzervatorski odjel u Splitu, arhiv Dyggve, izradio E. Dyggve) *Drawing and ground plan of the Split Cathedral sanctuary (suggestion) (Conservation Department in Split, Dyggve archive, made by E. Dyggve)*



10. Prezbiterij splitske katedrale u 13.stoljeću (preslik, nacrtao G. Nikšić, 2003.) *Presbytery of Split Cathedral in the 13th century (copy, drawing by G. Nikšić, 2003)*



11. Rekonstrukcija antičkog mauzoleja (preslik, izradio E. Hébrard, 1912.) *Reconstruction of the Roman mausoleum (copy, made by E. Hébrard, 1912)*



12. Rekonstrukcija mauzoleja i peristila (preslik, izradio G. Niemann, 1910.) *Reconstruction of the mausoleum and peristyle (copy, made by G. Nieman, 1910)*

bio zagrađen iz crkve i cijelo je vrijeme u funkciji iz kora te je do tada (možda) već trebao biti obnovljen. Po svemu vidimo da je mogao biti i nakon toga, ali i u to vrijeme. Očito trebamo čekati otkrivanje preciznog podataka.

Četvrti dokumentirani restauratorski zahvat izveo je na licu mjesta Filip Dobrošević u ondašnjem Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1972.-1973. godine. Taj ću zahvat detaljnije opisati pri kraju rada, kao i zahvat iz 2006.-2011.⁵² Koliko je još manjih zahvata na svodu i ciboriju bilo prije 19. stoljeća te kojim metodama i materijalima su provedeni, za sada nam je nepoznato, budući da rendgenska snimanja konstrukcije koja je sva prekrivena slojem 19. stoljeća nisu mogla biti provedena. Ostaci lakova i tragovi pak na slikama koje nose izvorni slikani sloj (te su ovdje najmerodavniji u istraživanju povijesnog ritma restauracija) ukazuju na najmanje četiri

restauratorska čišćenja i lakiranja. Drvena kompozicija, pak, s oslikom starim tek oko 150 godina, pokazuje da je uljepšavan i održavan konstantno i na različite načine, pa tako sigurno i u svojih ostalih dvjestotinjak godina od izrade, jer su tragovi duboko u njegovoj konstrukciji.

Povijesno i suvremeno svjetlo

Električna rasvjeta obasjala je unutrašnjost katedrale zamijenivši lampe za plin 1925. godine,⁵³ a uz „prikladnu razdiobu žarulja“ postignuta je diskretna rasvjeta jer se htio maksimalno zadržati ugođaj treptećeg svjetla, pa su na velikom svijećnjaku koji je visio iz središta kupole još nekoliko godina gorjele voštanice. Od toga je trenutka sve u katedrali osvijetljeno novom prirodnom i novom bojom svjetla. Lampe su raspoređene i u novom ritmu, čime su ukinute prastare perspektive na taj prostor koje



13. Detalj unutrašnjosti katedrale prije čišćenja zidova (snimila Ž. Bačić, 2013.)

Detail of the cathedral interior before the cleaning of walls (photo by Ž. Bačić, 2013)



14. Južni zid niše glavnog oltara s tragovima povijesnih izmjena (snimila Ž. Matulić Bilač, 2012.)

South wall of the high altar niche with traces of historical alterations (photo by Ž. Matulić Bilač, 2012)

su mahom bile kreirane ne samo prozorima nego i rasporedom i brojem stalno gorećih voštanica, što nam danas mogu rekonstruirati knjige bratovština koje su se kroz povijest, do 18. stoljeća, brinule o oltarima. U mračnom prostoru debelih zidova borba za svjetlo sigurno je trajala od početka pretvorbe. Goran Nikšić je kronološki razlistao ritam otvaranja njihovih stijenki⁵⁴ te je takav inovativni pogled ujedno korišten kao pomoćna metoda u sagledavanju povijesnih izmjena jednog prostora, omogućujući i bolje shvaćanje odnosa arhitekture i liturgije.⁵⁵ Probojem zida u prostor pocrnjelih masnih zidova i nataloženih sivih čadavih sjena ušla je veća količina istočnog i južnog svjetla koja je, lomeći se kroz barokne plohe i odsjaje kompozicije glavnog oltara, bila sasvim u funkciji njegova predstavljanja. Nedugo nakon toga otvoren je i polukružni prozor u sjevernoj niši.⁵⁶ Ni Valier ni De Dominis ne spominju prijašnji prozor u začelnom zidu niše glavnog oltara, ali Goran Nikšić ne isključuje tu mogućnost. Prozor je mogao biti izdubljen tu još od početka, kako je obično u apsidama, ali to ne možemo dokazati. Električna rasvjeta danas uvelike oblikuje suvremeni liturgijski događaj pa nije moguće rekonstruirati prijašnji, ako ne ugasimo rasvjetu te se svjetlo odjednom samo ne pokaže iz smjera svih prozora, a iz polumraka se njegove zrake počnu lomiti o raznovrsne plohe, pa i plohe pozlaćenih rezbarenih profila i zaustavljene pokrete anđela ciborija, dočaravajući nam i scenografije izvornih modela Premerlovih prikaza. Današnja rasvjeta jest žutog

dijela elektromagnetnog spektra i nosi značajke boje svjetla svijeća, ali je modelima razdiobe i distribucije sasvim neprimjerena odsajima površina i njihovoj prirodi; uglavnom je koncipirana kao *spot-light*. Također, danas voštane svijeće na oltaru gore tek simbolično u tri suvremene inačice: lumina u parafinskom ulju u visokim staklenim čašama, a rijetko na šest preostalih srebrnih svijećnjaka. Premerl opisuje desetke gorućih u velikim srebrnim svijećnjacima, čiji je broj i ritam slijedio gust raspored obreda na glavnom oltaru. Dim je kuljao iz njih taložeći se na svodu i ciboriju; zbog toga Ivan Kukuljević Sakcinski opisuje njegove „crne anđele“,⁵⁷ a Kavanjin nečitljive slike. Te voštanice su zauvijek ugasnule pred *spot-lightom*, a stoljetno paljenje svijeća na podu, desno od oltara sv. Dujma, provodi se ipak na sreću prema uputama konzervatorskih smjernica. Današnja unutrašnjost katedrale vapi za novim konceptom rasvjete koji će uvažavati sve navedeno te uz primjerenu boju svjetla, njegove izvore i raspored (nevidljivi) omogućiti složenu interpretaciju svih povijesnih slojeva: antičkog, ranokršćanskog, romaničkog, gotičkog, renesansnog, baroknog i suvremenog. Složeni je to zadatak, ali moguć jedino ako se poznaje i poštuje kompleksna povijest, stilaska različitost oblika i njihova višeslojna funkcija u suvremenom životu toga multifunkcionalnog prostora koji posljednjih godina živi svakodnevno ambivalentnim životom izloženog eksponata i liturgijski krajnje nabijenog rasporeda uz konstantan deficit prostora, kad se i kor koristi kao



15. Liturgijsko slavlje u katedrali - četrdesetosatno klanjanje (snimila Ž. Matulić Bilač, 2013.)
Liturgical celebration in the cathedral – Forty Hours Devotion (photo by Ž. Matulić Bilač, 2013)

funkcionalni prostor za vjernike (sl. 15). Pravilna rasvjeta trebala bi donijeti i snižavanje temperature u prostoru i na eksponatima, a dosadašnja je rasvjeta bila upravo suprotna svemu nabrojenom.

Početkom 2016. godine poduzete su izmjene u modelu rasvjete unutrašnjosti katedrale te su unesena bitna poboljšanja u modelu rasvjete „antičke faze“ spomenika, dok su ostali, kasniji elementi ostali neriješeni. Glavni je oltar zbog svoje svakodnevne liturgijske funkcije osvijetljen posebno dizajnerskom rasvjetom, ali nažalost neuspješno - tek dvjema lampama koje se i dalje nalaze izravno na drvenim vijencima svoda kao što su bile i one prije njih. One su jasno vidljive kao dio spomenika, a s rubova vijenaca jakim snopovima svjetla osvijetljavaju izravno ciborij, a usput i svod, tako da je količina svjetla na tom putu vrlo neujednačena i cijela kompozicija je dijelom u polumraku, a drugim dijelom preosvijetljena (znatno većom količinom luksa od preporučene, što uopće nije uzeto u obzir). Model takvog svjetla čini kompoziciju ciborija plošnom te anulira različitosti refleksije uljane i vodene pozlate na koju se računalo pri izvedbi. Oltar i orgulje, koje su u fokusu liturgijskog slavlja, osvijetljene su odozgo pa funkcija tog svjetla ima smisla, iako su snopovi svjetla prejak, a svjetiljke previdljive.

Ostali izvori i okviri za interpretaciju razvoja oltara

U popisu nabavljene opreme za oltar (1689.) sredstvima bratovštine koja se o njemu brinula, navodi se mramorni tabernakul, pet anđela lučonoša i kasetirani svod, ali ne mramorni oltar i ciborij.⁵⁸ Sigurno je da je Mateo Ponzoni

slike u svodu i ciboriju izveo prije, budući da je umro oko 1665. godine, te da su reutilizirane za novu kompoziciju oltara, pri čemu su i obnovljene. Tri stranice menze kupljene su donacijom bratima bratovštine Presvetog Sakramenta, što kanonik Ivan Manola upisuje u vizitaciju 1704. godine direktno „intervjuirajući“ župana te bratovštine, a Stjepan Cupilli ponavlja u vizitaciji 1714. godine (što Kruno Prijatelj ne razmatra).⁵⁹

Jerolim Natalis, koji umire 1663. godine, daje napraviti, odnosno oporučno donira ploču sa svojim inicijalima i grbom, danas ugrađenu u začelje oltarne menze pred kojom se u podu kora nalazi njegov grob s pločom i natpisom.⁶⁰ Sve to dokazuje da je oltarna kompozicija sklopljena u cjelinu iz barem pet izvora različito kronološki poredanih, te da okvirno vrijeme nastanka cjeline kako je postavljeno, ne možemo dovesti u pitanje. Da bismo shvatili njezin nastanak, jedini način je da ih postavimo u razvojni ritam u kojem su se neki njegovi elementi premještali sa starijeg oltara na tom mjestu, odnosno još ranijeg gotičkog oltara. Polazna činjenica jest da se probijem zida oltar našao u prolaznoj nadsvođenoj niši iza koje je kor te je morao biti transformiran iz frontalnog u prostorni tip, a mise koje su se prije održavale ispred oltara, sada se održavaju i u koru, pri čemu se koristi njegova začelna strana. Današnji koncept, koji je definirao Stjepan Cosmi, sav je bio u toj funkciji, te je u skladu s tim kupljen novi tabernakul koji se otvara dvostrano i danas se tu nalazi. Cosmi pak 1682. godine zatječe na oltaru dva tabernakula: jedan mramorni ispred, a drugi iza srebrne pale (koji stoji zatvoren i ima sliku *Item*

vidit alterum ostiolum Tabernaculi a parte Chori clausam tabella picta non satis decente).⁶¹ Možda je pak to opis današnjeg dvostranog tabernakula, koji je u tom trenutku stajao između dvaju dijelova srebrne pale. Oko njega su bile drvene skulpturice, među kojima možda skulpturica Krista koja je danas anakrono na vrhu tabernakula, a tu ju je postavio Ivan Manola.⁶² Prema tome bi Ponzoni mogao biti njegov naručitelj, kako spominju Grga Novak i Arsen Duplančić.⁶³ Ponzoni se vjerojatno u svemu konzultirao sa svojim bratom Mateom Ponzonijem, kojega je u to vrijeme i pozvao da zajedno osmisle rad te da slikar zatim i naslika scene za glavni oltar.

Bočni zidovi su najprije bili ožbukani, budući da su bili vrlo prljavi i teksturama neusklađeni s plohamama kroz probijeni zid. Na takve su zidove, pretpostavljam, mogli biti postavljeni poliptisi sa slikama. Kameni svod niže bio je niži za 35 cm, a njegovo povišenje klesanjem izvedeno neposredno prije izvedbe i postavljanja drvenog svoda 1689., odnosno drveni je precizno skrojen prema prethodno preoblikovanom kamenom svodu, koji je preklešavanjem dobio nešto plići i nepravilniji oblik. Možda je Mateo Ponzoni osmislio kompozicije deset malih platna upravo za taj raniji, manji kameni svod, pa su i slike manjeg formata nego što nova povećana ploha zahtijeva da bi kompozicija bila ritmički skladnija. Budući da su sva polja osim slika bila obojena jednobožno, plavom bojom taj plošni ritmički nerazmjer dolazio je još jače do izražaja (sl. 16).

U spomenutom Valierovu dekretu i najranijoj razmatranoj vizitaciji (De Dominis), u kojima se nižu primjedbe na skućeni prostor crkve (pa ga zahvaljujući njima i opisuju), nalaže se i pomicanje velikog oltara „malo unatrag“, što nam ukazuje na nešto vrlo važno: da je planirano zadržati ga. Budući da je i danas tu (stipes), najvjerojatnije je da je oltar opisan 1683. - isti taj oltar. U De Dominisovu i Cosmijevu opisu oltara (1604. i 1682.) možemo analizirati njegov izgled te međusobno uspoređivati podatke tih dviju vizitacija u cilju shvaćanja tijeka izmjena.⁶⁴ Unutar razdoblja od 78 godina koje se razmatra, za detaljnije shvaćanje načina i ritma izmjena opreme oltara trebalo bi redom istražiti druge dokumente o aktivnostima nadbiskupa Leonarda Bondumiera (1641.-1667./68.) i Bonifacija Albanija (1668.-1678.), budući da njihove vizitacije nisu sačuvane (dio vizitacije Leonarda Bondumiera pak iz 1652. godine spominje Cosmi 1682., ali je očito u međuvremenu izgubljena).⁶⁵ Kako De Dominisova druga vizitacija te Ponzonijeva prva (1616.), kao ni one eventualno pisane unutar razdoblja njihova stolovanja također nisu sačuvane, slika bi se mogla dopunjavati istraživanjem ostalih dokumenata iz njihova vremena, kao i rekonstrukcijom iz kasnijih vizitacija u kojima se spominju neke prethodne aktivnosti, zabilježene prema kazivanju ili spominjanju ranijih vizitacija, kao što je ovdje o oltarnoj menzi (Manola/Cupilli).⁶⁶ Vizitacije pak apostolskih vizitatora:

Augustina Valiera (1579.), Mihovila Priulija (1602./1603.) i Oktavijana Garzadorija (1624./1625.), koje se čuvaju u printu mikrofilmova u Nadbiskupskom arhivu u Splitu, do sada su samo malim dijelom nerazmatrane u ovoj temi, te ovom prilikom zahvaljujući trudu don Slavka Kovačića donosim dijelove koji se odnose na glavni oltar.⁶⁷ Budući da je oltar posvećen i Presvetom Sakramentu (ne znamo od kojeg trenutka), čija se bratovština osnovana 1491. godine brinula o njemu i opremala ga, razmatrani su i spisi Bratovštine Presvetog Tijela Kristova preostali u arhivu splitskog Nadbiskupskog kaptola (arhiv katedrale preseležen je onamo 1970-ih). Nažalost, u vrijeme kuge 1609. i 1784. stradao je velik dio tog arhivskog materijala, a veći dio sačuvanog obradio je i objelodanio Ivan Ostojić,⁶⁸ iako nije nabrojio sve pa će sigurno ciljano proučavanje tih dokumenata donijeti važne podatke. Od osnivanja pa sve do kraja 18. stoljeća, bratovština Presvetog Tijela Kristova toliko je uspješno i intenzivno djelovala da je sredinom 18. stoljeća postala „glavna bratovština u gradu koja se brinula za sjaj i ures inače siromašne katedrale. Ona priobavlja sav namještaj za službu Sv. Sakramenta...“⁶⁹ Ipak, osim dokumenta o nabavi svoda i tabernakula, a koji je kao izdvojeni dokument pronađen u Šibeniku u arhivu samostana sv. Lovre, u nekadašnjem arhivu splitske katedrale do sada nije pronađeno ništa ključno o opremi oltara od osnutka bratovštine do tog trenutka, pa tako ni dokument o kupnji mramorne menze.⁷⁰

Prvi spomen o nekim radovima na oltaru je iz 1685. (tri godine nakon Cosmijeva dolaska), kad je demontirana propovjedaonica i premještena na današnje mjesto, čime je napravljen možda prvi korak k osuvremenjivanju oltara (možda je tada montiran i ciborij?). Za te radove znamo jer je splitski plemić Albert Papalić javno prosvjedovao, što je Kruno Prijatelj prvi objelodanio i povezao.⁷¹ Dokument o narudžbi ili kupnji ciborija nije pronađen, ali je poznato da je Cosmi Splitskoj nadbiskupiji i katedrali donirao niz umjetnina, što je nedavno Arsen Duplančić detaljno istražio u proučavanju njegovih bilježnica.⁷² Analize drva i vrste izvorne pozlate svoda i ciborija ipak donose egzaktni argument u prilog toj pretpostavci. Naime, iako je drvo obaju dijelova kompozicije tvrdi i meki bor (*Pinus spp.*), što je manje važan argument, budući da je on u baroknom vremenu česta vrsta za izradu drvene plastike, analize izvorne pozlate, koje su egzaktniji pokazatelj, dokazuju bitnu razliku među njima u sastavu zlatnih listića te u debljini i sastavu preparacije, što bi moglo ukazivati na različite „izvođače radova“, odnosno skulptore. Budući da je Cosmi, što je razvidno iz opisa i uporedbi njegove i Manoline vizitacije (što do sada nije uočeno), zatekao drveni antependij oltara, nalaže da se popravi. Ujedno sugerira bratovštini Presvetog Sakramenta da nabavi novi oltar, mramorni, jer je postojeći drveni star i neadekvatan. Potvrdu o tome da je to i učinjeno donosi iduća vizitacija (Manola 1704.), koja navodi



16. Računalna rekonstrukcija izvornog oslika na svodu (snimila Ž. Matulić Bilač, izradio M. Čulić 2016.)
Computer reconstruction of the original vault painting (photo by Ž. Matulić Bilač, made by M. Čulić 2016)

riječi župana bratovštine Ivana Vinka Dumanića da je oltar tek nedavno opremljen njihovim trudom i sredstvima. Ipak, Cosmi ne samo da daje upute bratovštini nego i naređuje da se odmah napravi baldahin za tabernakul te napominje da bi... „umjesto drvenih statua druge od mjedi bile plemenitije“.⁷³ Ta rečenica bi, ako se tako interpretira, mogla biti upravo izravan dokaz o njemu kao naručitelju ciborija!

Sve dokazuje da je Cosmi svojim snagama najprije obnovio zatečeni oltar te izravno zahtijevao postavljanje drvenog ciborija koji je možda montiran upravo 1685., ali da je nadalje definiranje kompozicije bilo prepušteno bratovštini prema njegovim uputama i naredbama, odnosno opis koji do sada nije uočen mogao bi potvrditi hipotezu o prije naručenom i postavljenom ciboriju na oltaru, u skladu sa zaključcima o razvoju cjeline.⁷⁴ Vizitacije dokazuju i da je Cosmi povremeno postavljao srebrnu palu na oltar, ali da je u jednom trenutku to prestalo, te je ona ostala u riznici sve do sredine 18. stoljeća. U današnjoj kompoziciji oltara nema mjesta za palu, tako da i to može biti orijentir u daljnjem sužavanju vremenskog okvira o postavljanju ciborija. Kako vizitator Garzadori 1625. godine opisuje oltar bez tabernakula i ukrasa, Ponzoni je eventualne izmjene izveo nakon te godine. Izvorni titular oltara, kao i pridruženi mu, koji se danas

u njemu sažimaju, složena je tema za istraživanje koju su povremeno doticali razni autori, a njihovu analizu u današnjem prikazu počeo je Daniel Premerl. Uopće je neriješena topografija štovanja sv. Marije u katedrali, za što postoje kontradiktorni pokazatelji. Najstariji spomen titulara glavnog oltara donosi Augustin Valier, nazivajući ga oltarom sv. Marije, pri tome ga i opisujući.⁷⁵ Isti titular spominje i Mihovil Priuli, napominjući da oltar nije posvećen.⁷⁶ Dominis ga prvi naziva velikim oltarom, kao i Garzadori dvadeset godina poslije, a tako je i u svim kasnijim sačuvanim nadbiskupskim vizitacijama. U vizitacijama kako ih čita Ivana Prijatelj Pavičić, unutar sjeverne niše katedrale je 1604. godine srušen stari oltar sv. Marije te je sagrađen novi, posvećen Sv. Križu ili sv. Mariji ili sv. Bartulu (sv. Marija se tu ne spominje izravno). Joško Belamarić, pak, shodno svojim otkrićima i analizama, stari oltar sv. Marije smješta lijevo uz južna vrata, *subtus sacristiam*, na temelju proučavanja i dopuna vizitacija Valiera, Priulija i De Dominisa; to bi bilo mjesto srušenog oltara koji se spominje, a koji u vizitacijama Oktavijana Garzadorija 1625. više nije na tom mjestu.⁷⁷ On se dakle spominje pod tim imenom u vrijeme u kojem se glavni oltar naziva velikim, a ne više oltarom sv. Marije. Srušen je izravnim naputkom iz materijalne De Dominisove vizitacije, a dok je postojao, na njemu nije bilo dopušteno

služiti misu. Čini se da je taj oltar bio pomoćni, a nosio je oznaku mjesta i titulara.

Sakristiju u Cosmijevoj vizitaciji iz 1682. nalazimo u sjeverozapadnoj polukružnoj niši, gdje se spominje da je na to mjesto premještena u Ponzonijevo vrijeme. U njoj su dvije slike s prikazom Blažene Djevice Marije, pa je moguće da je oltar bio tu premješten. Tzv. mali oltar, nasuprot malim, tj. ženskim vratima izgrađen je 1700. godine i posvećen sv. Mariji i sv. Josipu, što rekonstruirao Ivana Prijatelj Pavičić otkrićem dokumenta o naručitelju.⁷⁸ Na tom mjestu ga nalazimo u 1704. (Manola), sve do 1770. godine. Za taj oltar je bio naslikan Gospin ciklus od osam slika na kamenom svodu, ugrađenih u raskošni drveni pozlaćeni svod, koji je danas (od pretvorbe oltara 1770. godine u oltar sv. Dujma) u povijesno anakronoj ikonografiji (u jednom trenutku činilo mi se da je tu prebačen sa svoda glavnog oltara, za što postoji nekoliko pokazatelja, ali ima i pokazatelja koji tome ne idu u prilog).⁷⁹ Možda je cijela ta povijesna putanja oltara sv. Marije povezana s početkom štovanja Presvetog Sakramenta na glavnom oltaru još od 16. stoljeća (vjerojatno i prije), što je potisnulo štovanje Bogorodice na neki pomoćni oltar, dok je u koncepciji drvenog ciborija zadržan na prikazu prednje slike.⁸⁰ Uz razna spominjanja slika i kipova s prikazima Bogorodice, danas je ikonografija zaštitnice katedrale sačuvana jedino na toj slici na glavnom oltaru te na svodu kapele sv. Dujma, dok je Gospa od Žnjana, za koju neki autori smatraju da je do 18. stoljeća stajala u katedrali (danas u riznici, a kip Gospe s Djetetom čiju povijest i ikonografiju rekonstruirao Joško Belamarić) u crkvi Gospe od Pojšana.

Položaj i tehnička analiza oltara u odnosu na značenja

STIPES - MENZA

Na mramornoj dvobojnoj plohi poda, debljine 3,5 cm, koja se nalazi 56 cm iznad razine broda i 74 cm iznad linije na kojoj je, ispod današnjeg, izvorni antički pod, sagrađena je uzdignuta baza za oltar ukupne visine 35 cm, obložena mramornom oplatom debljine 2 cm, vješto ukomponirana s menzom i prema svim pokazateljima istovremene izrade. Podloga oplata su kamene ploče, završnom obradom pripremljene za njezino fiksiranje - što je vidljivo na oštećenjima. Kompozicija oltarne menze s tabernakulom i drvenim ciborijem nalazi se dakle visoko uzdignuta u odnosu na brod, a tabernakul i edikula su u samom tlocrtnom sjecištu dijagonala mramorne menze, točno ispod slike *Andeli skupljaju Kristovu krv*, dok je u tlocrtnom sjecištu kvadrata niše s drvenim svodom mjesto uzdizanja euharistije na misi, ispod slike *Posljednja večera*. Očito je njihov položaj pomno izračunat unutar njihovih simboličkih odrednica, jer rubovi tlocrtne kružnice centrirane po njima obuhvaćaju sve rubove uzdignutog oltara: „Kvadrat i krug simboli su središta (*axis mundi*), odvazda prisutni u tradiciji svetoga.“⁸¹ Presveti Sakrament izlagao

se prethodnim odvajanjem četiriju slika s okvirima koje zatvaraju edikulu, dok je danas, izvan te funkcije, cijelo vrijeme njima zatvoreno.

Baza oltara je podijeljena na dvije razine, od kojih se prednja i stražnja produžuju i razlažu dvjema stubama kojima se uspinje do oltara (sl. 17). Na tim su mjestima plohe razvedene trobojnim mramornim umecima u različitim ritmovima. Na prednjoj plohi površine 180 x 90 cm danas se nalaze tri sjedalice za biskupa i svećenike (koji su na taj način približeni vjernicima, a prema istim smjernicama), dok su uz zidove i ispred oltara poredane sjedalice za svećenike i ministrante. Donja razina baze je razvedena s po jednim umetkom od crnog mramora, a sve četiri stranice gornje baze oltara razvedene su s po devet raznobojnih umetaka mramora postavljenih u istom ritmu. Na oltaru sv. Dujma nalazi se suvremeno svetojhranište Vaska Lipovca, koje je od 1965. godine u funkciji naslijedilo mramorni tabernakul na oltaru. Lijevo od oltara, iza antičkog stupa, nalazi se drveni stolić na kojem stoji euharistijsko posuđe. Tako je nekadašnja funkcija oltara raspoređena na tri mjesta.

U unutrašnjosti mramorne menze, koju sam pregledala endoskopskom kamerom 2012. godine, kroz otvore u njegovim prednjim i gornjim sastavnicama, povedena cijelim nizom indicija u istraživanju konstrukcije oltara te detaljem iz Valierove vizitacije, uočila sam, gotovo očevidno, kubus proširen gradnjom od kamena, cigle i svijetle žbuke, na koji je aplicirana današnja mramorna barokna oplata. Taj sklop sastoji se od osnovnog kubusa na koji je s gornje strane položena ploča zaobljenih stranica, nešto veća od njega. Ta dvodijelna konstrukcija može se definirati kao stipes i ima teksturu sličnu granitu. Širina mu je 175 cm, baš kao i prednja stranica menze, a uži je za oko 70 cm od ukupne širine menze. Kubus je s tri strane (bočne i stražnje) proširen gradnjom od komada lomljenog kamena i cigle koji je povezan blijedom žbukom (vjerojatno zato i nije uočen 1960. godine). Između te gradnje i ploče oplata menze je šupljina od oko 20 cm. Da bi se stipes mogao vidjeti, trebalo bi demontirati prednju ploču menze.⁸² Ukupne dimenzije stipesa su dakle oko 80 x 175 x 80 cm, dok su dimenzije današnje oltarne menze 143 x 248 x 184 cm (sl. 18).

Za razliku od menze, unutarnji stipes je tlocrtno potpuno centriran u odnosu na dijagonale niše, a u bočnom pogledu njegov bi tabernakul bio također u sjecištu kad bi niša bila izvorne visine! Ta osnovna analiza potvrđuje da je to izvorna pozicija oltara nakon proboja zida, budući da je pozicioniranje oltara u liturgiji precizno simbolički određeno.

Oplata triju stranica menze sastoji se od osam okomitih dijelova: prednja i stražnja od po tri, a bočne od po jedne. Bočne stranice i središnja prednja istog su oblika, strukture, vrste i rasporeda mramornih umetaka te su nešto različitih širina: lijeva i desna: 72 x 155,5 cm, a prednja: 72



17. Oltarna menza sa stepenicama, prednja strana (snimila Ž. Matulić Bilač, 2012.)
Altar mensa with steps, front side (photo by Ž. Matulić Bilač, 2012)

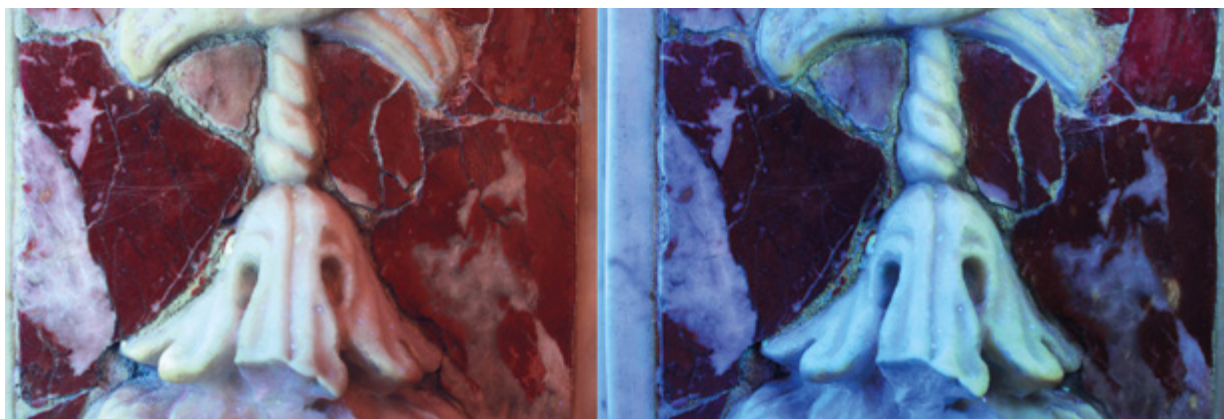


18. Detalji stipesa unutar današnje barokne menze (endoskopski snimila Ž. Matulić Bilač, 2011.)
Details of the stipes inside the existing Baroque mensa (endoscopic image by Ž. Matulić Bilač, 2011)

x 163,8 cm. Sastoje se od osnovne ploče od blijedosivog mramora (*Carrara Bianca, Italia*),⁸³ koja je razvedena izbočenim profiliranim oblicima unutar kojih su uklesana (u dubini od 2 cm) udubljenja oštro rezanih geometrijskih oblika te su u njih zalijepljeni elementi od raznobojnog mramora u istom ritmu oblika, boja i vrsta na sve tri ploče. U cjelini, svaka ima po 9 zelenih⁸⁴ (ukupno 27), 4 crna⁸⁵ (ukupno 12), po 24 crveno-bijela⁸⁶ (ukupno 72) te od po 2 šarena ljubičasta⁸⁷ (ukupno 6) komada mramora. Prednja i stražnja središnja ploča rubno završavaju razvedenim pilastrima (72 x 24 cm). Na prednjima su isklesane glavnice serafina s trostrukim visećim grozdovima voća

(sl. 19), dok su poledinske ravne i razvedene dvovrstnim mramornim umecima.

U središtu začelja oltara je spomenuta ploča kanonika Jerolima Natalisa koja je 3 cm uža od središnje prednje ploče oltara (71 x 160,7 cm). Ploča je od sivog mramora i sasvim ravna, ali bogato oblikovno i koloristički razvedena šarenim mramornim umecima raznih oblika u tehnici inkrustacije, konusno rezanim spojevima širine 3 mm, ispunjenima crnom žbukom fine strukture. U ploču je ugrađeno više od stotinu raznobojnih komada mramora (16 vrsta) te je pri dnu ugraviran grb i inicijali obitelji Natalis. Donji i gornji profil menze izveden je od istog



19. Detalj mramorne menze, vidljivi spektar i UV (snimila Ž. Matulić Bilač, 2016.)
Detail of the marble mensa, visible spectrum and UV (image by Ž. Matulić Bilač, 2016)

maramora, a cijela ta osnovna konstrukcija pokrivena je pločom od sedam komada, očito krojenih za istovremeno ugrađivanje tabernakula i monolitnih postamenata za ciborij, što dokazuje njihovu istovremenost, ali i od početka projekta predviđen taj tabernakul na tom mjestu. Zaključak je suprotan prijedlogu Daniela Premerla, koji smatra da je tabernakul možda od početka stajao na tadašnjem oltaru sv. Josipa (tumačeći tako, kao i Ivana Prijatelj Pavičić - prikaz na Clérisseauovu crtežu).⁸⁸ Razlog bi bio uspostava osovine katedra - oltar u kojoj je nadbiskup morao biti vidljiv, ali problem suprotan tome spominje John Gardner Wilkinson⁸⁹ pa je očito neko vrijeme trajala rasprava kojom se rješavala uspostava odgovarajuće osovine (koja je u odnosu na oltar morala biti u ravnini).

Mramorni tabernakul je previsok za kompoziciju s ciborijem, odnosno njegov vrh prelazi najnižu točku edikule, što je sigurno jedan od pokazatelja da nisu dio iste zamisli. Dimenzije su 120 x 60 x 60 cm, oktogonalnog je osnovnog oblika te postavljen na monolitnu bazu od oker-ružičaste breče. Mramorni umeci rezani su u razini ili 2 mm iznad osnovne, a razlikuju se od onih na menzi. Ukupno je sedam vrsta, od kojih je osnovna blijedosiva (*Bianco Carrara*). S prednje i stražnje strane su vratašca iskucana od pozlaćenog lima približno istih dimenzija, a kad se otvore, na istoj su horizontalnoj razini te ih povezuje pomična drvena podloga koja se izvlači dvostrano. Na prednjim vratašcima je *Piéta*, a na stražnjim pokaznica. Možda su prednja vratašca prebačena s prijašnjeg tabernakula, jer su modificirana veličinom. Na menzi su i dva monolitna postamenta za anđele drvenog ciborija, prema kojima je također krojena gornja ploča menze; ako je tako, oni su istovremeni, ali kako je već rečeno - mlađi od ciborija.

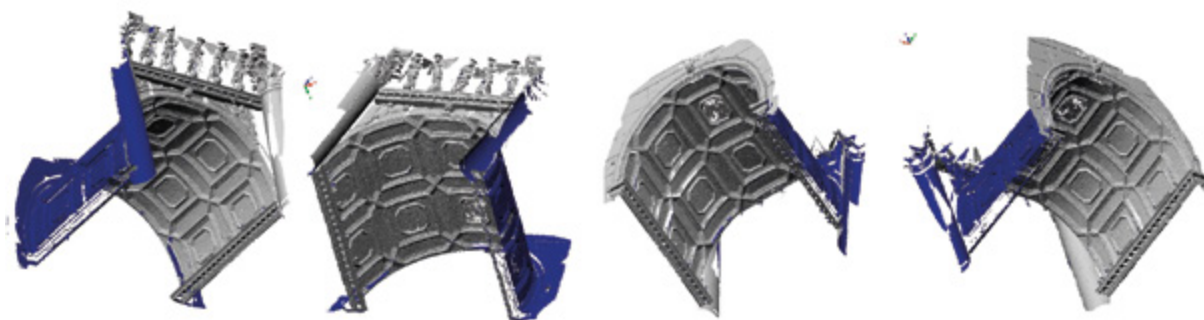
Tehnička analiza drvenog svoda

DRVENA KONSTRUKCIJA

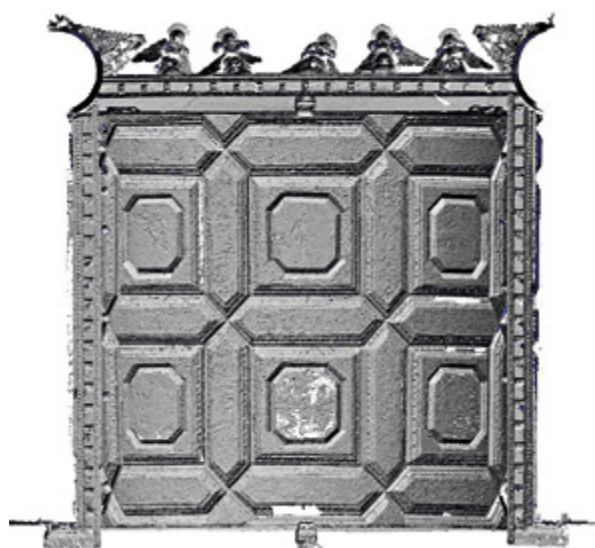
Swod je konstruiran od 665 drvenih elemenata (sl. 20, 21). Osnovna oplata svoda sastoji se od 20 smrekovih dasaka

(*Picea spp.*)⁹⁰ istih dužina i debljina, ali neujednačenih širina,⁹¹ postavljenih u smjeru istok - zapad, montiranih slijeva nadesno, ukupne širine 691,1 cm, zbroja razmaka među njima oko 9 cm i ukupne plohe (nerazvijene) 32 m². Sve daske su tangencijalnog reza, osim 8. i 13. koje su dijametralne. Također, broj godina im varira od 17 do 93, što govori o neujednačenoj strukturi, a možda i o porijeklu toga dijela drvene građe, budući da su svi ostali segmenti napravljeni od drugog roda drva (tvrdog i mekog bora: *Pinus spp.*)⁹² Okviri kasete svoda načinjeni su svaki od po tri dijelom profilirana segmenta koji spojeni tvore jedan profil. Tih segmenata je 93, a sastoje se od 279 dijelova, spojenih čavlima bez lijepljenja. Oktogonalni okviri slika (koji se možda nastavljaju na oktogonalni tlocrt građevine?) od ostalih okvira kasete razlikuju se samo po jednostavnijem profilu, koji zbog slika nisu ni na koji način specifičnije obrađeni od ostalih. Plitkost tih kasete dokazuje da nije bilo predviđeno da se slike umeću s podokvirima, nego izrezane; predviđeno je da se lijepe izravno na drvenu oplatu svoda. Budući da je slika deset, toliko je i oktogonalnih polja od po osam segmenata sastavljenih od po dva dijela: ukupno 160 elemenata. Sve kasete obrubljene su ukrasnim letvicama jednostavnog profila (njih je 204); vjerojatno su i nešto kasnijeg datuma. Konstrukcijski najkompleksniji dijelovi svoda su vijenci kojima svod završava u spoju sa zidovima niše.⁹³

Polukružna aplikacija preko istočnog kamenog luka niše sastoji se od osnove konstruirane od četiri daske, koja je s vanjske i unutarnje strane obrubljena obradnim profilom. U središtu luka je konzola sa serafinom. S druge strane svoda daske, njegove osnovne oplate izlaze u prostor oko 45 cm. Tu je aplicirana drvena konstrukcija trijumfalnog luka. Čine ga osnovna drvena ploha sastavljena od tri daske, na koju su montirana dva plitka reljefa Sibila. S gornje strane konstrukcija završava vijencem istog oblika kao rubni vijenci svoda, a na njima je, na drvenom platou, na metalnim nosačima postavljeno pet lebdećih anđela (izrađenih od mekog bora: *Pinus spp.*), koji stoje



20. Isječci iz 3D projekcije (snimio M. Žapčić, 2005.)
Fragments of a 3D projection (image by M. Žapčić, 2005)



21. Isječak iz 3D snimke svoda (pogled odozdo, snimio M. Žapčić, 2005.)
Fragment of a 3D image of the vault – view from below (image by M. Žapčić, 2005).

na sferama i u rukama drže viseće svijećnjake (od izrade svoda do 1999. usred kompozicije stajao je gotički kip raspetog Krista, danas iznad trona u koru).

Cijela konstrukcija je čvrsta, međusobno spojena bez ljepila, nizom kovanih čavala, čije smo pozicije odgonetavali magnetoskopijom. Prema očuvanom stupnju magnetičnosti, svi metalni elementi su kompaktni i funkcionalni, u stanju statične korozivnosti. Daske oplata konstantno blago mijenjaju širinu mijenjanjem količine vlage koju upijaju izravno iz zida, na koji se naslanjaju najvećim dijelom. Ostali dijelovi drvene konstrukcije ne pokazuju dimenzionalne promjene koje bi ugrožavale opstojnost te kompleksne konstrukcije sastavljene od gotovo 700 drvenih segmenata, te između 2500 i 3000 čavala.

Smatram da je svod prilikom izrade najvećim dijelom oblikovan u samoj katedrali, prilikom montaže, budući da su drveni profili morali biti najprije piljeni, a onda vlaženjem i pritiskom savijani prema stupnju zakrivljenja svoda. Tek je nakon toga mogla biti postavljena preparacija

i pozlata. Zato mislim da svod kao „gotov proizvod“ nije mogao biti naručen ni montiran, ali je mogao biti kupljen kao niz profiliranih letvica, dok su Sibile, lebdeći anđeli i konzola sigurno doneseni kao gotov proizvod za montiranje. Naravno da je za sve to trebao precizan nacrt, koji možda još postoji u nekom arhivu. Za razliku od stropova, koji zbog toga što su ravni mogu biti naručeni gotovo „u paketu“ koji se može složiti i učvrstiti uz modificiranje na licu mjesta, drveni svodovi su uvelike kompleksniji. Konkretno, navedeni je kameni svod nastao povišenjem antičkog za oko 28 cm. Pri tome se nije slijedila izvorna linija zaobljenosti (koja je pravilna polukružnica), već je lijeva strana izvedena petnaestak centimetara plića, ali svod ni u jednom dijelu nije pravilnog oblika. Također, budući da je sasvim prislonjen na kameni svod, to dokazuje da je najvjerojatnije krojen upravo kod postavljanja svoda, slijedeći oblik dio po dio i modificirajući ga (neke daske su pritom napukle). Vjerojatno je izrađen kao zaokruženi posao drvorezbara, dok je slike izrezao, skrojio, pripremio i u svod zalijepio slikar. Budući da se 1689. godine govori o zlatnom svodu i slikama, moguće je da se već radilo o trenutku kad je svod izrađen, što bi moglo pomaknuti dataciju godinu-dvije prije toga.⁹⁴

OSLIK I SLIKE

Današnji izgled drvene kompozicije oltara pokazuje svim detaljima obuhvaćenu novu pozlatu profila kasete i svih ostalih pozlaćenih zona osim ploha unutar kasete, koje su pak premazane debelim uljanim slojem blijede narandčaste boje s oslikom serafina i kerubina unutar malih polja uokvirenih biljnom ornamentikom. Pozlata je izvedena visokokvaliteno na novopostavljenoj preparaciji (tri do četiri sloja) u vješto kombiniranoj izmjeni vodene i uljane tehnike, što stvara profinjenu dinamičnost refleksije pod bočnim svjetlom (sl. 22). Izvorni oslik i pozlata svoda sačuvani su na oko polovici površine, što je gruba procjena, budući da se ne može provesti rendgensko snimanje. Svod je izvorno bio oslikan plavom bojom unutar kasete (azurit) te pozlaćen na svim ostalim ploham, sve na prethodno postavljenu gipsanu preparaciju i crveni



22. Detalj ciborija, ruka anđela koji drži edikulu (snimila Ž. Matulić Bilač, 2012.)

Detail of the ciborium – angel's hand holding an aedicule (photo by Ž. Matulić Bilač, 2012)

bolus kao podlogu zlatnim listićima.⁹⁵ Drugi sloj boje unutar kasete, koji datiram u 18. stoljeće, nanesen je bez preparacije. Tanak je i amorfno oslika. Ipak, čini se da nosi izvornu varijantu današnjeg oslika, tj. da je današnji oslik restaurator-slikar kopirao sa zatečenog izbljednog i oštećenog predloška, svježim i debelim nanosima boje, nanesenih bez preparacije, koji gustoćom i elastičnošću zapunjavaju sve nepravilnosti i lakune donjih slojeva. Filip Dobrošević je 1972. svod restaurirao *in situ*, fokusirajući se na slike, dok je drvene plohe pozlate i oslika riješio parcijalnim premazima bez prethodne rekonstrukcije, koji znatno prelaze rubove lakuna. Slike je zatekao zalijepljene u kasete (*maruflage*) koštanim tutkalom⁹⁶ (mislim da je to izvorna situacija prilikom njihova umetanja), što je nažalost ponovio voštanom, nereverzibilnom smjesom.

Spomenuti arhivski dokument iz 1689. godine spominje Pončunove slike umetnute u kasete: *...un soffittato del Volto della Cappella tutto intagliato, et indorato con 10 Quadretti incastrati nel medesimo di pitura del quondam Sigr. Matteo Ponzoni Pittor famoso*. Kruno Prijatelj, valorizirajući ciklus slika nakon njihove restauracije 1973. godine piše:⁹⁷ „Nije nam danas poznato gdje su ranije prizori bili smješteni: da li na ranijem možda skromnije ukrašenom svodu, da li su pravili zajedno neki poliptih u Bratovštini Presvetog Sakramenta ili ih je slikar naslikao za svod koji nije mogao biti dovršen za njegova života.“ Jedinstvena ikonografska cjelina prema njegovu se objašnjenju sastoji od deset kompozicija tematski najbližije povezanih s misterijem euharistije,⁹⁸ od čega su četiri prizora iz Starog zavjeta (*Žrtva Melkisedekova*, *Josip i braća*, *Pad mane* i *Uhode se vraćaju iz Obećane zemlje*), dva iz Novog zavjeta (*Posljednja večera* i *Anđeli skupljaju Kristovu krv*) te četiri iz života svetaca (*Čudo u užarenoj peći*, *Vizija djeteta Isusa u hostiji*, *Sv. Klara spašava grad Assisi od Saracena* i *Mazga kleči pred sv. Antunom s pokaznicom*). Pri tome ih nabraja onako kako stoje poredane u svodu, čitajući ih simultano

po dvije slijeva nadesno: *Žrtva Melkisedekova*, *Pad mane*, *Sv. Klara spašava Assisi od Saracena*, *Vizija djeteta Isusa u hostiji*, *Anđeli skupljaju Kristovu krv*, *Posljednja večera*, *Uhode se vraćaju iz Obećane zemlje*, *Mazga kleči pred sv. Antunom s pokaznicom*, *Čudo u užarenoj peći* i *Josip i braća u Egiptu*. Ipak, Kruno Prijatelj smatra da je svaka slika zamišljena kao „djelo za sebe“, možda skica za neko veliko platno (aludirajući na zidove kora).⁹⁹ Radoslav Tomić se u njihovoj bitno konciznijoj analizi (razmatrajući ih u kontekstu ukupne slikarske baštine Splita)¹⁰⁰ slaže da slike imaju obilježja skica te za njih koristi gotovo iste nazive, grupirajući ih u dvije cjeline: pet pripada starozavjetnim, a pet novozavjetnim temama, smatrajući da ne tvore ikonografsku cjelinu, niti su ikonografski povezane.¹⁰¹

Tijekom analize njihova rasporeda na svodu i eventualnog utvrđivanja povijesne preraspodjele, u potrazi za oblikom u kojem su mogle tvoriti dvije cjeline prije umetanja u svod, surađivala sam korespondencijski s Milanom Ivaniševićem koji je na temelju tema slika složio njihov logičan ikonografski redosljed: dva niza od pet slika. Budući da su slike danas poredane na svodu upravo na taj način, shvatila sam da je Milan Ivanišević, vidjet ćemo poslije, razriješio važnu enigmnu, ujedno predlažući kraće nazive slika, ne dovodeći pritom u pitanje utvrđene prikaze: *Melkisedek*, *Sv. Klara*, *Anđeli*, *Sv. Antun*, *Sv. Josip*, *te Mana*, *Misa*, *Posljednja večera*, *Uhode* i *Peć*. Kad ih virtualno izrežemo sa svoda i poredamo na taj način, uočavamo da je Kruno Prijatelj grupiravši prikaze riješio prvi dio zagonetke, a zatim, vođen stvarnom situacijom na svodu i logikom njegova čitanja, riješio ritam njihova čitanja. Ipak, budući da se na središnjem mjestu obaju redova nalaze prizori iz Novog zavjeta, prvi lijevo od njih sa svake strane uprizoruje život svetaca, dok su četiri rubna prizora iz Starog zavjeta (nizovi na svodu mogu se čitati s obje strane - slijeva nadesno, ali i zdesna nalijevo). Na taj način mogu tvoriti dva lanca prizora zamišljena kao cjeline pa i postavljena na bočne zidove niše, od kojih bi srednji prizori bili točno u liniji svetojhraništa, kao što su i danas u svodu točno iznad njega (to bi mogao biti dokaz o oltaru na tom istom mjestu već oko 1635. godine, kad su slike naslikane). Ujedno, a taj zaključak bi mogao poslužiti i kao važan argument da se oltar u toj fazi osmišljavao prostorno, uz takav oltar koji se koristi dvostrano, nalaze se poliptisi koje se također „čitaju“ dvostrano sa središnjim prizorima iz Novog zavjeta kojima se veliča Presveti Sakrament na oltaru. Budući da slika ima deset, a prema raščlambi zidova kora za njih je samo devet mjesta (što je Goran Nikšić otkrio godinama poslije), i to pravokutnih, vjerojatnije je da one nisu ni bile skice za buduće velike prizore, već su bile izvedene možda za budući svod, ali možda i samo kao dva niza prema opisu s pomno promišljenim izborom tema i značenjem. Ipak, za tu hipotezu treba iznijeti analize koje su dovele do tih zaključaka: slike su izvorno bile veće nego danas, a zbroj



23. Prijedlog izvornog oblika i kompozicije deset slika sa svoda (virtualna rekonstrukcija, izradili Ž. Matulić Bilač i M. Čulić, 2012.)
Proposal for the original form and composition of ten paintings on the vault (virtual reconstruction by Ž. Matulić Bilač and M. Čulić, 2012)

i analiza preostalih tragova na njihovim rubovima dali su prilično precizne izvorne mjere, iste za svih deset slika: 58,5 x 59, 5 cm, što znači da su kraćene u oba smjera.¹⁰² Kasete svoda nisu jednake veličine, a sve su manje od izvornih dimenzija slika, što ukazuje na to da su redom prekrojene oštrim rezovima prilikom umetanja u svod, gotovo sa svih strana uklanjajući između 0,5 i 5 cm oslikanog platna i još po oko 2 cm sa svih strana čistog platna (nekad presavijenog na bočne stranice podokvira) te dodatno po četiri kuta, budući da su od kvadratnog dobile oktagonalan oblik. Time su slikama redom odrezane noge, draperije, krošnje... Kao i sve slike na platnu, izrađene su na podokvirima (uz rubove postoje tzv. bore kao refleksi tih podokvira) za koje u koncepciji svoda nema mjesta jer su kasete preplitke (tek 0,5 cm od barem 1,5 cm, koliko je podokvir najmanje morao biti širok). Rupice od čavala koje prate deformacije platna nastale napinjanjem slika zaključno potvrđuju da su slike izvorno stajale uobičajeno napete na podokvire (sl. 23).

Zaključci o njihovim izvornim mjerama, obliku i konstrukciji vode nas korak dalje: zbroj širina pet slika je 297,5 cm, a ako se tome pribroje ukrasni okviri (6 okvira po minimalno 2 cm), njihov ukupni zbroj je gotovo točno 300 cm. Širina zidova niše je 325 cm, što je previše podudarno da ne bismo dali prvi cjeloviti prijedlog za njihov izvorni smještaj na bočnim zidovima u kompoziciji dvaju poliptiha. Razliku u širini mogli bismo pripisati moguće bogatijim okvirima, širokim najviše 5 cm pa bi se u tom slučaju dimenzijski sve precizno uklapalo! Kasete drvenog svoda predviđene za slike manje su od izvornih dimenzija slika jer su one pri „uzimanju mjera“ bile rubno pokrivene ukrasnim okvirima, i to točno onoliko koliko nam danas nedostaje njihovih rubnih ploha. Dakle, navedena pretpostavka dovodi se u vezu s aktualnim tezama o ranijoj dataciji slika u odnosu na svod te

uspostavlja nešto više reda u promišljanju njihove veze, slijedeći trag, čini se točnih, smjernica Krune Prijatelja. Također, izravno nas vodi u vrijeme njihove izrade i u vrijeme Sforze Ponzonija, koji je tako, pretpostavlja se, osim aktivnosti povezanih s dovršetkom opremanja novog kora i nabavom nadbiskupske katedre,¹⁰³ poduzeo već prve promišljene korake i u opremanju glavnog oltara. U dovršenju svojih zamisli prekida ga smrt 1641. godine, nakon čega iz katedrale i iz Dalmacije natrag u Veneciju odlazi i njegov brat, ostavivši niz slika. Sljedeći opis oltara, 42 godine poslije (1682.), pokazuje da njegovi nasljednici nisu bitno poboljšali predstavljanje oltara u svjetlu novog položaja i reforme prostora.

Tehnička analiza drvenog ciborija

POLOŽAJ

Bočni presjek izveden iz prostorne teodolitske snimke ciborija¹⁰⁴ pokazuje da su nacrti Vicka Andrića, Aloisa Hausera i poslije Ernesta Hébrarda nacrtani idealizirano (Andrićev je i vertikalno komprimiran zbog neuočavanja povišene niše u odnosu na ostale).¹⁰⁵ Analizom snimke uočavamo da mu je danas vrh 20 cm (3,3°) u odmaku od okomite osi, što se jasno vidi i „običnim okom“ iz određenog kuta pogleda, a najbolje pod bočnim kutom iz kora. Mramorni postamenti, pa tako i menza, sasvim su podudarni s horizontalnom osi; stoga sam u potrazi za objašnjenjem naizgled neobičnog i neobjašnjivog nakošenja, a pregledavajući stanje, uočila da su u laktovima anđela duboke pukotine, tj. razdvajanja, nastale stoljetnom „upotrebom“ edikule. Ako bismo ciborij virtualno sasvim uspravili, stranice drvenih baza anđela na istočnoj bi se strani podigle od mramornih postamenata za oko 4 cm, što dokazuje da je nagnutost nepovratna. Sada su podignute za oko 1 cm, a u otvorima je zatečeno niz drvenih umetaka, koje sam zamijenila adekvatnijima.



24. Detalj svoda prije retuša (snimila Ž. Matulić Bilač, 2008.)
Detail of the vault before the retouch (Ž. Matulić Bilač, 2008)



25. Slika Čudo u peći nakon restauracije (snimio Đ. Ivanišević, 2012.)
The Miracle in the Furnace painting after conservation (photo by Đ. Ivanišević, 2012)

Magnetoskopijom ciborija¹⁰⁶ otkriveno je da su u sve četiri ruke anđela od ramena do vrha dlanova izvorno ugrađene željezne šipke koje čine cijelu konstrukciju nestvarno laganom, što je višekratno opjevano, i intrigira svakoga tko promatra ciborij.¹⁰⁷ Na dlanovima šipke završavaju alkama u koje su utaknute četiri željezne istake duboko ugrađene u edikulu. Konstrukcija, oblik i stanje spojeva proučeni su endoskopskom kamerom i pokazuju odličnu očuvanost. Ipak, je li ciborij izveden za stari oltar čija gornja ploha nije bila postavljena potpuno horizontalno? Arhitektica Ana Šverko, koja je izračunala kut nagiba, dala je smjernicu o tome da je njegovo težište na drugoj točki od idealnog, budući da je cijela struktura asimetrična, što bi značilo da je nagib postojao od početka, u projektu i u izvedbi.¹⁰⁸ Analiza oblika, težine i položaja pokazala je točnost pretpostavke, ali i kasniji odmak od prvotne ortogonale nastao stoljetnom upotrebom. Endoskopski pregled kroz šupljine na istočnim stranicama postolja anđela utvrdio je tip, oblik, broj i stanje željeznih nosača te je potvrđeno da nisu deformirani, čime bi možda težište ciborija moglo biti pomaknuto. Također, utvrđeno je da su fiksno ugrađeni duboko u mramorne postamente, dok s gornje strane završavaju navojima „na leptir“. Ciborij je - mobilan! Moguće je, dakle, da je bio premješten s jednog oltara na drugi, pa tako i demontiran tijekom zahvata u 19. stoljeću.

KONSTRUKCIJA

Dimenzije ciborija su 312 x 288 x 94 cm, lijevog anđela 152 x 85 x 80 cm, desnog 156 x 85 x 82 cm, a edikule 200 x 90 x 80 cm. Anđeli se sastoje od po četiri drvena segmenta, njihove baze od po jednog, krila od po dva te aureole od po jednog. Edikula je sastavljena od niza drvenih eleme-

nata: križ na vrhu kupole od tri, kućište (nije razmatrano), četiri anđela od 24, okviri slika od 16 komada te 15 girlandi (jedna nedostaje). Konstrukcija edikule nam dokazuje da je od početka bilo planirano da se u njegova četiri otvora umetnu okviri u kojima su danas fiksirane male slike na platnu, uobičajeno nategnute na podokvire. Nema tragova o tome da su okviri ikad bili fiksirani za edikulu, već su savršeno oblikovani prema njezinim otvorima u kojima umetnuti stoje čvrsto na mjestu bez ikakvih kvačica ili spojnice.¹⁰⁹ Ta njihova mobilnost bila bi besmislena bez slika, odnosno ako je bilo planirano da slika nema, trebali bi biti fiksirani na edikuli, a ona je pak oblikovana tako da okviri definiraju te pravokutne otvore. U onom dijelu godine (*Quarantore*) u kojem se slike vade, a izlaže Presveti, unutrašnjost je vidljiva. U restauraciji iz 19. stoljeća kutovi edikule su ukošeni ogledalima, pod kojima su zalijepljeni komadi odbačenih spisa, opisanih prije. Tu su i ostaci prve električne rasvjete te nedavne električne žice i žarulje, pa vidimo da je povijesno i suvremeno svjetlo unošeno u taj uski prostor uz razna domišljanja. Zbog oštećenja, nakon 1965. godine unutrašnjost edikule je presvučena tamnocrvenim baršunom.

Kakva je ranija povijest slika, govore nam razlike između prednje u odnosu na ostale tri. Sva četiri podokvira slika su istovremena, istog tipa, drva, izrade i povijesti, ali je frontalna slika na tom okviru manja od bočnih (dimenzije platna s prikazima sv. Staša, sv. Duje i Krista u slavi su 58,5 x 27 cm, dok je platno Uznesenja Bogorodice 54 x 24,5 cm). Nakon uklanjanja retuša i lakova, Zoraida Demori Staničić uočila je autorsku različitost u odnosu na ostale tri, dok mi je Radoslav Tomić usmeno potvrdio uvjerenost u Pončunovu autorsku cjelinu. Uočene različitosti ipak upućuju na to da je frontalna slika

s prikazom Uznesenja Bogorodice možda starija. Jedino ona ima crvenu preparaciju na poleđini, koja je ponovljena istim tonom crvene, istog sastava kojom je prebojena unutrašnjost edikule (minij). Slike pak po mjerama i ikonografiji savršeno odgovaraju ciboriju, što bi inače upućivalo na to da su napravljene za njega. Ipak, situacija je obratna, a ista kao na svodu: i svod i ciborij nose starije slike. Enigma slika na ciboriju tako se čini nedokučivom, pa mogu samo analizirati situaciju. Podudarnost u tome što su visine tih slika identične izvornim visinama slika sa svoda prije ugradnje, nije zanemariva ni slučajna. Možda su stajale zajedno, nadovezujući se na predele s prednjih, odnosno stražnjih strana, prema položaju oltara svetaca i prema značenju. Prednja slika mogla bi biti starija, izrađena za prethodni drveni tabernakul. Moguće je također, a ta je vjerojatnost logičnija, da su sve četiri slike bile naslikane za jednu raniju edikulu na oltaru, prema kojoj je poslije osmišljen drveni ciborij, čija je edikula izvedena prema mjerama slika. Platno Bogorodice bi i u tom slučaju moglo pripadati još ranijem razdoblju. Svakako, nije neobično što su slike na platnu dio tabernakula ili edikula i u ranijem razdoblju od izrade ciborija, što potvrđuju i tabernakuli u župnoj crkvi u Vrboskoj i u ninskoj katedrali, datirani u kraj 16. stoljeća, odnosno u 17. stoljeće.¹⁰⁰ Kuriozitetno, slika Uznesenja Blažene Djevice Marije ima i svoj analoški prikaz na Šolti.¹⁰¹

Konzervatorsko-restauratorski zahvat cjeline (2006. - 2011.)

KONCEPT I IZVEDBA

Konzervatorsko-restauratorski zahvat najvećim je dijelom izveden *in situ* (oko 80 %), dok su mobilni segmenti odvajani i restaurirani u radionici. Magnetoskopija i provjera čvrstoće i funkcionalnosti spojeva dokazala je da konstrukcija nije statički ugrožena pa nema potrebe za demontažom. Slike bi, naprotiv, idealno, trebalo obraditi i strukturno, ali budući da bi njihovo odvajanje bilo za njih destruktivno, uloženi su veliki napor i trud da se one restauriraju *in situ*, što je za restauratora velik izazov. Zbog toga s poleđina nije bilo moguće ukloniti taloge tutkala te su slike konzervirane sa svim tim nepravilnostima, najviše što se moglo tijekom procesa ravnjanja i izvlačenja viška voštanog materijala iz 1972. godine, redefiniranjem položaja nekih rubova te umetanjem kita i drva u rekonstrukciji podloge, a kroz zatečene raspore u slikama!

Tijekom pet godina od dovršetka zahvata pokazalo se da slike mogu pratiti dimenzionalne promjene svoda, ali i da pokazuju konstantna pomicanja i deformacije na linijama spojeva dasaka osnove svoda preko kojih su zalijepljene. Osim opsežnih retuša i voštanog kita iz 1972. te ostataka triju vrlo potamnjelih lakova, uklonjeni su i preslici, uz rubove nanoseni pri postavljanju slika na svod. Na pozadini prizora i uz rubove slika otkriveni su novi likovi te su slike „pojašnjene“ ponovnim otkrivanjem oko 50 cm²



26. Rad na skeli tijekom restauracije svoda (snimila K. Svedružić, 2007.)

Work on the scaffolding during the restoration of the vault (photo by K. Svedružić, 2007)

oslikane površine (sl. 25). Od postavljanja cjelovite pozlate i oslika restauracije iz 19. stoljeća, drvena kompozicija oltara nije bila restauratorski čišćena te je površinski efekt zlata bio zagušen, a boje oslika unificirane ravnomjernim slojem čađe i prljavštine (sl. 24). Na ciboriju su prljavština i prašina brisane vlažnom tkaninom pa je pozlata djelomično isprana u razinama svih slojeva do drva, proporcionalno visini i dostupnosti. Koncept zahvata bio je definiran u početku, a nosio je izazov prilagođavanja tijekom radova mijenama živog prostora. Osim dubokih i emotivnih pojedinačnih molitvi, stručnih vodstava, predavanja, glazbenih probi, vjeronauka, ekskurzija, priprema za blagdane, održavanja i čišćenja te drugih restauratorskih radova, kroz nju kroz sezonu, koja se svake godine produljuje, prođe i do nekoliko tisuća turista. Za to vrijeme pratili smo mikroklimatske parametre i preporučivali promjene u fluktuiranju ljudi kroz crkvu. Takav izrazito živ prostor zadao je i zahtijevao koncept zahvata koji svod i ciborij održava cijelo vrijeme otvorenim i prezentabilnim, pa skelu nismo zatvarali. Mobilne dijelove ciborija smo pojedinačno demontirali, restaurirali i vraćali, te smo tako proces radova činili gotovo neprimjetnim (sl. 26).

Zbog vrlo lošeg stanja i relativno lake demontaže, vijence smo cjelovito restaurirali u restauratorskoj radionici,¹⁰²



27. Detalj oštećenja slike sa svoda oltarne kompozicije prije konzervatorsko-restauratorskog zahvata (snimila Ž. Matulić Bilač, 2007.)

Detail of the damage to the painting from the altar vault prior to the conservation (photo by Ž. Matulić Bilač, 2007)

kao i pet anđela lučonoša s trijumfalnog luka. Struktura ansambla ciborija učvršćena je uljepljivanjem nogu anđela i baze, što je bio zahtjevan zadatak. Osim rekonstrukcije drva i složenog procesa konsolidiranja niza dubokih raspuklina u pozlati i rekonstrukciji velikih lakuna u njoj,¹³ uklanjanja laka i parcijalnih premaza okvira kasete te svih lakova i retuša sa slika, kao i njihovo „peglanje“ i rekonstrukcija oštećenja u cijeloj strukturi (sl. 27, 28), zahvat se većinu vremena usmjerio na površinska čišćenja stoljetne skrtnute nečistoće, mahom od čestica čađe nastale od mnoštva izgorelih svijeća, čestica vapna i kamene prašine slegnute nakon niza građevinskih radova u crkvi te organskih čestica preostalih od dugotrajne prisutnosti ljudi. Oltarna menza i pod bili su vrlo prljavi, prepuni kapljica voska i taloga iste prirode kao drvena kompozicija.¹⁴ Na kraju zahvata očistili smo menzu i mramorni pod pa je cjelina zasjala u novom sjaju oslika iz 19. stoljeća (sl. 29, 30). Od te godine oltar održavamo čisteći ga



29. Detalj oltara nakon zahvata (snimila Ž. Matulić Bilač, 2016.)

Detail of the altar after the treatment (photo by Ž. Matulić Bilač, 2016)



28. Zatečeni detalj oštećenja slike sa svoda oltarne kompozicije (snimila Ž. Matulić Bilač, 2007.)

Detail of the painting's damage, as found (photo by Ž. Matulić Bilač, 2007)

suhim sredstvima i pratimo njegovo stanje, dajući savjete i o načinima njegova ukrašavanja i predstavljanja.

Nove spoznaje o slikarstvu Mateja Ponzonija i ostalim baroknim slikarima u katedrali

Danas su restaurirane slike ipak zasićenijih boja te nešto tamnijeg i toplijeg tona od izvornog, budući da je to nepovratni efekt njihova impregniranja voskom 1972. godine. Crveno-smeđa preparacija platna (tzv. venecijanska)¹⁵ iz dubine nam tonira sve slojeve konstrukcije oslika iznad, u prvom redu tanke slojeve smeđih tonova (umbra), kojih je najviše, a koje naglo zasvijetle dodavanjem bijele i malo pečenog okera. Takva preparacija također dinamizira plave tonove kad se postave izravno, a oni se zbog komplementarnosti više ističu iz tamnosmeđe dubine od crvenih ili žutih koji zbog toplog tona ostaju plošniji i statičniji, naročito kad su izvedeni na svjetlijem podsluku. Svijetle draperije izravno izlaze bijelim linijama iz tamne podloge, dok se ružičasta podslikava bijelom zbog zadržavanja čistog tona. Neba su sva različitih svjetloplavih tonova, izvedenih prethodnim prekrivanjem smeđe svjetlijim podslikom iz istog razloga. Time neba postaju pomalo plošne zone, ali je dinamika postignuta njihovom različitosti te kombinacijama tona podloge i završnog sloja.¹⁶ Oni se gotovo ne ponavljaju, ali i ne stvaraju preveliku dramaturgiju scene oblacima, sivilima ili izvorima svjetla.

Sve kompozicije, iako nižu građevine raznih oblika i od raznih materijala, arhitektonske elemente (oltare, stupove, arhitrave, vijence...), drveća i pejzaže u nabacanim, mrljastim zapisima u pozadini ili domaće životinje u pratnji ljudskih figura (izvedene gotovo obrisnom crno-smeđom s akcentima), u prvom su redu fokusirane na ljudske likove. Njih je mnogo: od protagonista svake scene koji su u kompozicijama istaknuti teatralnim pozama koje se ne ponavljaju, likovima u njihovim linijama



30. Pogled prema oltaru nakon zahvata (snimio R. Matić, 2016.)
View of the altar after the treatment (photo by R. Matić, 2016)

koji podupiru i pojačavaju osnovnu scenu okrenuti prema njoj ili je pokazujući drugima, pa do malih ljudskih likova koji se gotovo međusobno gužvaju u pozadinskim scenama, svaki u znakovitoj pozi i zabavljen svojom ulogom. Druga vrsta prizora su oni mistični, smješteni u interijeru, a osim središnjeg lika - tu su još po jedan sa svake strane, njemu okrenut (*Anđeli skupljaju Kristovu krv, Vizija djeteta Isusa u hostiji*). Ženski likovi (tek ih je tri, i Bogorodica u pozadini) blijedih su lica i mekane obrade, odjeveni u gotovo jednoznačne draperije do poda, a ističu ulogu ženske snage u priči, ali je ta uloga ipak statična (ne možemo se oteti dojmu da su pomalo nesigurne u tom muškom mnoštvu, a u mislima izdvojene...). S dru-

ge strane, preplanuli muški likovi karakternih lica, snažnih konstitucija i bistrnih pogleda, vrlo su aktivni: bilo da nešto prenose i nose, bilo da su tamni likovi crvenkastih lica i istaknutih jagodica u ratnoj opremi izvedenoj gotovo čistom, gustom, masnom bijelom u preciznim i dinamičnim završnim akcentima, koji su do danas sasvim očuvani. Na tim dijelovima slikarski jezik postaje gotovo apstraktan, dok su neki detalji i likovi na drugim slikama izvedeni gotovo minucioznim realizmom (*Uhode se vraćaju iz Obećane zemlje*, koja je ujedno jedina scena smještena u čistom pejzažu).

Paleta slikarevih boja nije toliko široka, koliko je zna- lački iskorištena i dopunjena majstorskim vladanjem

takvom slikarskom tehnikom. Slikar je bio inspiriran sadržajnošću i porukama koje izvorište imaju u svakodnevnim emotivnim stanjima, ovisno o stupnju izgleda za konačno oslobođenje od opasnosti upada Turaka, pa se oni čas penju uza zidine, a čas se živi kao da je sve idilično. Ukupno je postignuta visoka razina autentičnosti ondašnjih prilika i života te je u tih deset malih platnâ odražen duh Splita prve polovice 17. stoljeća.

Slučajnost da je Matejev brat postao splitski nadbiskup, dovela je nenadano tog cijenjenog slikara velikih mogućnosti u katedralu. Ne zna se jesu li slike odmah zamišljene kao dio budućeg svoda nad glavnim oltarom. Takva bi pretpostavka bila opravdana ako ih sagledamo kao dvije cjeline od pet slika, jer se čini da je Matejeva koncepcija bila sasvim zaokružena. Iako je već bio u dogovorima i zamišljanjima velikih platnâ za kor, zbog bratove smrti odlučuje vratiti se u Veneciju, pa ta velika platna nažalost nikad nije izveo. Pietra Ferrarija angažira Cosmi 1683.-1685. godine. Ferrari se spominje kao biskupov slikar (*pictora Episcopis*), a za to vrijeme kod njega i stanuje. Njemu je na koncu povjeren posao slikanja šest platnâ za kor, za što je plaćen 180 dukata, nakon čega je angažiran za restauriranje četiriju slika, zapravo portreta već pokojnog i slavnog slikara Ponzonija.¹⁷ Njegov angažman vremenski se poklapa s umetanjem slika u izrađeni drveni svod pa ovdje iznosim pretpostavku da je upravo on uzeo slikama mjere, možda je sudjelovao u detaljima izvedbe svoda te je sam izrezao slike i zalijepio u kasete. Njegova slikarska i restauratorska iskustva daju mu dovoljno znanja za taj posao. Ipak, za to nemamo dokaze, kao ni za najveći dio opisanog.

Druga dvojica slikara, Marko Capogrosso i Bartolo Bossi, izvela su svoje kompozicije oko sredine, odnosno kraja 17. stoljeća. Za njih nemamo podatke da su se bavili i restauratorskim poslom. Marko Capogrosso bio je Pončunov đak, od kojega se mnogo očekivalo.¹⁸ Tehnička istraživanja nas uvjeravaju u to da je i taj vjerojatni slikar Gospina ciklusa nad oltarom sv. Dujma primjenjivao venecijansku crvenu preparaciju, ali nije dosegao učiteljeve majstorske vještine. Njegove gotovo šablonizirane scene obiluju elementima zrelog baroka, ali šablone popunjava provincijskim jezikom, a zahtjevne dijelove ne rješava slobodnim zamahom sigurnog umjetničkog znalca, nego ih zaleđuje i dorađivanjem estetizira. Na tim dijelovima gubi snagu, a lica mu nisu različito karakterna, nego kao da

su varijante nekoliko njih. Zadatak koji mu je postavljen: da naslika osam Bogorodica unutar ciklusa slika, riješio je, međutim, prilično inventivno i uspješno. Svih osam plavih draperija različitog je tona i gradnje, te ukupnog dojma, a osam lica Bogorodice uspješno mijenja varijante u pokretu, obuhvaćajući gotovo 180°.

Bossijeve slike nažalost ne možemo razmatrati jednostavno zato što ih više nema, dok su Ferrarijeve restaurirane 2014. pa ćemo opis njihove slikarske tehnike prepustiti autorima tih restauracija.¹⁹ Bossijevih osam slika (četiri crkvena oca na svodu kapele sv. Staša i četiri evanđelista na svodu današnje kapele sv. Arnira) nažalost je, nakon demontiranja oko 1960. godine sa svodova gotičkih kapele, deponirano potpuno neprimjereno. Poslije se na njih zaboravilo pa su na kraju istrunule u krovnoj vlazi na tavanu crkve sv. Duha.²⁰ Da nisu izvedene ciljano za te specifične svodove, pa im se oblici i zakrivljenost ploha nisu nigdje drugdje mogle uklopiti, možda bi i danas visjele na nekim zidovima. Ovako im se tragovi, nažalost, sasvim gube. Naših deset malih platnâ, uz nove spoznaje o izvornim dimenzijama i pretpostavke smještaja, kao i pretpostavke autora njihova postavljanja na svod, tako su dale barem dio odgovora o svojoj povijesti te je njihovom restauracijom od danas moguće detaljno ih i pomno znanstveno istražiti. Možda se odgovori na druga pitanja kriju upravo u tim prizorima...

Objedinjavanje spoznaja

Glavni oltar splitske katedrale nije jednoznačna zagonetka. Istraživanje problema kojim sam se bavila raslojavalo je taj prostorni sklop, oblikovan tijekom dugog razdoblja, na toliko razina da je trebalo smionosti da se zađe i u područja izvan mojih specijalističkih znanja. Ipak, sačuvani materijal, spojevi i toliki slojeviti tragovi, razasuti po svim njegovim površinama i materijalima, uz razmatranje mnogih ranijih rezultata istraživanja, omogućili su da se niz otvorenih pitanja sintetski interpretira u relativno dugom razvojnom slijedu različitih faza oblikovanja oltarskog sklopa, nudeći naposljetku sugestivnu sliku, koju će drugi provjeravati, prihvaćati ili odbacivati, ali koja će se odsad, uvjerena sam, razmatrati kao jedinstvena prostorna cjelina - oltar čije se liturgijsko i povijesno-umjetničko značenje u mnogim detaljima zacijelo još treba dočitavati. ■

Bilješke

1 Vidi: KRUNO PRIJATELJ, 1944.; *Isti*, 1947.; *Isti*, 1950.; *Isti*, 1953.; *Isti*, 1964.; *Isti*, 1970.; *Isti*, 1974.; *Isti*, 1982.; *Isti*, 1983.; *Isti*, 1991.; *Isti*, 1993.; *Isti*, 1995. O Ponzoniju je tih godina pisao i CVITO FISKOVIĆ, 1968.

2 KRUNO PRIJATELJ, 1991., 29: „Nakon što je Dominis u svojoj vizitaciji 1604. spomenuo skromni glavni oltar..., a

sam Cosmi u svojoj prvoj vizitaciji 1682. naveo čedni glavni oltar s malim drvenim tabernakulom, tek će isti inače zaslužni barokni crkveni velikodostojnik u svojoj drugoj vizitaciji iz 1704. opisati oltar u obliku kakav je danas. Na osnovi toga, gornji dio glavnog oltara s anđelima, koji nose tabernakul, može se datirati između 1682. i 1704.

... a podatak da je bratovština Presv. Sakramenta, koja se brinula za glavni oltar 1689. dala izraditi svod nad oltarom i u njegove kasete uklopiti slike euharistijske tematike Mateja Ponzonija - Pončuna, govori da je Cosmi dao podići današnji oltar između 1685. i 1689. godine... Da je ipak njegova baza s antependijima na obje strane od polikromnog mramora bila izrađena nešto ranije, govorio bi grb splitskog kanonika Jerolima Natalisa na strani prema kuru, koji je umro 1663. godine.“

3 RADOŠLAV TOMIĆ, 2002., na stranici 68, u bilješci 107, navodi najstariji popis Pončunovih slika u Dalmaciji, koji je Ivan Kukuljević Sakcinski sastavio 1858. godine (IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1858., 350), navodeći na kraju svu relevantnu literaturu o slikaru. Arsen Duplančić je prije nekoliko godina iznio novi niz dokumenata, prema kojima zaključuje i da je Mateo Ponzoni imao i nakon odlaska u Veneciju veze sa Splitom, a ispravlja i tumačenje jednog dokumenta iz 1652. godine za koji je Kruno Prijatelj mislio da je račun o isplati za slike, a to je isplata kamata slikaru (ARSEN DUPLANČIĆ, 2011., 91-93).

4 RADOŠLAV TOMIĆ, 1995., 58-60, bilj. 2.

5 „Tada je on (prvi nadbiskup splitski Ivan Ravenjanin, 7. st.) počeo sređivati crkvu i kler, baviti se naučavanjem, posvećivati se propovijedanju i veoma zdušno i brižno vršiti pastirsku službu. Obnavljao je crkve kružeći po krajevima Dalmacije i Slavonije, zaredivao biskupe, raspoređivao parohije i pomalo privlačio sirove i neuke narode ka katoličkom nauku. Tada je spomenuti Sever svoje prebivalište, koje je u Splitu bio odabrao kad su se vratili s otoka, darovao crkvi s ugaonom kulom i palačom, određivši da tamo bude biskupija. Tu je veleštovani biskup Ivan najprije stanovao. Kad je vidio da u narodu raste ljubav k služenju Bogu, započne hvalevrijedan posao. Jupiterov hram, koji je bio podignut u samom carskom zdanju na povišenim zidovima, očistio je od likova poganskih bogova i postavio vrata i zasune. Tada se na objavljenu svečanost posvećenja odasvud skupio mnogobrojan narod. Stvorio je on, dakle, od onoga hrama crkvu, posvetivši je u slavu Božju i slavne Djevice Marije uz veliku pobožnost i radost svih koji su bili došli. Odredio je da tamo bude kler koji će svakoga dana smjerno obavljati bogoslužje; ...s najvećom pobožnošću smjestili su dragocjene relikvije obaju mučenika (sv. Dujma i sv. Staša) u gorespomenutu Bogorodičinu crkvu, gdje milošću Božjom počivaju sve do danas.“ (TOMA ARHIĐAKON, 2003., XI., 48-49). Ne ulazeći u pitanja relevantnosti toga povijesnog izvora, načelno je najšire u literaturi prihvaćena teza o pretvorbi mauzoleja u crkvu sv. Marije, potkraj 7. stoljeća, iako neki autori misle da je riječ i o 8. stoljeću. U ovom radu nisam se bavila analizom tih podataka i teza.

6 DANIEL PREMERL, 2008., 162-173.; *Isti*, 2009., 419-439: u prvom radu autor opisuje i analizira kompoziciju ciborija u svim detaljima te prilaže novi pristup shvaćanju porijekla i funkcije, prateći njegovu tipološku i ikonografsku

genezu; zatim prati nastanak teme i prikaza prema sačuvanim povijesnim nacrtima i opisima prvih scenografija u trošnim materijalima.

7 Joško Belamarić je u to vrijeme (1991.-2009.) bio pročelnik Konzervatorskog odjela u Splitu. Te je godine Splitska nadbiskupija zahtijevala da se oltar demontira sa svojega povijesnog mjesta i prebaci na dno kora koji je dovršen 1615. godine, na mjesto na kojem on nikad nije bio i gdje je od početka smještena nadbiskupska katedrala. Bez ulaska u argumentaciju protiv tako paušalnih rješenja pokrenutih pod parolom liturgijskog osuvremenjivanja prostora, inicijativa pokretanja zahvata na glavnom oltaru bila je i u službi shvaćanja njegove konstrukcije i jedinstvenosti njegove kompozicije koja je projektirana upravo za tu jedinstvenu poziciju u prostoru koji je uspio ostvariti suživot svrha, oblika i stilova, postajući tijekom vremena organski prilagođen gabaritima u kojima je nastao. U vrlo ranoj fazi zahvata došli smo do ključnih argumenata za njegovo izvođenje in situ. Zahvaljujući sinergiji argumenata, danas je očuvana in situ cjelovita konstrukcija te povijesne cjeline, jedna od zaista rijetkih. U to vrijeme Konzervatorski odjel je imao restauratorsku radionicu, koja je 2006. pripojena HRZ-u pa je i ovaj projekt postao dijelom njegova redovitog programa. Osim niza povremenih suradnika restauratora (Lara Pervan, Ružica Ercegovac, Zrinka Lujčić, Stanko Alajbeg, Kaća Svedružić, Sandra Šustić, Vesela Bizaca, Sara Aničić, Vjeran Duvnjak, Katarina Tomaš, Ivana Letilović i dr.) i studenata restauracije, na projektu sam, osim s Joškom Belamarićem, surađivala s Arsenom Duplančićem, Milanom Ivaniševićem (kojem posebno zahvaljujem na susretljivosti i pedantnom promišljanju problema slika), Goranom Nikšićem, Nenom Ivaniševićem, Anom Šverko, Egonom Lokošekom, Dragicom Krstić, Jelenom Trajković, Juricom Matijevićem i Vanjom Kovačić, te fotografima Živkom Bačićem i Đenkam Ivaniševićem. Posebno zahvaljujem na susretljivosti i suradnji prilikom pisanja ovog rada don Slavku Kovačiću, neumornom istraživaču povijesti splitske crkve i osobi koja je objelodanila i interpretirala izravno iz povijesnih arhiva neprocjenjivo važne podatke za daljnja istraživanja naše baštine. Zahvaljujem mu i na prevodenju ulomaka iz apostolskih vizitacija jer su mi ti podaci bili korisni za rad.

8 Tema je prvi put izložena na 1. Kongresu konzervatora-restauratora Hrvatske (KRUH), održanom u Splitu 7. - 8. prosinca 2012., pod naslovom Glavni oltar splitske katedrale - konzervacija i restauracija u prostornom kontekstu (puni tekst i pptx predavanja objavljeni na internetskim stranicama UMAS-a), a drugi put na znanstveno-stručnom skupu Svetišta dalmatinskih katedrala - rješenja u prošlosti i izazovi obnove, održanom 28. - 29. rujna 2013. pod naslovom Povijesni razvoj i obnove glavnog oltara splitske katedrale (sažetak objavljen u knjižici skupa u organizaciji IPU u Splitu i IIC - hrvatske grupe). Prvi dio studije objav-

ljen je u *Kulturnoj baštini*, 40, 2014., pod nazivom Povijesni razvoj glavnog oltara splitske katedrale.

9 JEROLIM KAVANJIN, 1913., 313., do sada je u ovom kontekstu objavljena samo 69. strofa, ali je u njoj Kruno Prijatelj zadnju riječ pogrešno prepisao iz izvornika (proviriti umjesto prociniti), što slijedi i Radoslav Tomić (RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 72). Za riječ prociniti Arsen Duplančić smatra da se radi o naglašavanju vrijednosti slika (iako bi se moglo odnositi i na njihovu tešku čitljivost). Cijelo Kavanjinovo djelo pak, pa tako i tri strofe u povijesnim interpretacijama splitskih spomenika donosi ARSEN DUPLANČIĆ 1982., 17-34, 26).

10 Marko Anton de Dominis je Mlečanin porijeklom s Raba koji je bio na čelu splitskog kaptola 1603.-1616. godine. Njegova visoka učenost na rubu crkvenih nauka i osebujan karakter doveli su ga u sukobe s crkvom. Između ostalog i zbog nemogućnosti provedbe tridentskih reformi u splitskoj crkvi, 1616. godine odriče se mjesta nadbiskupa. Njegov veliki doprinos svećeničkoj, filozofskoj i znanstvenoj misli priznat je tek nakon Drugog vatikanskog koncila. U zborniku radova Marco Antun de Dominis, splitski nadbiskup, teolog i fizičar, Književni krug, Split, 2006. obrađen je splitski opus tog nadbiskupa (posebno za tu temu važan rad Slavka Kovačića), koji će u Splitu osim ostalih zasluga i možda još uvijek ponekih osuda - ostati zapamćen po probijanju antičkog zida i izgradnji baroknog kora, unatoč u to vrijeme velikim materijalnim nedaćama, opsadi Turaka i kugi koja je pustošila tu malu katedralnu župu (s tek oko 6000 ljudi). U Splitu je 2002. izložbom obilježeno sjećanje na tog nadbiskupa, ARSEN DUPLANČIĆ I SLAVKO KOVAČIĆ, 2002.

UNESCO De Dominisu posvećuje 2010. godinu, o 450. obljetnici rođenja.

11 Nakon Tridentskog sabora (1545.-1563.) i preciznih uputa Augustina Valiera, prvog papinskog vizitatora na istočnoj obali zaduženog za analizu stanja i provedbu odluka s toga sabora, a u dekretu izdanom na licu mjesta 26. ožujka 1579. (prvi ga donosi DANIELE FARLATI, 1765., 466-467; više u bilješki 24) - splitska crkva je pokazivala velik otpor promjenama. De Dominisov prethodnik Ivan Dominik Marquot Foconi (1575.-1602.) koji je dočekao Valiera i njegovu pratnju (DANIELE FARLATI, 1765., 495; JOŠKO BELAMARIĆ, 2012., 167-195, 167) vjerojatno je s njim izravno razmotrio mogućnosti - nakon toga nije uspio primijeniti reformski dekret pa je napustio splitsku nadbiskupiju. Nakon apostolske vizitacije Mihovila Priulija (MICHAEL PRIULIUS, fol. ff.164 r - v (4-6) i 165 r - v, preslik mikrofilmova), koji ne uočava promjene u provedbi smjernica, papa Klement VIII. postavlja De Dominisa na to mjesto, ali opterećujući ga od početka velikim novčanim obavezama, koje su ga pratile do kraja. Dijelom zbog njih, ali i zbog daljnjeg otpora splitske crkve prema reformama koje jedva uspijeva provesti, stalno je bio u sukobu s Rimom. Ipak, uz sve nabrojene nedaće, i niz drugih koje su

ga pratile, on uspijeva organizirati i provesti dio reformi i izgradnjom kora, isposlovavši novčanu pomoć od Mletačke Republike pa je planirao izgraditi i novu sakristiju (IVAN OSTOJIĆ, 1975., 479-488. i *Isti*, 1976., 307-320). Na posljetku je odstupio s dužnosti. U temi je vrlo važna njegova nadbiskupska vizitacija: 1604.-1606. (MARCUS ANTONIUS DE DOMINIS, 1942., HDA u Splitu, ormar 7), dok njegova druga, pisana 1613.-1615. nije sačuvana. Budući da su nadbiskupi bili izravno zaduženi za provedbu reformi u svojim župama, u tom smislu, odnosno u smislu analize stanja i izrada daljnjih smjernica za promjene treba i čitati te vizitacije. Temu poslijetridentske reforme crkve najobuhvatnije je obradila SANJA CVETNIĆ, 2007.)

12 Stjepan Cosmi ostavio je dvije vizitacije: jednu piše nakon stupanja u službu 1682. (a pisao ju je sve do 1684.), a drugu, uz dopuštenje već onemoćalog Cosmija, piše kanonik i generalni vikar Ivan Manola 1704. godine. Vizitacije se čuvaju u Nadbiskupskom arhivu u Splitu (STEPHANO COSMI, NAS, s, 47, originalni dokument, dok se prijepis Urbana Krizomalija iz 1942. čuva u HDA u Splitu, ormar 7, 1-4). Dio u kojem se obrađuje splitska katedrala nosi datum 4. studenoga 1682./STEPHANO COSMI/JOANNE MANOLA CANCO, Visitatio generalis facta, Ecclesia Metropolitana Spalatensi, Anno 1704, Novembri et Decembr, NAS, S.55., originalni dokument; prijepis Urbana Krizomalija također se čuva u HDA u Splitu.

13 KRUNO PRIJATELJ, 1974.; *Isti*, 1980.; RADOSLAV TOMIĆ, 1995., 60.

14 Naime, na današnjoj poziciji nije mogao biti u današnjem obliku prije povišenja niže jer za to nije bilo dovoljno visine, dakle opet sve upućuje na istovremenost. Ipak, to uzdizanje sigurno ima veze s osovnom nadbiskupski tron/klupe - oltar - ambon koji su morali biti u istoj ravni sada, pa tako i prije toga (IVAN ŽIŽIĆ, 2014., 61), što je Daniel Premerl jednim dijelom ispravno povezo (DANIEL PREMERL, 2009., 426, bilj. 27).

15 GORAN NIKŠIĆ je nakon istraživanja i konzervacije građevine kora objavio temeljni rad koji dotiče nekoliko pitanja o glavnom oltaru. Također, bavio se povijesnim razvojem svetišta, te su tako oba članka bila temeljno polazište mojim istraživanjima (Vidi: GORAN NIKŠIĆ, 2003.-2004., 263-305 i *Isti*, 2004., 253-268); ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 249-296, objedinjava za ovu temu važne povijesne prikaze i nacрте: crtež tušem i gvašem, 26,3 x 24 cm, danas u Ermitažu (izvori: IAIN GORDON BROWN, 1992, 35; DUŠKO KEČKEMET, 2003., 116); litografije u: CHARLES YRIARTE, 1878., 632; te Dalmacija iz djela Austro-Ugarske monarhije (autor litografije: A. Weber, Spljet, 1892. (zahvala Arsenu Duplančiću na preslicima); nacrti u staroj planoteci Konzervatorskog odjela u Splitu: Vicko Andrić, mapa nacрта, tlocrt oznake RST - 169A3/88 (tabla III) i uzdužni presjek (Z - I) oznake RST - 169A9/88 (tabla IX); fotografije u fotoarhivu Konzervatorskog odjela u Splitu: br. inv. 3091; K.I - 12, 1912.; dalje: D. Karlo Stühler (staklene ploče) A 318/17:

1931.; A 331/18: 1932.; A 156/9: 1947.; te snimke u staroj fototecki KO: br. inv. 3781/5013; 3807; Baron Stillfried, hof – photograph, 3791. Prema izjavi Nele Žižić, Emanuel Vidović je ukupno naslikao dvadesetak slika unutrašnjosti katedrale, od čega najveći broj glavnog oltara i kora. Dosad nisam mogla dobiti detaljni popis tih slika.

16 ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 276: „Na koncu, razlištajući povijesne izmjene istočne pravokutne niše splitske katedrale, slijedom kojih se mijenjao i njezin drveni kor, uspostavili smo relativno čvrste arhitektonske okvire unutar kojih su se izmjenjivali položaji, dimenzije i opreme glavnog oltara, koji je kroz stoljeća zbog iznimne brižnosti, truda i promišljanja poznatih nam i nepoznatih povijesnih aktera uspio pratiti visoke zahtjeve koji su ga konstantno oblikovali i mijenjali. Taj proces spoznali smo tek u osnovno postavljenim potezima, ali od sada unutar čvrsto postavljenih gabarita što će, nadam se, olakšati daljnje istraživanje ove jedinstvene i zagonetne, konstrukcijski gotovo intaktne povijesne cjeline.“

17 DANIEL PREMIERL, 2008., opći razvoj pobožnosti: 164-165, u katedrali: 166-167; *Isti*, 2009., 428-429.

18 ARSEN DUPLANČIĆ, 2004., 446-447.

19 Nadbiskupi su u to vrijeme bili: Stjepan II. Cupilli (1708.-1720.), Ivan Krstitelj Laghi (1720.-1730.), Antun Kadčić (1730.-1746.), Pacifik Bizza (1746.-1756.), Nikola Dinarić (1756.-1765.), Ivan Luka de Garagnin (1765.-1784.), Lelije de Cippiko (1784.-1807.). Nakon 1828. godine splitska nadbiskupija je ukinuta i proglašena biskupijom (o čemu piše: URBAN KRIZOMALI, Posljednje godine metropolitanske vlasti splitske nadbiskupije 1828. - 1830., Split, 1938.); tek je 1969. godine obnovljena, postajući opet i metropolijom.

20 Nakon dovršetka ovog članka, u provjeri naziva vizitacija koje spominjem, a u Nadbiskupskom arhivu, don Slavko Kovačić dao mi je na uvid doktorsku disertaciju BOŽENE DAMJANIĆ-BREŠAN, Kulturno-umjetničko nasljeđe Splita u nadbiskupskim vizitacijama od 1604. do 1766., koju je obranila na Filozofskom fakultetu u Zadru 1994. godine na Odsjeku klasične filologije. Ta disertacija do sada nije bila razmatrana, te se ovdje prvi put iznose i citiraju podaci, kao i sam naslov. Razvidno je da se neki podaci moraju drugačije interpretirati, shodno boljem poznavanju konkretne materije, ali tako objedinjene vizitacije kronološkim redom i kronološki poredanim opisima, neprocjenjivi su u istraživanju povijesnog inventara splitskih crkava, pa i ove. Na kraju pisanja ovoga teksta neke sam nedorečene zaključke i neke nepoznanice dopunila izvorima iz tog pregleda.

21 KRUNO PRIJATELJ, 1944., 9-13; donose se opisi baroknih slika u katedrali u sačuvanim nadbiskupskim vizitacijama (ukupno se spominju u sedam vizitacija).

22 CVITO FISKOVIĆ, 1960., 95, odnosi se na vizitaciju Mihaela Priulija iz 1603.

23 GORAN NIKŠIĆ, 2004., 264; JOŠKO BELAMARIĆ, 2009., 203-210; *Isti*, 2012., 167.

24 Nadbiskup Frane Franić na čelu splitske crkve bio je od 1954. do 1988. godine, najprije kao generalni vikar, zatim biskup; 1969. godine, uspostavljanjem Splitsko-makarske nadbiskupije, ustoličen je za nadbiskupa (prvog nakon 1807.) i metropolita. Bio je aktivni sudionik povjerenstva Drugog vatikanskog sabora 1962.-1965. godine, nakon čega je, između ostalih aktivnosti provedbe smjernica, i na glavnom oltaru napravio izmjene u skladu s novom liturgijom (Konstitucija o svetoj liturgiji, Sacrosanctum Concilium, Drugi vatikanski koncil, Dokumenti, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1993.; konačan tekst su crkveni oci Svetoga sabora prihvatili 22. studenoga 1963. godine, a utvrdio papa Pavao VI. 4. prosinca 1963. godine; uslijedila je posljednja velika obnova liturgije, pa tako i sakralnih prostora, a ovdje izravno po stavkama: 10, 11, 30, 35, 41, 47 koje se najbliže na to odnose).

25 Vizitacije Augustina Valiera (AUGOSTINO VALIER, pp. 557r - 581r) čuvaju se u Tajnom vatikanskom arhivu (Archivum Secretum Vaticanum); jedan primjerak čuva se u biskupijskom arhivu u Veroni. Dio vizitacije koji se odnosi na Split, don Slavko Kovačić nedavno je u printovima mikrofilmova nabavio za Nadbiskupski arhiv u Splitu: *Visitatio Apostolica Spalatensis*, 1r - 97v. (na katedralu se odnosi 41r - 45r). Taj isječak prvi donosi DANIELE FARLATI, 1765., 465-467, u kontekstu objašnjenja gotičke faze splitske katedrale: JOŠKO BELAMARIĆ, 2012., 167-195; Valierove vizitacije obradio je Ivan Vitezić u svojoj nikad objavljenoj doktorskoj disertaciji (IVAN VITEZIĆ, 1957.); članci u kojima se također dotiče Split: DAVOR DOMANČIĆ, 1961.; JOSIP FRANULIĆ, 1976.; TEA PERINČIĆ, 1998., 157-176; ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ, SLAVKO KOVAČIĆ, 2005., 13-52; TEA MAYHEW, 2012.

26 Posljednji je otkriven sasvim nedavno, u ožujku 2016., u istraživanju poda crkve (južnog segmenta) koje vode Radoslav Bužančić i Vanja Kovačić, a provodi tvrtka Neir d.o.o. iz Splita. O elementima ranijeg oltarnog namještaja u katedrali pišu: LJUBO KARAMAN, 1925., 442-445; *Isti*, 1940., 424-426; CVITO FISKOVIĆ, 1958., 81-101; P. M. FLECHE – MORGUES – P. CHAVALIER – A. PITEŠA, 1993., 207-312; IGOR FISKOVIĆ, 1997., 51-64); TONČI BURIĆ, 2002., 301-327, dok GORAN NIKŠIĆ, 2004., 253-268, iznosi sintezu dosadašnjih razmatranja i daje cjelovit prijedlog povijesnih izmjena prezbitarija (prethodni članci o toj temi: GORAN NIKŠIĆ, 1997., *Isti*, 2002., *Isti*, 2003.-2004.). Vidi i TOMISLAV MARASOVIĆ, 2011.; *Isti*, 1997.; *Isti*, 2001.-2002. IVAN BASIĆ, 2012., 21-35, daje posljednji cjeloviti pregled i interpretaciju elemenata koji su se do sada razmatrali te predlaže najstariji sačuvani komad ciborija koji bi mogao biti dio najranijeg koncepta svetišta katedrale (7. stoljeće). Povijesne spise od vremena osnutka nadbiskupije do vizitacija koje sam ovdje razmatrala iz izvornika i prijevoda objedinio je DANIELE FARLATI, 1765.

27 GORAN NIKŠIĆ, 1997., 37-48.

- 28** KAS 4, f. 141v: dokument je zapis na latinskom s kaptolske sjednice od 29. X. 1608., na kojoj je odlučeno da se počne graditi kor za kanonike i ostalo svećenstvo iza glavnog oltara (izvor: Marko Antun de Dominis - splitski nadbiskup i znanstvenik. Katalog izložbe /autori: ARSEN DUPLANČIĆ i SLAVKO KOVAČIĆ/, Književni krug, Split 2002., 29); A.C.S. 4: dokument od 9. rujna 1615. je zapis s prvog kapitula održanog u novom koru katedrale (izvor: IVAN OSTOJIĆ, Metropolitanski kaptol u Splitu, Split, 1975., 125). Sve to ujedno donosi i GORAN NIKŠIĆ, 2003.-2004., 264, i bilj. 4, te ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 249, bilj. 4.
- 29** Pregledan presjek povijesnih koncepata kršćanske arhitekture dali su: ZORAIDA SOKOL GOJNIK, ANTE CRNČEVIĆ, MLADEN OBAD ŠČITAROCI, Utjecaji na preobrazbe kršćanske liturgijske arhitekture do 20. stoljeća, *Prostor*, 19, 2 (42), 2011., 289-295; temeljna knjiga kod nas: ANĐELKO BADURINA / BERNARDIN ŠKUNCA / FLORIJAN ŠKUNCA, Sakralni prostori tijekom povijesti i danas, Zagreb, 1982.
- 30** Iako se smatra da je Ivan Ravenjanin pretvorio mauzolej u crkvu, ima razloga i za pretpostavku da je taj prostor korišten i prije toga, kao kršćanski liturgijski prostor, dakle u vremenu kršćanske Salone.
- 31** Bilješka 72.
- 32** EJNAR DYGGVE, Istraživanja u Dalmaciji, katalog izložbe u Staroj gradskoj vijećnici u Splitu, 24. listopada - 30. studenoga 2014., 64 i 73, autori: RADOSLAV BUŽANČIĆ, VANNJA KOVAČIĆ i ANNE HASLUND HANSEN.
- 33** GORAN NIKŠIĆ, 2004., 264 i 265; ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 295.
- 34** ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 379, bilj. 36, rekonstruira poznatu kronologiju oltarne pale i iznosi pretpostavku o izgledu i dimenzijama.
- 35** Teza je obrađena u: VLADIMIR P. GOSS, 2005., 251-254; drugi radovi o toj temi: DUŠKO KEČKEMET, 1963., 203-216; LJUBO KARAMAN, 1960., 5-11.
- 36** GORAN NIKŠIĆ, 2004., 253-268; JOŠKO BELAMARIĆ, 2012., 167-195; ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 249-296.
- 37** JOŠKO BELAMARIĆ, 2012., 171.
- 38** Međuodnos povijesnog razvoja oltara i niše držim ključnim za stvarno razumijevanje i daljnje objašnjenje. Stoga sam se fokusirala na tragove na svim plohama i materijalima niše i kompozicije (mramor, kamen, drvo, platno, oslik, srebrno, zlato...). Zapažanja i objašnjenja potkrijepila sam tehnološkim analizama, primjenjujući arhitektonske, arheološke, povijesne, kemijske i druge metode istraživanja. Rezultate sam povezala u cjelinu i predložila cjelovit pregled i objašnjenje toga čvrstog odnosa i prilagodbi kroz povijest, interpretirajući njegov povijesni razvoj. Shvativši da je i romanički drveni kor, koji se do izgradnje barokne građevine iza oltara nalazio ispred njega, u svakom segmentu izvorne konstrukcije i oslika, kao i njihovih kasnijih izmjena sve do smještaja iza oltara, također bio usko povezan s prostornim promjenama i opremanjem oltara i svetišta, velik dio istraživanja bio je posvećen tim klupa-
- ma. One su također velika, složena i izazovna zagonetka naše romaničke umjetnosti, ključne za razumijevanje povijesti cijele katedrale. One su jedini komad crkvenog namještaja (osim drvenih vratnica) u kontinuiranoj upotrebi od svojega nastanka do danas (u njima još sjede vjernici).
- 39** GORAN NIKŠIĆ, 1997., 106 i 107. (opis i aksonometrijski prikaz).
- 40** *Isto*, 109-110.
- 41** ROBERT ADAM, 1764.; GEORGE NIEMANN, 1910.; E. HÉBRARD – J. ZAILLER, 1912., DUŠKO KEČKEMET, 1993., GORAN NIKŠIĆ, 1997., 109-110.
- 42** ALOIS HAUSER, 1885., 31-45; DUŠKO KEČKEMET, 1993., 119; *Isti*, 2003.; STANKO PIPLOVIĆ, 1995., 653-683, *Isti*, 2002., JOŠKO BELAMARIĆ, 2012., 199-222.
- 43** Ministarstvo kulture je na obnovu tog pokretnog inventara do sada utrošilo oko deset milijuna kuna! Zahvati su se izvodili u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Splitu i restauratorskoj radionici Konzervatorskog odjela (koja je 2006. prešla u ustrojstvo HRZ-a). Zahvaljujem Zrinki Lujčić koja je uvidom u razne dokumente zbrojila podatke i iznose. Iznos uloženog novca, uz golem trud restauratora, trebao je biti razlog bolje zaštite prilikom čišćenja zidova, ponajviše zbog sitnih čestica koje su vrlo oštre, te su se integrirale s materijalima i postale neuklonjive
- 44** GORAN NIKŠIĆ, ZORAIDA DEMORI-STANIČIĆ, ŽANA MATULIĆ BILAČ, RADOSLAV TOMIĆ, 2000.
- 45** Projekt sam počela o proslavi 800. godišnjice vratnica, obilježene znanstvenim skupom *The doors of Andrija Buvina 1214. - 2014.* u organizaciji Književnog kruga i Instituta za povijest umjetnosti. Nadalje, u 2015. sam na nekoliko javnih izlaganja predstavila razvoj teme, a trenutačno ga obrađujem u doktorskoj disertaciji: Drveni kor i vratnice splitske katedrale - tehnološke i kronološke analize (doktorski humanistički studij Sveučilišta u Zadru, uz mentorstvo Joška Belamarića).
- 46** Tema unutar koje obrađujem ovaj pogled i prijedlog za čitanje povijesti sakralnih prostora: Prostor splitske katedrale - inkubator konzervatorskih traganja je prihvaćena i bit će iznesena na 4. Kongresu povjesničara umjetnosti (Institucije povijesti umjetnosti), koji će se održati u Zagrebu, 28. studenoga 2016. godine.
- 47** ANDREJA MRKONJIĆ, 2005., 295-314; u tekstu se uz Lanzine hipoteze nabrajaju i povijesne, uz njihove autore.
- 48** TOMISLAV MARASOVIĆ, 2001.-2002., 61-90.
- 49** MILJENKO GRGIĆ, 1997., 33., KAS 1750., sv. 223 f 182.
- 50** IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ; LOVORKA ČORALIĆ, 2002., 78; opisuje se cijela kronologija izmjena i zahvata na baroknim oltarima na temelju čitanja i objašnjavanja niza novopronađenih dokumenata.
- 51** Arsen Duplančić je ljubazno pročitao i odgonetnuo kompaktni dio teksta koji je čini se isječak iz knjižice računa: „Na slici koju ste mi poslali vide se dijelovi neke evidencije izdataka: lijevo dole je godina 1847, a desno je

datum 16 7bre 846 (= 16 settembre 1846.) i spominje se osam austrijskih lira (L 8 austriache).“

52 Arhiv dokumentacije restauratorske radionice Konzervatorskog odjela u Splitu, broj 7/73, autor Filip Dobrošević; fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, brojevi negativa: R-70499 - detalj svoda/R-70498 - detalj svoda/ R-70497 - detalj svoda/ R-70493 - donji rub svoda i desni zid niše /R-70494 - donji rub svoda i desni zid niše/R-70496 - donji rub svoda i lijevi zid niše/R-70500 - detalj ciborija/R-70501 - detalj ciborija/R-70502 - detalj ciborija; autor Živko Bačić. U novoj fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu čuva se još devet fotografija detalja svoda, dvije slike sa svoda, četiri s ciborija i jedan total ciborija s anđelima, snimljene prije i nakon toga zahvata. Godine 1995. snimljeno je još devet fotografija svoda; čuvaju se u istoj fototeci. Fotografije ovog zahvata čuvaju se u dokumentaciji HRZ-A u Splitu.

53 STANKO PIPLOVIĆ, 2002., 210.

54 GORAN NIKŠIĆ, 1997., 37-48.

55 Primjer promišljanja i međusobnog rekonstruiranja arhitekture i liturgije: ANTE CRNČEVIĆ, 2008., 331-349, te IVICA ŽIŽIĆ, 2014. koji ujedno objašnjava liturgijsku simboliku svjetla i njezin koncept u projektiranju Nove solinske bazilike, što je važna smjernica u shvaćanju uloge svjetla u liturgijskim konceptima kroz povijest.

56 Taj prozor je srušen izbijanjem začeljnog zida niše i izgradnjom nove kapele sv. Dujma 1770. Godine 1924. kapela je srušena, oltar povučen unutar tlocrta niše i zid rekonstruiran te je danas bez prozora. Prozor je, visoko nad glavnim oltarom, koji prekida antički vijenac, izgrađen prije 17. stoljeća (GORAN NIKŠIĆ, 2004., 267, bilj. 8). Taj otvor bočno nosi iste značajke obrade i vrste alata kao bočni zidovi niše, što sugerira istovremenost (?).

57 Slovník umjetnikah jugoslavenskih, 1858., 350 (opis donosi ARSEN DUPLANČIĆ, 2004., 448).

58 ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 277, bilj. 13. donosi ukupnu kronologiju tog dokumenta: „Dokument je pronašao Josip Ante Soldo u arhivu samostana sv. Lovre u Šibeniku, te objelodanio sadržaj i tri citata teksta na talijanskom jeziku u: *Varia samostana sv. Lovre u Šibeniku*, izdanje Historijskog arhiva u Splitu, 6, 1967., 217. i 227., te bilj. 5. Dokument (koji nikad nije objavljen u cjelosti) je zapis prokuratora Bratovštine Presvetog Sakramenta Petra Nicolinija o stanju bratovštine 1689., a koja se od osnutka (1491. g.) brinula o glavnom oltaru, te za njega nabavljala opremu i namještaj. U kontekstu istraživanja glavnog oltara zapis prvi interpretira Kruno Prijatelj (Neobjelodani ciklus slika Mateja Ponzonija-Pončuna, izdanje Galerije umjetnina u Splitu 25, 1974., 6): „U tom se spisu spominju razne nabavke za glavni oltar splitske katedrale od strane te bratovštine kao što su velike orgulje, mramorni tabernakul i un soffittato del Volto della Cappella tutto intagliato, et indorato con 10 Quadretti incastratti nel medesimo di pittura del quondam Sigr. Matteo Ponzoni Pittor famoso.“ Na str. 19, bilj. 4, navodi da je pri pisanju rada

fotokopirao cijeli dokument, koji u njegovoj ostavštini nije pronađen (usmeno Ivana P. Pavičić). Uvid Kruna Prijatelja u originalni zapis nam govori da je sigurno izdvojeno sve ono što je bitno za objašnjenje glavnog oltara. Radoslav Tomić (Splitska slikarska baština, Matica hrvatska, Zagreb, 2002., bilj. 111) navodi da je dokument zagubljen (usmeno mi je priopćio da ga je tražio u arhivu), pa prepisuje citat od svog prethodnika (str. 72). Daniel Premerl objavljuje cjeloviti prijepis opisa sadržaja dokumenta koji donosi Josip Ante Soldo, 2009., 432“

59 Izvor: IVAN OSTOJIĆ, 1976., 309; navodi se da je troškom bratima umjetnički izrađen mramorni antependij na pročelju i bočnim stranicama velikog oltara (ne i postamenti za anđele ciborija). Mramorna ploča Jerolima Natalisa s grbom obitelji, koja se danas nalazi na začelju oltara, mogla bi prema tome biti zaista starija od ostatka obloge, što je već zaključio Kruno Prijatelj, a Radoslav Tomić potvrđuje.

60 IVAN OSTOJIĆ, *Metropolitanski kaptol u Splitu*. Split, 1975., 266, sl. 72: Jerolim Natalis je bio katedralni kano-nik 1613.-1657.

61 STEPHANO COSMI, 1682., 2; bilješka 74; navodi da se ima obnoviti, kao i antependij.

62 BOŽENA DAMJANIĆ-BREŠAN, 1994., 1.1., 8.

63 GRGA NOVAK, 1961., 453; ARSEN DUPLANČIĆ (članak u tisku).

64 Marcantun De Dominis ga opisuje (MARCUS ANT. DE DOMINIS, 1604., *NAS*, 15., Urban Krizomali, 1942., 5.): *In altari maiori vidit ligneum tabernaculum consistere, ex exiguum in quo S.ma Eucharistia asservatur: pixis nulla erat; sed in eburnea capsella eadem S.ma Eucharistia servabatur iam vero pulcherrima et nobilissima argentea satis magna pixis inaurata S.D.Revmae iussu confecta venerabile in se retinet sacramentum. Sub pixide est corporale non ad mensuram factum, neque ad m mundum cum vix umquam mutetur. Tabernaculum intus nudum erat iam vero S.D.Revmae iussu serico est circum tectum. Serram non ad m firmam invenit, clavemque ut plurimum expositam in altari sub nullius cura manere. Pixis interna S.mi Sacramenti non habet nisi unicum tagumentum rubrum et tamen omnium colorum deberet habere. Tabernaculum etiam externum nudum solebat ut plurimum manere; sed, et papillones omnium corum non habet.; Stjepan Cosmi (STEPHANO COSMI, 1682., *NAS*, s, 47., Urban Krizomali, 1942., 2): *Ad Altaris gradus cum Covisitoribus devote procumbens, mox SS.ma Eucharistiam ex Tabernaculo marmoreo recenter perfecto, extraxit, seruario. Vidit in decenti, ac formosa Pixide Argentea deaurata, sed sine tegumento: Adoratoque, ac incensato Sacramento, Sacras Particulas diligenter asseruari inuenit, atque a Conuisitoribus intellexit, oas Aestiuo tempore qualibet hebdomada, hyeme uero per singulos quindecim dies renouari. Sub Pixide obseruauit, corporale non ad mensuram factum, nec satis mundum, cum rare mutetur, ex Pixidem ipsam cum sacramento insulam in Tabernaculo cum Clauis argentea**

deaurata, quam saepe in tabernaculoa Sacrista relinqui intellexit. Perlustravit totum ipsum Altare et observavit Tabernaculum indigere canpaeo: Vidit statuas paruas ligneas auratas circa ipsum dispositas, ipsius Tabernaculi a parte Chori clausum tabella picta non satis decente. Item vidit antependium, et gradus ligneos dicti Altaris ex parte Chori indecentes, ac pene uetustate consumptos; eiusdemque Altaris latera, quae aliquo ornamento indigent. Item vidit alia circa tabernaculum superius ornamenta fracta; insuper desiderari locum, in quo ad latus altaris ponant.

65 STEPHANO COSMI, 1682. NAS, s, 47. (Urban Krizomali, 1942., 6-7)

66 Tek nekoliko dana prije predaje ovog teksta, Arsen Duplančić mi je ponudio na pregled tekst koji je dovršio 2013., a koji tek sada odlazi u tisk. Pročitavši ga, ostala sam zatečena sličnim načinom razmišljanja u dvama metodološki sasvim oprečnim pristupima istoj temi. Budući da je Arsen Duplančić iz arhiva izveo vrlo važne dokumente koji dokazuju niz radnji u opremi unutrašnjosti katedrale i glavnog oltara u vremenu iz kojega nema drugih arhivskih podataka, a oni sami nisu u suprotnosti s mojim osnovnim zaključcima, već ih načelno i potvrđuju, odlučila sam da ih neću uključivati u tekst ni citirati; smatram da su kao cjelina, u svim dijelovima nezaobilazna dopuna mojem istraživanju. Zbog toga ću navesti samo naslov: ARSEN DUPLANČIĆ, (u tisku). Vjerujem da je članak izašao ranije, da bi i ovaj tekst imao argumentiraniju osnovu, ali budući da je on i dio jedne ideje promicanja određenog metodološkog pristupa istraživanju materije, ipak smatram da su se „kockice posložile“ bolje na ovaj način. Posebno zato što neke podatke iz vizitacija interpretiramo na različite načine.

67 Osnovna literatura o apostolskim vizitacijama u Dalmaciji: ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ; SLAVKO KOVAČIĆ, 2005.; print izdvojenih poglavlja pribavio je don Slavko Kovačić za Nadbiskupski arhiv u Splitu. Dijelovi koji se odnose na temu: AUGUSTINO VALIER, ff.42r; MICHAEL PRIULIUS, ff.164 r (prijepis don Daniela Zeca iz studenoga 1911. čuva se u istom arhivu); OKTAVIAN GARZADORI, ff.753r - 758v.

68 Izvor: IVAN OSTOJIĆ, 1975., 481-483. Oltar i njegova oprema uvijek su bili u vlasništvu bratovštine koja je nosila ime njegova titulara. Bratovština Presvetog Tijela Kristova (Sv. Sakramenta ili Sv. Euharistije) osnovana je u katedrali 3. prosinca 1491., a sjedište joj je ubrzo bilo sagrađeno (1495.) nad malim grobljem iza katedrale (današnja sakristija) dopuštenjem nadbiskupa Averoldija i uz pristanak kaptola. Osim te (a u Splitu ih je bilo više od 50, o čemu je najraniji spomen iz 1342. godine), u katedrali su djelovale još tri bratovštine: sv. Duje (od 1359.), sv. Anastazije (oko 1442.) i Sv. Josipa (od 1700.). Te četiri bratovštine brinule su se za četiri najvažnija oltara u katedrali.

69 IVAN OSTOJIĆ, 1976., 309; bratovština Presvetog Tijela Kristova morala je u svojem djelovanju, a od osnutka propisano u njezinoj matrikuli (sačuvan je samo prijepis An-

drije Grisogona iz 18. stoljeća) voditi četiri knjige. U drugoj su bili svi skupštinski zaključci i naredbe nadbiskupskih vizitacija. U trećoj prihodi i rashodi s računima što ih je uprava morala polagati svake godine. Od 1535., kad nadbiskup Andrija Cornelius u svojim konstitucijama naređuje da sve bratovštine imaju voditi inventare svojih pokretnina i nekretnina, bratovština ih je vjerojatno uskoro i počela voditi. Ipak nijedan popis iz 16. stoljeća nije sačuvan (pronađen), dok su iz 17. stoljeća pronađena dva: jedan iz 18. st. i jedan iz 1809. godine. Knjiga prihoda i rashoda s računima također, tako da ovom prilikom koristim podatke koje je Ostojić pronašao i objavio. Podaci su pronađeni u arhivu splitskog Nadbiskupskog kaptola, koji čuva još znatan broj neistraženih dokumenata.

70 Dopuniti istraživanjima ARSENA DUPLANČIĆA (u tisku).

71 Documento del 1685. Riguardante il pulpito del Duomo di Spalato, Bullettino di argheologia e storia Dalmata (VI), (1883.), 117-119; u kontekstu glavnog oltara podatak prvi interpretira KRUNO PRIJATELJ, 1947., bilj. 3, Manola opisuje njezin točan položaj: na njezinu „...vrhu orao, koji gleda vrata, gdje se pjevaju evanđelja“. BOŽENA DAMJANIĆ-BREŠAN, 1994., 9. U tom trenutku je iznad ulaznih vrata bilo pjevalište.

72 ARSEN DUPLANČIĆ, 2011., 91-106.

73 BOŽENA DAMJANIĆ-BREŠAN, 1994., 4, bilješka 103. STEPHANO COSMI, 1682, NAS, 47, 76: In altari maiori fi-ant canopaeum pro tabernaculo, et pariter tegumentum diversorum colorum pro pixide. Pro statuīs ligneis aliae ex aere essent nobiliores. Osticolum tabernaculi ex parte chori reformatur, sicuti etiam antependium, et gradus lignei ex eadem parte.

74 ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2014., 259.

75 ARSEN DUPLANČIĆ dopunjava prvi spomen ranijim dokumentom (članak u tisku).

76 AUGUSTINO VALIER, 42 - r/ MICHAEL PRIULIUS, ff.164 - r./OKTAVIAN GARZADORI, ff. 753r. Uz prijevod tekstova i interpretaciju don Slavka Kovačića čini se da je Priuli smatrao neposvećenima oltare u crkvi koji nisu preuređeni u skladu s reformom. Vidimo da ga crkvenjaci uvjeravaju da je glavni oltar „privilegirani“, ali u tome ne uspijevaju jer nemaju odgovarajući dokument koji bi to potvrdio. On zato naređuje da se na oltaru ne smiju služiti mise ako se ne donese prienosni oltarić s relikvijama. Ujedno ga, osim kao neposvećenoga, opisuje kao „oltar s podignutom (nepričvršćenom) oltarnom menzom“ (što je čini se do De Dominisa učvršćeno jer je on tako i opisuje). Oktavijan Garzadori 1624. opisuje isti „dolični“ kameni oltar s prienosnim oltarićem, koji još uvijek naziva neposvećenim. Navodi da je oltar opremljen i opskrbljen svim potrebnim uredima.

77 JOŠKO BELAMARIĆ, 2012., 164.

78 IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ / LOVORKA ČORALIĆ, 2002., 69.

79 Kruno Prijatelj slike sa svoda, odnosno sam svod, datira oko 1650. (KRUNO PRIJATELJ, 1947., 63), što bi se

uklapalo u navedenu pretpostavku te značilo da je Cosmi premjestio svod u drugu kapelu, zamijenivši ga novim drvenim svodom (?). ZORAIDA DEMORI-STANIČIĆ datira ih pak u posljednja desetljeća 17. stoljeća (2000., 3). Taj sam drveni svod restaurirala sa suradnicima od 1999. do 2003. Osim teksta u katalogu izložbe 2000. godine, o toj sam temi izlagala na XII. konferenciji studija konzervacije-restauracije u Splitu 2015. godine; sažetak je objavljen web stranici UMAS-a. Tu temu svakako treba jednom zaokružiti i predstaviti. Dio rezultata istraživanja te kapele prepustila sam Ivani Prijatelj Pavičić za članak o baroknim oltarima u katedrali (IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ/LOVORKA ČORALIĆ, 2002., 69-86).

80 DANIEL PREMIERL, 2009., 429.

81 IVICA ŽIŽIĆ, 2014., 61.

82 Stipes do 2012. nije bio pronađen, budući da je 17. X. 1960., kad je nakon radova i otkrića na Boninovu oltaru (više: CVITO FISKOVIĆ, 1958., 81-101) odlučeno istražiti glavni, oltar otvoren sa stražnje desne strane (lijevi i desni kut), a tu je bila jedino kasnija gradnja (nakon 1620.) u širini od 30 cm sa svake strane i ukupnoj dubini od 50 cm, pa stipes nije mogao biti vidljiv s tog mjesta. Budući da je uži i plići od te gradnje, može se vidjeti samo s prednje strane, odvajanjem prednje ploče ili gornje ploče menze. Pri ondašnjem otvaranju menze snimljeno je pet dragocjenih fotografija, danas u arhivu i fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu: br. neg.: L7984/inv. br. 10524, L7999/inv. br. 10525, L8041/inv. br. 10745, L8042/inv. br. 10744 i L8044/inv. br. 10743.

83 Ivo Donelli, za ovu priliku napisana ekspertiza o vrstama mramora, datirana 26. svibnja 2016. godine.

84 Isto: „Prevladava svijetlozelena cementna podloga prošarana gustim tamnozelenim kamenim agregatom većih i manjih dimenzija. Na dva mjesta pojavljuju se bijeli, kao mrlje kameni ulomci. Breča nepoznatog podrijetla.“

85 Isto: „Tamnocrna cementna masa prošarana ulomcima kamena različite granulacije i boje (bijela, crvena, plava, zelena) nepravilno raspoređenim po površini. Breča nepoznatog podrijetla.“

86 Isto: „Prevladava zagasito crvena boja kamena s izrazito bijelom šarom koja na nekim mjestima prelazi u sivu nijansu. Kamen je prošaran širim i tanjim venama. Vrsta kamena pripada breči nepoznatog podrijetla.“

87 Isto: također breča nepoznatog podrijetla. Prema svim usporednim obilježjima, Ivo Donelli misli da su sve vrste najbliže onima porijeklom iz Male Azije, odnosno iz Aezane - Turska.

88 DANIEL PREMIERL, 2009., 434. (bilješka 27).

89 JOHN GARDNER WILKINSON, 1848., 131, (IZVOR: GORAN NIKŠIĆ, 2003.-2004., 268).

90 Identifikaciju roda drva odredila je Jelena Trajković sa Šumarskog fakulteta u Zagrebu 2011. godine.

91 1:36 cm / 2:37,5 cm / 3:37,5 cm / 4:41 cm / 5:36 cm / 6:35 cm / 7:37 cm / 8:33 cm / 9:30,6 cm / 10:35 cm / 11:23,5

cm / 12:32 cm / 13:38 cm / 14: 37,5 cm / 15:37,5 cm / 16:32 cm / 17:29 cm / 18:40 cm / 19:32 cm / 20:37 cm.

92 Identifikaciju roda drva odredila je Margareta Klofutar u Prirodoslovnom laboratoriju Hrvatskog restauratorskog zavoda; broj izvještaja: 85/2015. i 97/2016.

93 Južni vijenac je dimenzija 397,2 x 29 x 26 cm, a njegov istočni dodatak 51 x 19,6 x 20,5 cm, dok je sjeverni 388 x 27,7 x 20,5 cm, a istočni dodatak dimenzija 54 x 13 x 14,5 cm.

94 ARSEN DUPLANČIĆ, 2011., 104-105, osim katedralnih, nabraja i opisuje kasetirane stropove sa slikama, naručene i izrađene u Splitu između 1679. i 1706. godine (crkva Sv. Križa, sv. Filipa Nerija, sv. Dominika).

95 Analize provela Dragica Krstić, 2012.: XRF analize pozlate i slikanog sloja uzoraka: 1. uljana pozlata 19. stoljeća (zubici vijenca): gips, olovo (minij), zlato, željezo - malo / 2. vodena pozlata (izvorna) - donji rub okvira slike: gips, olovo (minij), zlato, željezo - malo / 3. oslikana podloga unutar kasete - svod: gips, zlato, željezo - malo / uljana pozlata (Au?) zlato 17. st. i zlato 19. stoljeća - obje preparacije: cink, gips, olovo (minij), zlato, željezo - malo/ anđeo lebdeći 17. st. (pozlata 19. stoljeće): Zn, Ca (S; K, Ba, Fe, Mn, Ni, Pb) / anđeo lebdeći 17. stoljeće (izvorna pozlata na krilu?): površina - gips, zlato (Pb, Fe) / uzorak izvorne preparacije: podloga - gips (Fe, Pb).

96 Prijepis teksta Filipa Dobroševića iz dokumentacije o zahvatu na slikama iz 1973. godine, koji se čuva u Konzervatorskom odjelu Split, pod brojem 7/73: „Slike su zalijepljene na drvenu podlogu u obliku šesterougaoznog okvira, a ima ih ukupno 10 kom. Prikazuju motive iz euharistije. Budući da su lijepljene koštanim tutkalom, treba ih lagano dizati s drvene podloge a zatim ih lijepiti voštanom smjesom. Kako je drvena podloga sušenjem pucala, tako su i slike stradale pucajući i time se boja osipajuća. Zbog dima svijetla, prašine i potamnjelog laka slike su toliko tamne da je teško prepoznati likove na slikama. Slike su rezane oštrim predmetom u obliku okvira.“ Pod veličinom slika navodi dimenzije 58 x 55 cm.

97 KRUNO PRIJATELJ, 1974., 66, bilj. 10.

98 Isto, 6-10. K. Prijatelj prvi opisuje prizore nakon restauracije. Uočava i analizira takvu ikonografsku grupaciju, redajući ih i objašnjavajući prema tom ključu, te im određuje nazive, ističući da tvore cjelinu najbližije povezanu s euharistijskom tematikom, tipičnom za poslijetridentsko slikarstvo. Budući da je oltar posvećen Presvetom Sakramentu (što Kruno Prijatelj ne razmatra), izvorište teme bio bi upravo titular oltara, udružen s općim nastojanjima jačanja sakramenta euharistije u poslijetridentskoj obnovi.

99 KRUNO PRIJATELJ, 1974., 11; *Isti*, 1982., 822: „... svojim slobodnim potezom kista, neposrednošću i spontanošću te svježinom kolorita...“

100 RADOSLAV TOMIĆ, 2002., 71-75.

101 Isto, 74.

102 Kad stojimo pred oltarom, prvi od dva reda slika, red slijeva nadesno: 1. *Josip i braća*: 58,5 x 58,5 cm (skraćena o

x 1 cm) / 2. *Sv. Klara spašava grad Assisi od Saracena*: 55 x 58,5 cm (skraćena 3,5 x 1 cm) / 3. *Anđeli skupljaju Kristovu krv*: 53,5 x 58,5 cm (skraćena 5 x 1 cm) / 4. *Mazga kleči pred sv. Antunom s pokaznicom*: 56 x 58 cm (skraćena 2,5 x 1,5 cm) / 5. *Žrtva Melkisedekova*: 56,5 x 57,5 cm (skraćena 2 x 2 cm); drugi red slijeva nadesno: 1. *Pad mane*: 55,5 x 59,5 cm (skraćena 3 x 0 cm) / 2. *Vizija djeteta Isusa u hostiji*: 55 x 59 cm (skraćena 3,5 x 0,5 cm) / 3. *Posljednja večera*: 54 x 59,5 cm (skraćena 4,5 x 0 cm) / 4. *Uhode se vraćaju iz Obećane zemlje*: 54,5 x 57 cm (skraćena 4 x 2,5 cm) / 5. *Čudo u užarenoj peći*: 55 x 59 cm (skraćena 3,5 x 0,5 cm).

103 Podatak donosi LJUBO KARAMAN, 1942., citirajući Farlatija.

104 Snimio: GEOing, Miljenko Žapčić 2005. godine. Izveo je presjeke u crtežu i 3D snimci.

105 Vicko Andrić, uzdužni presjek (Z - I) oznake RST 169A9/88 (tabla IX), 1852., stara planoteka Konzervatorskog odjela u Splitu / Alois Hauser, mapa nacрта, uzdužni presjek (Z - I) oznake 172A2, stara planoteka Konzervatorskog odjela u Splitu / E. Hébrard - J. Zailler, 1912., tlocrt uz str. 72.

106 Magnetoskopiju je 2002. proveo Dario Almesberger, tvrtka SER.CO.TEC. iz Trsta, a za Konzervatorski odjel u Splitu inicijativom i suradnjom Gorana Nikšića.

107 DANIEL PREMERL, 2008., 173, nabraja opise Josipa Kojića (kraj 18. st.), Johna Gardnera Wilkinsona (pol. 19. st.) i Kukuljevića Sackinskog (1854.), od kojih je dio iznio prije ARSEN DUPLANČIĆ, 2004., 446-447, 464 /bilješka 24./, a dio ujedno i GORAN NIKŠIĆ, 2003.-2004., 268, u kojima svi edikulu nazivaju tabernakulom (svi do Radoslava Tomića 1995. godine).

108 Zbog nestabilnosti ciborija, jer se doticanjem lagano ljulja, pozvan je statičar Egon Lokošek. Zaključeno je da nestabilnost u tako maloj mjeri ne narušava statiku cijelog ansambla, ali se preporučuje, zbog kasnijih usporedbi, izrada statičkog izračuna, jer se takva situacija održava niz godina, pa nije potrebno radi sanacije demontirati cjelinu. Izračun je naručen u svrhu ukupnih spoznaja.

109 Slike se s okvirima od izrade za ciborij pa do danas, u vrijeme četrdesetosatnog klanjanja, skidaju s njega i spremaju. Tijekom tih stoljetnih demontiranja i montiranja, habanjem su se savršeno prilagođavale otvorima edikule. Njihov današnji položaj, a od 1972., isti je kao i pri izradi, iako su kroz godine prije toga zbog nečitljivosti vjerojatno mijenjale pozicije na edikuli pa ih Kruno Prijatelj nalazi na drugim mjestima: sv. Duju nalazi na strani prema koru, na lijevoj strani vidi sv. Roka, a na desnoj Spasitelja u slavi, dok je Bogorodica na prednjoj strani kao i danas (KRUNO PRIJATELJ, 1944., 19).

110 SANJA CVETNIĆ, 2007., 156.

111 Fotografiju te slike snimila je Ivana Svedružić Šeparović prilikom obilaska crkvice Stomorice na Šolti. Smatrala je da je to do sada neobjavljena Pončunova slika. Ubrzo sam pronašla u radu Krune Prijatelja bilješku u kojoj je navodi i

smatra da je na toj slici, na drvu nešto većih dimenzija od naše (98 x 38 cm), Pončun replicirao svoj raniji rad (KRUNO PRIJATELJ, 1974., 20, bilj. 19). Iako je tu sliku razmatrao i Radoslav Tomić, nitko je nije objavio. Prijatelj ističe male kolorističke razlike na gotovo identičnom prikazu. Slika je izvedena na drvenoj ploči, uljem na vrlo tankom sloju preparacije. U nestabilnom je stanju, pri vrhu popisa slika koje treba restaurirati. Godine 1975. restaurirana je u Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Splitu (Filip Dobrošević i suradnici), pod brojem 481.

112 Cjeloviti zahvat vijenaca izvela je Lara Pervan uz suradnike (Sara Aničić i Katarina Tomaš).

113 Za konsolidaciju sloja pozlate korišteno je riblje tutkalo u deioniziranoj vodi, 3-6 % (prethodno pročišćen i pripremljen morunin mjehur Salianski-Hausenblase, Kremer 63110), poluželiran, budući da se konsolidacija provodila in situ na svodu, dakle obrnuto od sile teže. Konsolidant je trebalo uvesti točno na željeno mjesto u materijalu špicom, a zatim osigurati da ostane na mjestu kontakta, odnosno u spoju raspukline. Poluohlađeno riblje tutkalo, dakle gel visokog elastičnosti koji ima veću snagu lijepljenja, pokazao se idealnim. Iz istog razloga nisu se mogli koristiti utezi, već razne rastezljive trake fiksirane za zone bez polikromije, uz pridržavanje prvih desetak minuta od unošenja lijepljenja. Za rekonstrukciju drva korištena je balza i zečje tutkalo te mjestimično kit u lakunama nastalim djelovanjem insekata (Araldit 427). Za rekonstrukciju preparacije na drvenoj podlozi korištena je kredno-tutkalna preparacija: bolonjska kreda/šampanjska kreda/kineska kreda: 2:1:0:1. Za rekonstrukciju pozlate replicirane su obje zatečene tehnike pozlaćivanja: crveni armenski bolus (tonom prilagođen oker, crnim i bijelim bolusom), uljani mixtion (3 sata), 22K listić, odnosno tehnika vodene pozlate s istim listićem na tonom modificiranom crvenom armenskom bolusu. Za rekonstrukciju platna slika korišteno je laneno platno najbližije strukturi izvornog, impregnirano voštanom smjesom koja je i zatečena te ulijepljeno prilikom ravnjanja slika peglanjem. Crvena preparacija je umjesto izvornog minija i gipsa rekonstruirana mješavinom: ruska crvena/tamna umbra/pečena umbra/talijanska crvena/šampanjska kreda: 3:1/2:1/2:1/5:3 s vezivom Plexigum PQ 611 u white spiritu 1:1 (recept je razvijen za ovaj slučaj pa nisu poznati isti primjeri upotrebe u literaturi). Takvu preparaciju pripremali smo u gotovo jednakom volumenskom odnosu veziva i punila te je zatim zagrijavali na oko 50 °C. Nanasili smo je toplu i odmah je teksturirali. Pokazalo se da je idealna za nanošenje na okomite plohe i one na svodovima jer se brzo lijepi i lako teksturira. Tekstura se zadržava do sušenja, a zbog idealnog plasticiteta, moguće ju je metalnim alatima obrađivati i nakon sušenja. Također, lijepi se za masnu podlogu, ali nakon sušenja pokazuje adekvatnu upojnost, što omogućava retuš vodenim bojama i gvašem (u ovom slučaju to je bilo potrebno radi postizanja suhoće površine i transparentnosti boje kroz koju se vidi boja podloge). Retuš

bojama s canada balzomom korišten je samo na svijetlim plohamama i čistijim tonovima boja te svjetlosnim akcentima. Pripremljeni pigmenti u canada balzamu aktivirani su butilnim alkoholom/damar lakom u white spiritu 1:1. Slike su lakirane tanko, damar-lakom u white spiritu oko 16%, pamučnom krpicom i kistom.

114 Čišćenje ploha izvedenih vodenom pozlatom; čišćenje sloja prljavštine: materijali: gel za čišćenje vodene pozlate (RICHARD WOLBERS, 2000., 100).

115 Crveno-smeđa preparacija koja je razvijena u 16. stoljeću na sjeveru Italije (Bergamo, Parma, Brescia), širila se postupno u 17. i 18. stoljeću, dominirajući u europskom slikarstvu. Smatra se i da je izvorni recept razvijen u Bologna, a da ga je Palma mlađi donio u Veneciju, gdje se sljedećih stoljeća intenzivno upotrebljava u različitim tonovima i receptima, postajući tradicionalna i prepoznatljiva za venecijansko slikarstvo. Zanimljivo, vjeruje se da je izraz venecijanska crvena (Venetian red) izvorno označavao prirodni crveni oker iz danas iscrpljenog nalazišta u Veneciji (odnosno Veroni). Zahvaljujem Jeleni Zagori koja mi je ustupila podatke i isječke svojih istraživanja o toniranim preparacijama; tu studiju iščekujemo sa zanimanjem.

116 KRUNO PRIJATELJ, 1974., 11: „... Ponzonijev je namaz lazuran, proziran, vibrantan, a slikarska mu je materija drhtava i baršunasta, te djeluje kao da je vlažna...“; RADOŠLAV TOMIĆ, 2002., 74: „U pitanju su mrljasti, gusti nanosi boje

u prednjem planu, te lazurni potezi i sjenoviti prostori u pozadini ispred kobaltnoplavog neba...“

117 Podatak iz Cosmijeve računske bilježnice donosi KRUNO PRIJATELJ, 1944., 16-17. Ferrari je za restauratorski rad plaćen 62 lire. Govori se o četiri slike, koje bi mogle biti i s edikule. Ipak, Kruno Prijatelj smatra da se to odnosi na dio slika iz niza koji je nekoć stajao na zidovima crkve (po jedna između niša, poslije nad korskim klupama, a danas na prednjim zidovima kora, od kojih nedostaje sv. Grgur). Slike prikazuju sv. Dujma, bl. Lovru Giustinianija, sv. Franju Asiškog, sv. Katarinu Sijensku, papu Urbana VIII. Barberinija i papu Pavla IV. Borghesea.

118 Kruno Prijatelj napisao je članak 1974., nedugo nakon restauracije tih slika. Taj rad nikad nije objavio, iako se čini zaokružen. Ivana Prijatelj Pavičić dala mi ga je tijekom restauracije 1999.-2003., s povjerenjem da ću ga pravilno upotrijebiti. Prijepis cjelovitog teksta priložit ću u sklopu budućeg rada o tom svodu, a original arhivirati na Konzervatorskom odjelu u Splitu.

119 Šest platna je oko 1970. restaurirao Filip Dobrošević. Od 1999. do 2013. ta su platna restaurirana u HRZ-u, na Odjelu u Splitu, a radio je niz voditeljja i suradnika: JULIJA BAČAK, 2010., 332-342.

120 ARSEN DUPLANČIĆ, 2004., 446-447, donosi kronologiju povijesnih zapisa o slikama te bilješku o njihovoj konačnoj sudbini.

Literatura

ROBERT ADAM, *Ruins of the Palace of the Emperor Dioclecian at Spalato in Dalmatia*, London, 1764.

ARHIĐAKON TOMA, *Historia Salonitana: povijest salonitanskih i splitskih prosvetitelja*; predgovor, latinski tekst, kritički aparat i prijevod na hrvatski jezik Olga Perić; povijesni komentar Mirjana Matijević Sokol; studija *Toma Arhiđakon i njegovo djelo*, Radoslav Katičić; Split, Književni krug, 2003., 48-49. JULIJA BAČAK, *Slika Pietra Ferrarija Sv. Petar šalje sv. Dujma u Dalmaciju iz katedrale sv. Dujma u Splitu: konzervatorsko-restauratorski zahvat*, *Kulturna baština*, 36, 2010., 332-342. ANĐELKO BADURINA; BERNARDIN ŠKUNCA; FLORIJAN ŠKUNCA, *Sakralni prostori tijekom povijesti i danas*, Zagreb, 1982. IVAN BASIĆ, *Ulomci najstarijeg ciborija splitske katedrale. Dopune Splitskoj klesarskoj radionici*, *Zbornik Dana Cvita Fiskovića V.*, Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske, 2012., 21-35.

JOŠKO BELAMARIĆ, *Zapažanja o projektima splitskog klasicističkog arhitekta Vicka Andrića*, *Adrias: zbornik Zavoda za znanstveni i umjetnički rad HAZU u Splitu*, sv. 18, 2012., (ur.) Davorin Rudolf, 199-222.

JOŠKO BELAMARIĆ, Ivan Budislavljić u koru splitske katedrale, *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*, sv. II., Književni krug, 2012., 167-196.

JOŠKO BELAMARIĆ, *Gotička Sedes Sapientiae iz svetišta splitske katedrale i njena barokna transformacija*, u: *Kapucinski samostan i svetište Gospe od Pojšana u Splitu* (ur. A. Duplančić), 2009., 203-210.; 2012., 157-165.

IAIN GORDON BROWN, *Robert Adam at the Emperors's Palace*, Monumental Reputation, Edinburgh, 1992., 35.

TONČI BURIĆ, *Pluteji oplata splitske krstionice - vrijeme i okolnosti postanka*, *Zbornik Tomislava Marasovića*, 2002., 301-327.

RADOŠLAV BUŽANČIĆ; VANJA KOVAČIĆ; HANSEN, ANNE HASLUND, Eeynar Dyggve, *Istraživanja u Dalmaciji*, katalog izložbe u Staroj gradskoj vijećnici u Splitu 24. listopada - 30. studenoga 2014., 64, 73.

SANJA CVETNIĆ, *Ikonografija nakon tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, FF press, Zagreb, 2007., 156.

ANTE CRNČEVIĆ, *Baptisterij episkopalnoga centra u Salonu u liturgijsko-teološkom kontekstu, alonitansko-splitska crkva u prvom tisućljeću kršćanske povijesti, Crkva u svijetu*, J. Dukić (ur.) S, Split, 2008., 331-349.

BOŽENA DAMJANIĆ-BREŠAN, *Kulturno-umjetničko nasljeđe Splita u nadbiskupskim vizitacijama od 1604. do 1766.* (doktorska disertacija), Zadar, 1994., III., IV., 1.1., 1-25.

ARSEN DUPLANČIĆ, *Splitski spomenici u Kavanjinovu „Bogatstvu i uboštvu“*, *Kulturna baština*, 13, 1982., 17-34.

- ARSEN DUPLANČIĆ; SLAVKO KOVAČIĆ, *Marko Antun de Dominis - splitski nadbiskup i znanstvenik*, katalog izložbe, Književni krug, Split, 2002., 29.
- ARSEN DUPLANČIĆ, *Pobirci za poznavanje starije likovne baštine Splita*, *Kulturna baština*, 32, 2004., 445-474.
- ARSEN DUPLANČIĆ, *Prilog poznavanju slikara i umjetnina u Splitu od sredine XVII. do sredine XVIII. stoljeća*, *Mogućnosti*, 2011., 91-106.
- ARSEN DUPLANČIĆ, *Preinake glavnog oltara splitske katedrale u XVII. stoljeću*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 43 (u tisku)
- DAVOR DOMANČIĆ, *Valierova vizitacija na otoku Hvaru i Visu*, *Arhivska građa otoka Hvara*, Hvar, 1961.
- DANIELE FARLATI, *Illyricum Sacrum III.*, Venezia, 1765.
- CVITO FISKOVIĆ, *Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima*, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, sv. LII, 1949. (posebni otisak)
- CVITO FISKOVIĆ, *Novi nalazi u splitskoj katedrali*, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti VII odjela*, 6, 1958., 2, 81-101.
- CVITO FISKOVIĆ, *Neobjavljena romanička madona u Splitu*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 12, 1960., 85-99.
- IGOR FISKOVIĆ, *Prikaz vladara iz 11. st. u splitskoj krstionici*, *Kulturna baština*, 28-29, 1997., 51-64.
- FLECHE, MORGUES, P. CHAVALIER, A. PITEŠA, *Catalogue des sculptures du haut moyen – age du Musee Archeologique de Split P.M. I*, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 85, Split, 1993., 207-312.
- JOSIP FRANULIĆ, *Valierova vizitacija hvarske biskupije*, *Prilog Vjesnika Hvarske biskupije*, 1976., 1-69.
- VLADIMIR P. GOSS, *The Altar – Relief of the Annunciation on the Tower of Split Cathedral*, *Hortus artium Medievalium*, 11, 2005., 251-254.
- MILJENKO GRGIĆ, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750 - 1940*, HMD, Zagreb, 1997., 33.
- ALOIS HAUSER, *Popravljenje stolne crkve u Spljetu* (govor održan dne 11. siječnja 1883., prijevod don Frane Bulića), *Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata*, 1885., 31-45.
- E. HÉBRARD, J. ZAILLER, *Spalato, Le Palais de Diocletien*, Paris, 1912., 72.
- LJUBO KARAMAN, *O datiranju dvaju srednjovjekovnih reljefa na stolnoj crkvi i zvoniku sv. Duje u Splitu*, *Bulićev zbornik*, 1925., 442-445.
- LJUBO KARAMAN, *Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale*, *Rad HAZU* 275, Zagreb, 1942., 1-96.
- LJUBO KARAMAN, *O počecima srednjovjekovnog Splita do godine 800.: Serta Hoffilleriana*, Zagreb, 1940., 424-426.
- LJUBO KARAMAN, *O zvoniku splitske katedrale*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 11., 1960., 5-11.
- JEROLIM KAVANJIN, *Poviest Vandelska (Bogatstvo i uboštvo)*, (XVI, 67-69), priredio: Josip Aranza, JAZU, Zagreb, 1913.
- DUŠKO KEČKEMET, *Dekorativna skulptura zvonika splitske katedrale*, *Starohrvatska prosvjeta*, III, 8-9, 1963., 203-216.
- DUŠKO KEČKEMET, *Vicko Andrić, arhitekt i konzervator 1793.-1866*. Književni krug Split, 1993.
- DUŠKO KEČKEMET, *Robert Adam, Dioklecijanova palača i klasicizam*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 2003.
- URBAN KRIZOMALI, *Posljednje godine metropolitanske vlasti splitske nadbiskupije 1828.-1830.*, Split, 1938.
- IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, 1858.
- ŽANA MATULIĆ BILAČ, *Povijesni razvoj glavnog oltara splitske katedrale*, *Kulturna baština*, 40, 2014., 249-296.
- TEA MAYHEW, *Rapska komuna u vizitaciji Agostina Valiera 1579. godine*, *Rapski zbornik II.*, Ogranak Matice hrvatske, 2012., 1-12.
- TOMISLAV MARASOVIĆ, *Ranosrednjovjekovne preinake antičkih građevina u Dalmaciji*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 39, 2001.-2002., 61-90.
- TOMISLAV MARASOVIĆ, *Splitska katedrala u ranom srednjem vijeku*, *Archeologia Adriatica* 4, br.1, 2011., 177-201.
- ANGELO MARTINI, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete*, Editrice E.R.A., Roma, 1976.
- ANDREJA MRKONJIĆ, *Francesco Lanza/ Dioklecijanov mauzolej: današnja katedrala ili krstionica*, *Kulturna baština*, 32, 2005., 295-314.
- ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ, SLAVKO KOVAČIĆ, *Spisi apostolskih vizitacija hvarske biskupije iz godina 1579., 1602./1603. i 1624./1625.*, Rim, 2005.
- GEORGE NIEMANN, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien, 1910.
- GORAN NIKŠIĆ, *Svjetlo u katedrali sv. Duje u Splitu*, *Kulturna baština*, 28-29, 1997., 37-48.
- GORAN NIKŠIĆ, *Prilog o arhitekturi Dioklecijanovog mauzoleja i rekonstrukciji splitske katedrale u 13. stoljeću*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 35, 1997., 105-122.
- GORAN NIKŠIĆ; ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ; ŽANA MATULIĆ BILAČ; RADOŠLAV TOMIĆ, *Restauracija umjetnina iz splitske katedrale*, katalog izložbe u Konzervatorskoj galeriji - svibanj 2000., izdanje Ministarstva kulture - Konzervatorskog odjela u Splitu
- GORAN NIKŠIĆ, *Novi nalazi u koru katedrale sv. Dujma*, *Kulturna baština*, 31, 2002., 139-142.
- GORAN NIKŠIĆ, *Obnova prezbitarija katedrale Sv. Dujma u doba Tome Arhidakona*, *Toma Arhidakon i njegovo doba*, *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 25. - 27. rujna 2000. u Splitu*, (ur.) Mirjana Matijević-Sokol i Olga Perić, Književni krug Split, 2004., 253-268.
- GORAN NIKŠIĆ, *Kor splitske katedrale*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40, 2003., 263-305.
- GRGA NOVAK, *Povijest Splita*, knjiga druga, 1961.
- IVAN OSTOJIĆ, *Metropolitanski kaptol u Splitu*. Split, 1975.
- IVAN OSTOJIĆ, *Stara bratovština Presvetog Tijela Kristova u Splitu* (1. i 2. dio), *Bogoslovska smotra XLV*, 4, 1975., 479-488 i *Bogoslovska smotra XLVI*, 3, 1976., 307-320.
- IVAN OSTOJIĆ, *Metropolitanski kaptol u Splitu*, Kršćanska sadašnjost, Split, 1978.

- TEA PERINČIĆ, Prilog istraživanju apostolskih vizita Agostina Valiera u dalmatinskim i istarskim nadbiskupijama, *Povijesni prilozi*, 17, 1998., 157-176.
- STANKO PIPLOVIĆ, Djelovanje Aloisa Hausera u Splitu, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, sv. 37, 1995.) 653-683.
- STANKO PIPLOVIĆ, *Alois Hauser u Dalmaciji*, Društvo prijatelja kulturne baštine Split, Split, 2002.
- STANKO PIPLOVIĆ, Dioklecijanov mauzolej između dvaju svjetskih ratova, *Radovi zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 2002., 207-242.
- GIUSEPPE PRAGA, *Antichi inventari del tesoro di S. Doimo di Spalato*, Archivio storico per la Dalmazia, XX, Roma, 1935., 7-11.
- DANIEL PREMERL, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji* (doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu), Zagreb, 2008.
- DANIEL PREMERL, Glavni oltar splitske katedrale - tipologija, ikonografija i hipoteza o naručitelju, *Zbornik Vladimira Markovića*, Institut za povijest umjetnosti, 2009., 419-439.
- KRUNO PRIJATELJ, Slike domaćih slikara iz XVII. st. u splitskoj katedrali, *List Biskupije splitsko-makarske*, LXVI, 7-8, 1944. (prilog, 3-22)
- KRUNO PRIJATELJ, *Barok u Splitu*, K. D. V. Ivan Lozica, Split, 1947.
- KRUNO PRIJATELJ, Dalmatinski opus slikara Mateja Ponzonija, *Hrvatsko kolo*, II, III/1950., 269-276.
- KRUNO PRIJATELJ, Novi prilozi baroku u Splitu, *Anali historijskog instituta u Dubrovniku*, II, 1953.
- KRUNO PRIJATELJ, *Umjetnost XVII. i XVIII. stoljeća u Dalmaciji*, Matica hrvatska, Zagreb, 1956.
- KRUNO PRIJATELJ, *Klasicistički slikari Dalmacije*, Galerija umjetnina, Split, 1964.
- KRUNO PRIJATELJ, *Srebrne pale splitske stolne crkve, Studije o umjetninama u Dalmaciji I*, Split, 1963.
- KRUNO PRIJATELJ, Srebrne pale splitske stolne crkve, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, 1952., 247-254.
- KRUNO PRIJATELJ, *Mateo Ponzoni - Pončun*, izdanje Galerije umjetnina u Splitu, 22, Split, 1970.
- KRUNO PRIJATELJ, *Neobjelodanjeni ciklus slika Mateja Ponzonija - Pončuna*, izdanje Galerije umjetnina u Splitu, 25, Split, 1974.
- KRUNO PRIJATELJ, *Barok u Hrvatskoj, Barok u Dalmaciji*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1982.
- KRUNO PRIJATELJ, *Ciklus slika Mateja Ponzonija - Pončuna u splitskoj katedrali, Studije o umjetninama u Dalmaciji*, IV, Split, 1983.
- KRUNO PRIJATELJ, *Splitska katedrala*, Zagreb/Split, 1991.
- KRUNO PRIJATELJ, Marginalije o nadbiskupu Markantunu De Dominisu i braći nadbiskupu Sforzi i slikaru Mateju Ponzoniju, *Kulturna baština*, 17/22-23, 1993., 51-64.
- KRUNO PRIJATELJ, *Kroz povijest umjetnosti u Dalmaciji (XIII. - XIX. st.): Studije i sinteze*, Split, 1995. 266-281 (reprint članka iz 1974.)
- IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ; LOVORKA ČORALIĆ, Prilog poznavanju baroknih oltara u splitskoj katedrali, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 26, 2002., 69-86.
- ZORANA SOKOL GOJNIK; ANTE CRNČEVIĆ; MLADEN OBAD ŠČITAROCI, Utjecaji na preobrazbe kršćanske liturgijske arhitekture do 20. stoljeća, *Prostor*, 19, 2 (42), 2011., 289-295.
- RADOSLAV TOMIĆ, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb, 1995.
- RADOSLAV TOMIĆ, *Splitska slikarska baština*, Zagreb, 2002.
- IVAN VITEZIĆ, *Prva posttridentska apostolska vizitacija u Dalmaciji 1579.*, Rim, 1957.
- CHARLES YRIARTE, Les bords de L' Adriatique et le Monténégro, Dessign de H. Clerget, Paris, 1878., 632
- JOHN GARDNER WILKINSON, *Dalmatia and Montenegro*, London, 1848.
- RICHARD WOLBERS, *Cleaning painting surfaces, Aqueous Methods*, London, 2000.
- IVICA ŽIŽIĆ, Ikonizam i anikonizam u liturgijskoj umjetnosti, *Tusculum*, 4, 2011., 111-121.
- IVICA ŽIŽIĆ, *Ars liturgica*, Split, 2014.
- Konstitucija o svetoj liturgiji Sacrosanctum Concilium*, II. Vatikanski koncil, Dokumenti, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1980.
- Dalmacija iz djela Austro-Ugarske monarhije, *Spljet*, 1892.
- Documento del 1685. Riguardante il pulpito del Duomo di Spalato, *Bullettino di argheologia e storia Dalmata* (VI), 1883., 117-121.

Vizitacije

- AUGOSTINO VALIER, Archivum Secretum Vaticanum, Segretaria dei brevi: vol. 44, pp. 557r - 581r, *Visitatio Apostolica Spalatensis*, 1r - 97v., NAS (print mikrofilmova)
- MICHAEL PRIULIUS, *Visitatio Apostolica Spalatensis*, Arhiv Biskupskog sjemeništa u Splitu, XXVIII, 4, 44, 1603., NAS (print mikrofilmova)
- MARCUS ANT. DE DOMINIS, *Decreta Visitations materialis*, Pro Ecclesia Metrop, Na Sti Dominij, 1604., NAS (prijepis Urbana Krizomalija, 1942., HDA u Splitu, ormar 7, 4-7, 23-25)
- OKTAVIAN GARZADORI, *Visitatio dalmatiae ann. 1624 et 1625.*, *Visitatio Spalatensis*, ff. 753r - 758, NAS (print mikrofilmova)
- STEPHANO COSMI anno 1682., 1683., *Visitatio prima generalis habita*, NAS, S, br. 47 (prijepis Urbana Krizomalija, 1942., HDA u Splitu, ormar 7, 1-4)
- STEPHANI COSMI/JOANNE MANOLA CANCO, *Visitatio generalis facta, Ecclesia Metropolitana Spalatensi, Anno 1704, Novembri et Decembr*, NAS, S.55. (prijepis Urbana Krizomalija, 1942., HDA u Splitu)

Abstract

Žana Matulić Bilac

HIGH ALTAR OF SPLIT CATHEDRAL OF THE ASSUMPTION OF THE BLESSED VIRGIN MARY – TECHNOLOGICAL AND CHRONOLOGICAL ANALYSES

The multidisciplinary study of the subject originated from a conservation treatment conducted *in situ* from 2006 to 2011 and has developed gradually and across the board over the course of almost ten years. The initial complexity in how the existing composition of the altar was understood and interpreted has extended, in almost the same way, deep into the cathedral history, touching upon the question of the first architectural design for the sanctuary at the time the Roman mausoleum was being transformed into a church dedicated to the Assumption of the Blessed Virgin Mary. This long period has been reconstructed by observation and the recording of historical traces on the diverse kinds of materials in the sanctuary, the technological and chronological analyses of them, as well as by consulting published sources and works by many authors who researched individual aspects of this subject. Finally, the collected material was structured chronologically into a timeline of the altar's construction and historical development, in the extent possible at this stage. This article is a follow up to an earlier one by the same author. The 2014 article discussed the historical development of the east niche with the altar and of the sanctuary with

the wooden choir through a multidisciplinary analysis of traces on the materials. These were the starting point and basis for the research, therefore proofs for the proposed chronology of development of the ensemble. It was envisaged for the articles to together form a basis of technical and historical data that would be further questioned, redefined and supplemented with new discoveries. The research continues according to the same model, encompassing technological analyses of the wooden material, structure, carving and polychromy of the backrests of the Romanesque choir stalls that are presently located in the cathedral choir. Also under way is the research of the monumental Romanesque doors whose original phase, along with their historical alterations, is first brought into connection with the Romanesque character of the sanctuary and then, through all subsequent phases of its development, with the contemporary challenges of protection and presentation.

KEYWORDS: *Split Cathedral, high altar, historical development, sanctuary, Diocletian's Mausoleum, niche, stipes, ciborium, wooden vault, Mateo Ponzoni, conservation treatment*