

MATERIJALNOST UMJETNIČKOG DJELA

Zbornik Dâna Cvita Fiskovića

8



# MATERIJALNOST UMJETNIČKOG DJELA

ZBORNIK DANA  
CVITA FISKOVIĆA VIII.

Cijena: 200,00 kn  
ISBN 978-953-175-860-4



PF press



Zbornik Dana Cvita Fiskovića VIII.

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za povijest umjetnosti  
Zbornik Dana Cvita Fiskovića

*Recenzenti*

Danko Zelić  
Ivan Basić

*Uredništvo*

Laris Borić  
Jasenska Gudelj  
Predrag Marković  
Ana Marinković  
Ana Munk

# MATERIJALNOST UMJETNIČKOG DJELA

Zbornik radova znanstvenog skupa  
„Dani Cvita Fiskovića“  
održanog 2018. godine

*Uredio*  
Predrag Marković

 FF press

Zagreb, 2021.



U ovoj knjizi objavljuju se radovi proizašli iz izlaganja na znanstvenom skupu

*XVI. Dani Cvita Fiskovića: Materijalnost umjetničkog djela,  
održanog od 26. do 29. rujna 2018. u Rabu*

# Sadržaj

Predrag Marković Predgovor	6	Jasmina S. Ćirić Materijalnost i opeka: ornament na fasadama carigradskih crkava bizantske obitelji Paleolog	95
Palma Karković Takalić O „materijalnosti“ kipa Izide iz Enone <i>On the “Materiality” of the Statue of Isis from Enona</i>	9	<i>Materiality and Brickwork: Façades of Churches in Constantinople under the Palaiologi</i>	
Žana Matulić Bilač Znanstveno putovanje mikrostrukturama ikone Gospa od Žnjana <i>A Scientific Journey through the Microstructures of the Icon of Our Lady of Žnjan</i>	21	Katja Mahnić Materijalnost umjetničkog djela kao osnova njegove spomeničke funkcije – dva ljubljanska primjera iz 18. stoljeća <i>Materiality of a Work of Art as the Basis of Its Function as a Monument – Two Examples from the 18<sup>th</sup> Century Ljubljana</i>	103
Maja Zeman „Recikliranje“ arhitekture rimskodobnih imanja (villae) u kasnoj antici i ranome srednjem vijeku. Odabrani primjeri srednjega i južnoga Jadrana <i>“Recycling” of Architecture of Roman Estates (Villae) in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Selected Examples from Central and Southern Dalmatia</i>	39	Dragan Damjanović Arhitekt Gottfried Semper i nove tehnike ukrašavanja pročelja u hrvatskom historicizmu – sgraffito dekoracija <i>Architect Gottfried Semper and New Techniques of Façade Decoration in Croatian Historicism – Sgraffito</i>	113
Ivan Ferenčak Oznake na poledinama slika iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji <i>Markings on the Backs of Paintings from Ante Topić Mimara’s Donation to the Strossmayer Gallery</i>	57	Franko Ćorić Historicistički asamblaži: autentični fragmenti u novom kontekstu <i>Historicist Assemblages: Authentic Fragments in a New Context</i>	127
Ljerka Dulibić Slike na kamenim pločama – okolnosti nastanka vrste, fortuna collezionistica i problemi očuvanja i prezentacije Kamenolomi i obrada stećaka – odabrani primjeri <i>Paintings on Stone Plates – Emergence of the Genre, Fortuna Collezionistica and Issues of Conservation and Presentation</i>	67	Antun Baće Dom Ferijalnog saveza Nikole Dobrovića – intencije, realizacija, transformacije <i>Nikola Dobrović’s Youth Association Hostel – Intentions, Building, Transformations</i>	141
Ivan Alduk, Domagoj Perkić Kamenolomi i obrada stećaka – odabrani primjeri <i>Quarries and Carving of Stećci – Selected Examples</i>	75	Marko Špikić Tvar i prikaz arhitektonskog djela u doba prevrata: slike hrvatskih spomenika nakon 1945. godine <i>Matter and Representation of Architecture in the Age of Revolution: Images of Croatian Monuments after 1945</i>	151
Matej Klemenčić Soft and Translucent: Illusionistic Qualities of Marble in the Work of Antonio Corradini <i>Meko i prozirno: iluzionističke kvalitete mramora u djelu Antonija Corradinija</i>	85	Patricia Počanić Značenje materijala u opusu Branka Ružića <i>The Meaning of Material in the Oeuvre of Branko Ružić</i>	167
		Ivor Kranjec Digitalne tehnologije u istraživanju materijalne kulturne baštine. Primjer recentnih istraživanja na otoku Rabu <i>Digital Technologies in the Research of Material Cultural Heritage. The Example of Recent Research on the Island of Rab</i>	181

# MATERIJALNOST UMJETNIČKOG DJELA

XVI. Dani Cvita Fiskovića

ZNANSTVENI SKUP, 26. – 29. rujna 2018., Grad Rab

## Predgovor

Zbornik radova Materijalnost umjetničkog djela koji se nalazi pred vama osma je edicija znanstvenoga skupa Dani Cvita Fiskovića koji se već više od dva desetljeća održava u našoj zemlji. Zbog svima dobro poznate situacije s pandemijom Covid-19, zbornik izlazi nakon godine zakašnjenja, odnosno tri godine od istoimenoga znanstvenog skupa održanoga u Rabu. Unatoč činjenici da se ne nazire skora normalizacija života, vjerujem kako se ubuduće ovaj bijenali ritam održavanja skupova i izlaženja zbornika neće više prekidati. Nažalost, kao i kod prethodnih izdanja, u zborniku nisu sadržana sva izlaganja koja su se održala u Rabu u ranu jesen 2018. godine, nego ih je prisutno tek nešto više od polovine. Ovaj zbornik prati još jedna novost. Zahvaljujući susretljivosti svih autora, prvi se put pojavljuje ne samo u tiskanome, nego i u digitalnome mrežnom obliku na portalu FF Open Press (<https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress>). Vjerujemo da ćemo na taj način ne samo ubrzati i olakšati diseminaciju znanstvenih radova, nego i potaknuti buduće sudionike Dana Cvita Fiskovića da se, zahvaljujući većoj vidljivosti tekstova, odazovu na naš poziv.

Premda se tema zbornika isprva čini iscrpljenom i uopćenom, zasigurno je jedna od rijetkih trajno aktualnih i problemski bogatih „toposa“ na koji se treba vraćati jer, kako je to lijepo istaknula Jasenka Gudelj u pozivu na skup prije tri godine: „Djela vizualnih umjetnosti i arhitekture neminovno se temelje na odnosu prema stvari, a materijalnost je najčešće i preduvjet njihova fizičkog opstanka ili pak trajanja memorije o njihovom postojanju.“ Stoga ne čudi kako je pitanje odnosa umjetnika prema sirovoj neobrađenoj stvari, postupcima njezine prerade i pretvorbe u umjetničko djelo često u središtu interesa povjesničara umjetnosti. Skup je bio zamišljen kako bi prvenstveno okupio nova istraživanja o stvari u trenutku pripreme, obrade i nastanka djela, odnosno kako bi predstavio svježe poglede o utjecajima konkretnih materijala, njihovih fizičkih svojstava i dostupnosti u određenome podneblju i na tržištu, kao i simboličkim vrijednostima koja im se pripisuju i specifičnim tehnikama obrade. Osim što novo čitanje starijih djela stalno i iznova omogućuje ponešto drugačije sagledavanje različitih stupnjeva, u pravilu povišen ili afektivan odnos prema fizičkoj supstanci umjetničke tvorbe ne samo umjetnika, nego i naručitelja i krajnjega korisnika, zanimljiv postaje i naknadni život umjetnine. Razlog je tomu što umjetnina, često izgubivši izvornu estetsku i značenjsku razinu, zahvaljujući svojim tvornim i osjetilnim svojstvima, odnosno njima pridodanim simboličkim vrijednostima, nastavlja živjeti u nekim novim značenjskim okolnostima i s nekim novim vrijednostima. Upravo je neodvojivost materijalnoga i oblikovnoga ili značenjskoga i vrijednosnoga aspekta te njihova prostorno-vremenska uvjetovanost razlog što se u okvirima ove teme ujedno bavimo pitanjima ponovne uporabe umjetnina i pitanjima očuvanja, dokumentiranja i prezentacije umjetničkoga djela, odnosno da se osvrtno na konzervatorske i restauratorske intervencije progovori o trošenju, propadanju ili drugome, „naknadnome životu“ umjetničkoga djela.

Povijesna uvjetovanost ukupnosti umjetničkoga djela, dakle ne samo oblika, nego i njezine tvorne podloge, navode na zaključak o relativnosti konkretnih fizičko-kemijskih obilježja gradbenih elemenata od kojih su bile ili jesu sazdane umjetnine, građevine i razni drugi umjetnički artefakti. Kako je još sredinom 12. stoljeća dao naslutiti opat Suger povodom „otkrića“ onostranih svojstava šarenih i sjajnih dragulja, rekavši: „De materialibus ad immaterialia“. Za umjetnika, naručitelja ili korisnika nikad nije riječ o istim, trajnim i bezvremenskim svojstvima same materije, nego je zapravo riječ o različitim stupnjevima doživljenosti njihovih neopipljivih često prilično subjektivnih aspekata, poput taktilnih i/ili kromatskih svojstava, načina upada i odraza svjetlosti, akustičnih i mirisnih učinaka, dakle svega što pod utjecajem specifičnoga prirodnog ili umjetno stvorenog okoliša (pri čemu ono mentalno uključuje određen filozofski, teološki ili ideološki stav) poprima različita i trajno promjenjiva svojstva. Stoga je poetika svakoga istinskog umjetnika dobrim dijelom ujedno i njegova osobna poetika materijala.



Konačno ne možemo poreći da se u novije doba ne javljaju i doslovce virtualna djela lišena svoje fizičke supstance i da sve veći udio u umjetničkoj produkciji, ali i na tržištu umjetnina, imaju nepostojeća, odnosno uvjetno postojeća digitalna umjetnička ostvarenja čiju fizičku supstancu i njezinu neponovljivost zamjenjuje, ali i jamči posjedovanje NFT-a (non-fungible token). Stoga je jedno od krajnjih, a nadasve izazovnih slučajeva u promišljanju o (ne)stvarnoj naravi umjetničkoga ostvarenja i posvemašnji izostanak njegove materijalne supstance, odnosno fizičkoga tijela umjetnine i njezin život u više ili manje vjernim odrazima – od fotografije do hologramskih i raznih drugih trodimenzionalnih prikaza. Takva situacija navodi na misao da materijalno sve više dohvaća i područje odnosa prema nematerijalnomu, odnosno da se kao zasebna tema u većoj ili manjoj mjeri nameću i novi interpretacijski koncepti poput transmaterijalnosti i transmedijalnosti koji mogu ne samo problematizirati transformaciju oblikovno-estetskih elemenata kroz različite materijale, odnosno prijenos i cirkulaciju temeljnih svojstava umjetnine kroz raznorazne medije, nego u krajnjemu vidu drevnoga Ovidijeva aforizma „Materia superabat opus“ posve dokinuti opipljivu fizičku supstancu kao osnovu postojanja umjetničkoga djela te ostaviti samo djelo.

Gotovo sve navedene aspekte proučavanja i problematiziranja (ne)materijalnosti nalazimo i u radovima ovoga zbornika, pri čemu, naravno, nisu podjednako zastupljene ni sve likovne vrste, ali ni sva umjetnička razdoblja. Premda bi se očekivalo kako će kiparstvo zbog svoje direktne ovisnosti i uvjetovanosti materijalnim svojstvima budućega djela biti možda i najzastupljenije, iz toga smo područja dobili tek četiri rada.

Tako se u članku Pame Karković Takalić („O ‘materijalnosti’ kipa Izide iz Enone“) nastoji dokazati da se rijetko korišteni taški mramor nije slučajno pojavio na uvezenome i tek djelomično dovršenome kipu iz Nina, nego s namjerom da se odabirom te vrste mramora dodatno istakne specifičnost mnogobrojnih „naravi“ božice Izide. Zanimljiv prilog o načinima obrade i prijevoza kamenih stećaka nalazimo u radu Ivana Alduka i Domagoja Perkića („Kamenolomi i obrada stećaka – odabrani primjeri“). Iako su tek na početku istraživanja ovoga fenomena, već se kroz analizu nekolicine kamenoloma na području Dubrovačko-neretvanske županije potvrdio donekle očekivani zaključak kako je na odabir njihove lokacije utjecala prvenstveno konfiguracija terena i blizina srednjovjekovnih puteva. Slovenski se kolega Matej Klemenčič u svojem „eseju“, kako ga je sam nazvao, („Soft and translucent: illusionistic qualities of marble in the work of Antonio Corradini“) bavio iluzionističkim kvalitetama u obradi mramora u baroknoj skulpturi. Želeći istaknuti težnju svakoga modernijeg kipara za prikazivanjem tjelesnih osobina vidljivih kroz prividno tanku i proziru mramornu draperiju, izdvaja slučaj venecijanskoga kipara Antonia Corradina koji je zahvaljujući svojim djelima *donne velate* još prije rođenja A. Canove priskrbio laskavu titulu umjetnika „koji je imao zadovoljstvo prevladati poznate grčke i rimske kipare“. Mlađa je povjesničarka umjetnosti Patricija Počanić na primjeru opusa Branka Ružića („Značenje materijala u opusu Branka Ružića“) ukazala u kojoj mjeri istraživanje zadatosti materijala (drvo, kamen, bronca, opeka, terakota, papir i dr.) utječe na proces stvaranja suvremenoga umjetničkog izraza, po mnogočemu drugačijega od usporedno aktualnih istraživanja stanja materije u procesualnoj umjetnosti.

Blok radova koji su problematizirali specifičan odnos prema građevinskim i ukrasnim elementima u arhitekturi obuhvaća ukupno sedam tekstova. Premda je fenomen „recikliranja“ rimskih vila dosta dobro poznat i široko rasprostranjen, Maja Zeman u svojem radu (*‘Recikliranje’ arhitekture rimskodobnih imanja (villae) u kasnoj antici i ranome srednjem vijeku*) donosi ipak neke nove činjenice. Osim što se sada na splitskome području mogu locirati i neki „reciklažni pogoni“, uočavaju se i određene pravilnosti prilikom „recikliranja“ arhitekture, što uzrokuje češća demontiranja luksuznijih zdanja rimskodobnih kompleksa, dok se manje intervencije događaju na lokacijama nekadašnjih utilitarnih cjelina ili gospodarskih objekata. Na fenomen reupotrebe, ali u posve drugome kontekstu, osvrnula se i slovenska povjesničarka umjetnosti Katja Mahnič („Materijalnost umjetničkog djela kao osnova njegove spomeničke funkcije“). Početkom 18. stoljeća u Ljubljani se iznova grade katedrala i gradska vijećnica, a u obama se spomenicima kao nosiocima kolektivnoga identiteta ugrađuju kao spoliji i dijelovi ranijih građevina, mahom rimski spomenici i kipovi. Na temelju prezentacije upotrijebljenih spolija i njihove kontekstualizacije u suvremenim tekstovima autorica ukazuje na neke razlike u tadašnjemu razumijevanju prirode i važnosti tih dvaju spomenika koji su značajni i danas. Problemom ponešto drugačije uloge spolija u historicističkim građevinama 19. st. bavi se rad Franka Čorića („Historicistički asamblaži: autentični fragmenti u novom kontekstu). Autor na primjerima adaptacije staroga grada Trsata u mauzolej i muzej obitelji Lavala Nugenta te znanstvene i turističke stanice u Tusculumu don Frane Bulića nastoji ukazati kako su obje intervencije izraz želje za ostavljanjem traga u sredini i društvu, jer su se njihovi naručitelji u njima dali i pokopati. Oba lokaliteta ujedno svjedoče o devetnaestostoljetnim pojmovima i predodžbama o prošlosti i sadašnjosti te o konstrukciji, rekonstrukciji i aktualizaciji osobnoga narativa prošlosti unutar europskoga baštinskog pokreta.

Nadasve zanimljiv pogled na simboličku ulogu opeke u ukrašavanju crkava pruža članak Jasmine S. Čirić („Materijalnost i opeka: ornament na fasadama carigradskih crkava bizantske obitelji Paleolog“). Naglašavajući kako opeka predstavlja supstancijalni segment ritualnoga iskustva u crkvi, autorica ističe njezinu posebnu ulogu u kreiranju raznih ornamentalnih motiva (cik-cak motiva, solarnih diskova, svastika itd.) koji kao „vibrirajuće slike“ otkrivaju povezanost s promatračevom spoznajom. Na tragu prethodnih istraživanja autorica ističe

i povezanost estetsko-materijalnoga koncepta, opeke koja se proizvodila od zemlje (glinenoga materijala, pijeska i vode) i značenjsko-simboličkih koncepta sadržanih u transcendentnim učenjima bizantske egzegeze. Pitanjima ukrašavanja fasade u kasnome 19. stoljeću bavio se i Dragan Damjanović („Arhitekt Gottfried Semper i nove tehnike ukrašavanja pročelja u hrvatskom historicizmu – sgraffito dekoracija“). Pod utjecajima teorija G. Sempera i zalaganjem I. Kršnjavoga, tada umjesto primjene lažnih „cementnih“ (odnosno betonskih) ornamena, zagrebački su arhitekti započeli izvoditi pročelja svojih građevina od fasadne opeke i kamena, a dijelove povremeno ukrašavati i sgraffitom, primijenivši ih ponajprije na neorenesansnim, no katkada i na neogotičkim građevinama. O karakterističnome načinu oblikovanja fasade pisao je i Antun Baće („Dom Ferijalnog saveza Nikole Dobrovića – intencije, realizacija, transformacije“). Osim što je označio početak nove stvaralačke faze u kojemu je značajnu ulogu imala nekonstruktivna fasadna obloga, Dom ferijalnoga saveza (1938. – 1940.) za arhitekta N. Dobrovića ujedno je označio i napuštanje doktrinarnih ograničenja internacionalnoga modernizma i razvijanje vlastitoga oblikovnog jezika. Premda je uporište imao u dubrovačkoj tradicijskoj arhitekturi, koristio je kamen na potpuno specifičan način – primjenom pravilnoga rastera sljubnica i traka oblutka isticao je njegovu nekonstruktivnu ulogu. Navedeni blok posvećen materijalu i materiji u arhitekturi zaključuje tekst Marka Špikića („Tvar i prikaz umjetničkog djela u doba prevrata: spomenici Hrvatske nakon 1945. godine“) u kojemu se raspravlja o promjenama u metodologiji konzervatorskoga djelovanja u poratno doba Narodne Republike Hrvatske. Tekst je strukturiran oko tri teme. Prva je odnos profesije i politike u drugome poraću, potom se raspravlja o odgovoru tih stručnjaka u prvim godinama poraća i o načelima tretiranja razorenih urbanih ambijenata. Na kraju se rezultati poratnih intervencija promatraju i pomoću tadašnjih kritičkih stajališta pri čemu se, zanimljivo, ističe baš kritika Nikole Dobrovića o obnovi šibenske gradske lože.

Cjelinu od tri rada koja se bavi pitanjima materijalnoga u slikarskim djelima kronološki otvara rad Žane Matulić Bilač („Znanstveno putovanje mikrostrukturama ikone Gospa od Žnjana“) u kojemu se interpretira cjelovit pogled na jedinstveno materijalno svjedočanstvo ove ikone. Kroz aktualni tijek kompleksnoga procesa detektiranja i prepoznavanja, znanstvenoga određenja i selektiranja pojedinih slojeva slike, postupno se razlučuje stratigrafija ove višestruke ikone pa tako i konture njezinih oku skrivenih slikanih prikaza. S druge strane ukazivanjem na paletu svojstava koja su sadržana u specifičnim „barkodovima“ svakoga povijesnog sloja općenito se promiče temeljitiji istraživački pristup i razlikovanje povijesnih slojeva na umjetničkim djelima. Posebnom ulogom i istraživačkim potencijalima neoslikanoga dijela slike, odnosno njezinom poledinom, bavi se rad Ivana Ferenčaka („Oznake na poledinama slika iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji“). U nedostatku bilo kakvih drugih podataka o podrijetlu Mimarinih slika u Strossmayerovoj galeriji, autor se pri uspostavi njihove provenijencije okreće analizi poledina. „Forenzičko ispitivanje“ takvih marginaliziranih tragova nudi pregršt zaključaka ne samo o transferima i promjenama vlasništva, nego i o ranijim promišljanima atribucija, intervencijama u materijalnost djela i kontekstu njihova nastanka. Kamen kao rijetko korištena slikarska podloga bio je povod istraživanju Ljerke Dulibić o različitim aspektima njihova suživota („Slike na kamenim pločama – okolnosti nastanka vrste, fortuna collezionistica i problemi očuvanja i prezentacije“). Na trima slikama iz Strossmayerove galerije razmotrene su okolnosti nastanka te slikarske (pod)vrste i njezin razvoj i diversifikacija, a posebno uloga naručitelja i sakupljača, pri čemu su i uspoređene s ostalim primjerima slikarstva na tzv. rijetkim materijalima u istoj zbirci.

Da ne bi sve ostalo na materiji, različitim tvarima i fizičkim supstancama u različitim oblicima i da bismo se povezali s već poodmaklim 21. stoljećem, zaslužan je Ivor Kranjec („Digitalne tehnologije u istraživanju materijalne kulturne baštine. Primjer recentnih istraživanja na otoku Rabu“). Polazeći od činjenice da se i dalje nastavlja proces ubrzana nestajanja kulturne baštine, autor se zalaže za primjenu nove metodologije temeljene na implementaciji suvremenih tehnologija na područjima arheologije i povijesti umjetnosti, jer osim što upotpunjuju tradicionalne istraživačke metode, pružaju i alternativne načine rekonstrukcije povijesnoga krajolika te čuvanja i prezentacije naslijeđa. Na primjerima istraživanja transformacija povijesnoga krajolika i pokretne i nepokretne kulturne baštine otoka Raba autor ne propituje samo poimanje materijalnoga i što materijalnost spomeničke baštine konkretno predstavlja u suvremenome društvenom kontekstu, nego ujedno donosi i pregled trenutnoga stanja istraživanja. Svoj inspirativan prilog mladi kolega završava kritičkim osvrtom na recentan fenomen tzv. digitalne transformacije u humanističkim znanostima, propitujući ulogu digitalnih tehnologija u procesu interakcije kulturnih spomenika, istraživača i šire javnosti.

Kao što se može naslutiti iz ovoga kratkog osvrta na radove okupljene u zborniku, početni ciljevi skupa velikim su dijelom postignuti, a u nekim segmentima čak i premašeni. Naravno da ni izdaleka ne pokazuju istraživačke potencijale i raznovrsnost pristupa koji se može nazreti iz trenutne produkcije povjesničara umjetnosti u Hrvatskoj i bližoj regiji, no vjerujem da čak i u ovakvome reduciranom obliku daju jasne naznake istraživački gotovo neiscrpnoga bogatstva, prvenstveno naše domaće baštine, ali i općenito dosege struke u njezinoj interpretaciji te promišljanju svoje odgovornosti u njezinoj obnovi, zaštiti i prezentaciji.

# O „materijalnosti“ kipa Izide iz Enone

PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ

Izvorni znanstveni rad  
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
pkarkovic@uniri.hr

*U radu se donosi kratak pregled uporabe mramora kao građevinskoga i skulptorskoga materijala u rimskome razdoblju te pregled istraživanja antičkih mramora od 17. stoljeća do danas. U tome kontekstu predstavljaju se rezultati analize mramora kipa Izide iz Enone i drugih mineraloško-petrografskih i kemijskih analiza kamena rimskih skulptura s područja Hrvatske. Ne temelju tih analiza, na primjeru Izidina kipa, raspravlja se na koji je način u rimskome carskom razdoblju dolazilo do odabira mramora za skulpturu i kako poznavanje „materia prima“ utječe na interpretaciju kipa/spomenika u cjelini.*

*Ključne riječi:* Izida, Nin, Aenona, mramor, Thasos, Tas, izijački kult; rimska skulptura

Povod je ovomu radu mineraloško-petrograf-ska i kemijska analiza mramora u kojemu je izrađen kip Izide iz Enone, a koja je bila učinjena u proljeće 2018. godine. O samim je detaljima analize, rezultatima, arhivskim podacima vezanima uz kip objavljen rad u koautorstvu s D. Mudronja.<sup>1</sup> Ovo je međutim prilika da se u kontekstu rasprava o materijalnosti likovnoga djela dodatno istraži produkcija toga mramora i njegova prisutnost na tržištima s područja provincije Dalmacije i Carstva, moguće porijeklo kipa i njegova datacija te značaj koji poznavanje „materia prima“ ima na interpretaciju kipa u cjelini.

## UVOĐENJE, UPORABA I ZNAČENJE MRAMORA U RIMSKOME CARSKOM RAZDOBLJU

Brojni istraživači slažu se da su mramori u rimskoj kulturi bili simbolom političkoga i društvenoga prestiža te da je u mnogim slučajevima njihova uporaba imala i specifično ideološko značenje.<sup>2</sup> U razdoblju prije nove ere na Apeninskome poluotoku nije postojala tradicija eksploatacije mramora. U graditeljstvu su, uz drvo i ciglu, korištene lokalne sedimentne stijene vapnenac i *travertino*, vulkanski konglomerati tuf i *peperino*, dok je u skulpturi, uz lokalni kamen, prevladavalo drvo i terakota (sl. 1). Slično je i na području Ilirika gdje nema izvora mramora, a vapnenac se od pretpovijesti vadi u nizu lokalnih kamenoloma.<sup>3</sup>

Početak uvođenja mramora u rimsko graditeljstvo i umjetnički obrt te u skulpturu smješta se tek



u 2. st. pr. Kr., a podudara se sa širenjem rimske države i utjecajima koju na njihovu kulturu i umjetnost ima prvenstveno grčka (helenistička) „civilizacija“.<sup>4</sup> Postupnom su romanizacijom i organizacijom provincija veliki kamenolomi i kiparske radionice poput prokoneških, atičkih, i dr. došle pod rimsku državu, a potom i carsku upravu, što je utjecalo na porast narudžbi, uvoz u Italiju i provincije gotovih i polugotovih proizvoda, mramora kao sirovine te uvoz majstora „na velika vrata“.<sup>5</sup> Najranijim se primjerima skulpture iz prokoneškoga mramora na području Ilirika smatraju poznati friz s plesačicama i reljef s prikazom Akcijskoga tropeja iz Narone. Nenad Cambi smatra da je u Naroni još od helenističkoga razdoblja postojala lokalna radionica za obradu mramora u kojoj su u 1. st. pr. Kr. nastali navedeni primjeri.<sup>6</sup>

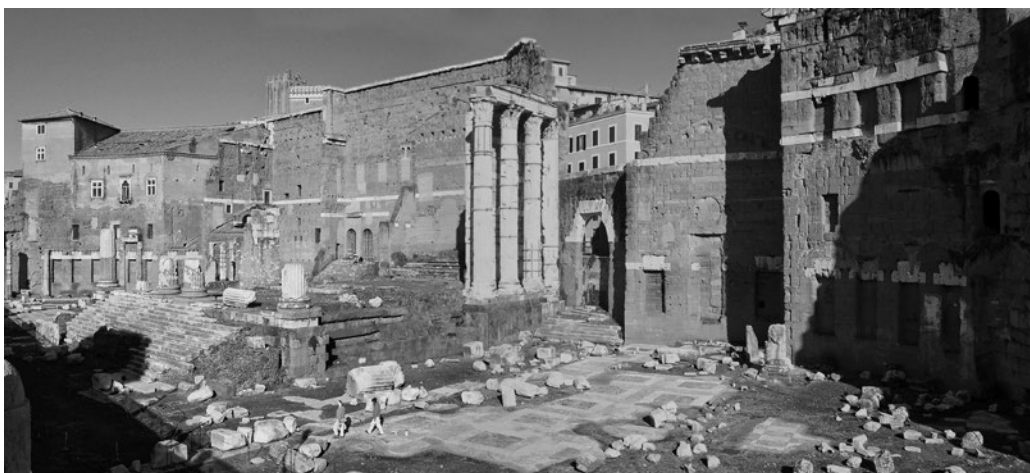
U širenju i „afirmaciji“ mramora ne samo kao sirovine, nego i simbola rimske moći i blagostanja presudna je, na razmeđu era, bila uloga Oktavijana/Augusta. Specifične političke okolnosti, među kojima se ističe primjerice Oktavijanovo osvajanje Egipta, primirje s Partima, pacifikacija i organizacija Ilirika, preuzimanje novih izvršnih titula, razdoblje *Pax Romana*, stvorili su uvjete u kojima je Rim od „grada u cigli“ zaista postao mramorim gradom.<sup>7</sup> U programima obnove starih hramova, monumentalizacije Palatina, Marsovih polja, gradnji novoga foruma, svoje je mjesto pronašao apeninski lunski mramor, grčki *cipollino*, ali i druge vrste kao što su crveni egipatski porfir, zeleni i crni granit, diorit i sl. (sl. 2).<sup>8</sup> Mramori s područja „Egeje“ poput taškoga, delskog i lezborskoga sve su se češće počeli koristiti u skulpturi i arhitektonskoj dekoraciji. Navedenim je urbanističkim aktivnostima i materijalima August postavio temelje i smjernice onoga što je postalo tradicionalna carska monumentalna gradnja na koju se većina njegovih bližih i daljih carskih nasljednika nastojala referirati na različite načine.<sup>9</sup>

Od Flavijevaca do kasne antike fokus se velikih carskih programa „mramorizacije“ iz Rima i Italije postupno premještao na nova provincijalna središta



Sl. 1. Kip žene s dvoje djece (*peperino*), 2. st. pr. Kr., *Centrale Montemartini*, Rim, ID fotografije 386 (Sovrintendenza Capitolina - Foto in Comune).

(*Tarraco, Italica, Lepcis Magna*, i dr.).<sup>10</sup> Širenje tržišta i „moda“ mramora toga vremena utjecalo je i na otkriće mnogih manjih lokalnih kamenoloma i radionica, kao što je primjerice mramor s područja današnjega Pohorja u Noriku.<sup>11</sup> Ustalile su se i mnoge „stilske“ prakse, poput korištenja bijeloga mramora u ukrašavanju fasada i eksterijera općenito, mramora u boji u popločavanju i ukrašavanju unutrašnjih prostora, ali i naglašavanju nekih njihovih važnih dijelova (na primjer prostori velikih egzedri Augustova foruma, za razliku od središnjega opločenja, bili su popločani su talijanskim sivim, numidijskim žutim i „lucullanskim“ crveno-crnim mramorom) (sl. 2). Slično, ciljno korištenje određenih vrsta kamena može se pratiti i u skulpturi. Potvrđena je rimska praksa prikazivanja pokorenih naroda u materijalu koji je potjecao iz „barbarskih“ krajeva, među kojima su neki od najpoznatijih primjera kipovi Dačana s Konstantinova slavoluka (izvorno sa spomenika iz Trajanova razdoblja u Rimu) u frigijskome *pavonazzettu* (sl. 3) ili Dačanin iz kolekcije Mattei (2. st., *Palazzo Altemps*, Rim,) s



Sl. 2. Pogled na istočnu egzedru i hram Marsa osvetnika, Augustov forum, Rim. Središnji dio foruma bio je popločan u lunske mramoru, u njemu su izrađeni i vanjski dijelovi arhitekture hrama. Egzedra je bila popločana talijanskim sivim, numidijskim žutim i „Lucullanskim“ crveno-crnim mramorom (fotografija Ž. Miletić).

Sl. 3.  
Kip Dačanina  
(frigijski  
*pavonazzetto*), u  
vrijeme obnove  
Konstantinovog  
slavluka u Rimu.  
Kip je iz Trajanovog  
razdoblja.  
Pretpostavlja se da  
je izvorno stajao na  
Trajanovom forumu  
ili nekom drugom  
javnom spomeniku  
iz tog perioda  
(preuzeto iz: *Arco  
di Costantino,  
tra archeologia e  
archeometria*, ur.  
P. Pensabene, C.  
Panella, Roma,  
1999., 34, Fig. 24).



Sl. 4.  
Kip Izide,  
okolica Napulja,  
2. st., *Museo  
Archeologico  
Nazionale*, Napulj  
(preuzeto iz: *Iside,  
il mito, il mistero,  
la magia*, ur. E.  
A. Arslan, Milano,  
1997., 165).



odjećom i obućom u „žutome“ numidijskom mramoru, s crnim licem i rukama u grčkome mramoru, tzv. *bigio morato*.<sup>12</sup> U punoj su se plastici bojom i teksturom kamena nerijetko naglašavali pojedini dijelovi tijela i nošnje figura, korištenjem najčešće bijelih mramora u izradi glave, ruku i nogu, a tamnoga mramora, granita i različitih vrsta alabastra za haljine i naglavke. Nebrojeno je takvih primjera portreta i prikaza božanstava u rimskim i svjetskim muzejima, a ovdje se, u skladu s temom rada izdvaja prikaz Izide iz okolice Napulja (2. st., *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*) s nošnjom u crnome, a licem i nadlakticama u bijelome mramoru (sl. 4).<sup>13</sup>

Konstantinovo je razdoblje i niz političko-administrativnih, društvenih i religijskih promjena koje ono donosi izrazito prepoznatljivo u arhitekturi i skulpturi.<sup>14</sup> Običaj preuzimanja i prenamjene dijelova „klasičnih“ spomenika ne ogleda se samo u dekoraciji građevina, arhitektonskim formama, nego i u ponovnoj uporabi sirovina. Smatra se da prisustvo „starijih“ elemenata mramorne arhitektonske dekoracije u centralnim dijelovima prvih kršćanskih bazilika, mauzoleja i sl. nema isključivo praktičnu nego i simboličnu ulogu poveznice s „dobrom“ prošlosti, tradicijom rimske „kulture“ gradnje, i slično (sl. 5).<sup>15</sup> No unatoč nužnosti sve češće ponovne uporabe materijala, uzrokovane ekonomskom i političkom krizom Carstva koje je išlo prema svojemu kraju, uvode se i neki novi luksuzni materijali poput akvitanskoga crno-bijelog mramora.<sup>16</sup> Preseljenje prijestolnice u Konstantinopol i podjela Carstva na Istočno i Zapadno označilo je početak kraja antičkoga Rima kao mramornoga grada. Prema riječima P. C. Claussena

„Il rinnovamento della Roma postantica coincide con una progressiva distruzione del materiale antico, l'unica 'riserva naturale' di Roma...“.<sup>17</sup> U stoljećima koja su slijedila Rim se pretvarao u veliki kamenolom mramora i drugih vjiednih materijala, koji su se odnosili diljem Italije i Europe. Tek od 17. stoljeća, kada je ponestalo zaliha, naručitelji su se okrenuli novim izvorima kamena.

#### OD EKSPLOATACIJE DO KOLEKCIJONIZMA I RAZVOJA ZNANOSTI O STIJENAMA I MINERALIMA

Gotovo paralelno, krajem 17. i početkom 18. stoljeća, interes za antičkim mramorom poprimio je stručno-znanstveni karakter pojavom prvih sakupljača-istraživača mramora, mineraloga, petrografa, petrologa, i dr. Osim interesa za antiku, istraživanje prati i tehnološki napredak, pri čemu je za analizu kamena posebnu ulogu imao razvoj mikroskopa, poslije i lasera. Početak stvaranja zbirki minerala i stijena u Hrvatskoj seže u prvu polovinu 19. stoljeća u doba Hrvatskoga narodnog preporoda te se kao i u mnogim svjetskim centrima podudara s početkom intenzivnoga prikupljanja arheoloških i etnografskih predmeta.<sup>18</sup> U vezi s temom ovoga rada među brojnim sakupljačima-istraživačima toga vremena ističe se Mijat Sabljar koji je za vrijeme svog boravka na Trsatu, kao kustos zbirke muzeja Nugent, četrdesetih godina 18. stoljeća uzimao uzorke mramora i slao ih na detaljnije mineraloško/petrografske analize u Beč.<sup>19</sup> Prepoznavši vrijednost jednoga takvog mramora, Sabljar je za vrijeme svoga boravka u Ninu

1852. posredovao u prodaji kipa Izide zagrebačkome Narodnom muzeju gdje se kip i danas nalazi.<sup>20</sup>

Većim su dijelom 20. stoljeća arheologija, petrografija i mineralogija paralelno napredovale, a tek su se osamdesetih godina počele aktivnije nadopunjavati. Razvojem i kombinacijom tehnika kao što je mikroskopska mineralna i petrografska analiza tankih preparata, koja analizira fizička svojstva kamena (prosječnu veličinu zrna, vrstu, oblik i strukturu, povezanost kristala), geo-kemijsko istraživanje elemenata u tragovima na samim antičkim kamenolomima i kemijskih analiza uzoraka poput analize stabilnih izotopa ugljika i kisika danas je moguće s visokim postotkom sigurnosti odrediti tip mramora i njegovo porijeklo.<sup>21</sup> Radi se pretežno o invazivnim metodama koje podrazumijevaju uzorkovanje spomenika i materijala zbog čega se tijekom posljednjih dvaju desetljeća nastoje dodatno razviti neinvazivne metode analize koje će dati iste rezultate.<sup>22</sup>

Do danas su u Hrvatskoj mineraloško-petrografske i kemijske analize objavljene za odabranu rimsku skulpturu i arhitektonsku dekoraciju porijeklom iz Istre (iz zbirke Arheološkoga muzeja Istre u Puli)<sup>23</sup>, Narone (naronitanskoga *Augusteuma*)<sup>24</sup> te iz Murse (iz Arheološkoga muzeja u Zagrebu i Muzeja Slavonije u Osijeku).<sup>25</sup> Analiza mramora iz Istre pokazala je velik broj primjera u lunscome, penteličkom i parskom mramoru, sa samo jednim uzorkom možda izrađenim u taškome mramoru.<sup>26</sup> Formalna i stilska obilježja te skulpture ukazala su da se radilo o importiranoj skulpturi ili o skulpturi lokalne izrade. Za sada je na širem području Pule utvrđeno postojanje barem jedne lokalne marmorarije.<sup>27</sup> Naronona je, kao što je već rečeno, također imala vlastitu radionicu skulpture u prokoneškome mramoru, čija se djelatnost možda proširila i na druge vrste mramora.<sup>28</sup> Mineraloško-petrografska i kemijska istraživanja učinjena su za carske kipove iz *Augusteuma* za koje se pretpostavlja da su kao gotovi proizvodi uvezeni u Naronu između 1. i 2. stoljeća.<sup>29</sup> Radi se o skulpturi pretežno u penteličkome i parskome sa samo jednim primjerom u taškome mramoru.<sup>30</sup> Što se tiče mramora u kojemu se izrađivala skulptura iz Murse, većinski je bio porijeklom iz Norika, pretežno iz kamenoloma Gummern kod Villacha (koji također leži na Dravi) te iz kamenoloma na području današnjega Pohorja.<sup>31</sup> Pretpostavlja se da se skulptura u većoj mjeri uvozila gotova. Na navedenim primjerima dvaju primorskih i jednoga kontinentalnog rimskoga grada uočava se kako je odabir mramora u rimskim regijama i provincijama mnogo „dugovao“ ustaljenim trgovačkim i prometnim pravcima, pa su tako u Istri i Dalmaciji prisutniji mediteranski mramori, dok se u Panoniji težilo nabavi istočnoalpskih mramora. I druga, makroskopska istraživanja kamena skulpture, arhitektonske dekoracije i predmeta umjetničkoga obrta na području Panonije i Dalmacije to potvrđuju.<sup>32</sup>



KIP IZIDE IZ ENONE

Kip Izide iz Enone, po mjestu nalaza, materijalu, može se reći i tematici, također pripada mediteranskomu krugu iako je danas dio stalnoga postava Lapidarija Arheološkoga muzeja u Zagrebu (sl. 6-8). U Zagreb je stigao zahvaljujući posredovanju Mijata Sabljara, jednoga od utemeljitelja zbirke zagrebačkoga Narodnog muzeja, koji je na kip naišao 1852. u Ninu za vrijeme svojih putovanja po Dalmaciji.<sup>33</sup> Kip je do tada bio u posjedu obitelji Gojić, a pronađen je, kako prenosi Sabljara, na njihovoj obiteljskoj oranici u neposrednoj blizini istočnih gradskih vrata.<sup>34</sup> Arhivska je analiza katastika i katastarskih mapa Nina iz razdoblja sredine i druge polovine 19. stoljeća potvrdila Sabljarove navode i mjesto nalaza kipa na istočnoj periferiji ninskoga poluotoka (sl. 9).<sup>35</sup> Podatak je važan jer demantira dosadašnje pretpostavke o mjestu nalaza kipa pored foruma ili na sjeverozapadnome dijelu grada blizu pretpostavljenoga hrama Venere Anzotike.<sup>36</sup>

Kip Izide, visine 1,36 m s bazom, nešto je manji od prirodne veličine čovjeka. Očuvano je tijelo ženske figure kojemu nedostaju glava, dio nadlaktica i podlaktice te dio stopala. Na nekoliko se mjesta na kipu poput bokova i baze uočavaju površinska oštećenja. Na mjestu gdje se trebala nalaziti glava pravilan je polusferični utor koji ukazuje na to da je glava bila zasebno izrađena. Unatoč nedostacima, primjećuje se da je prednja strana kipa mnogo bolje izvedena od stražnje na temelju čega se zaključuje da je kip bio namijenjen frontalnomu prikazu, moguće jer se izvorno nalazio u niši ili uza zid neke građevine.

Figura je odjevena u dugu tuniku kratkih rukava povezanih nizom dugmadi koji su vidljivi na nadlakticama, tzv. izidinski plašt sa sitnim resama svezan u čvoru na prsima i još jedan plašt palu koji pokriva leđa te pada do poda.<sup>37</sup> Elegantni i plastični, dijagonalno postavljeni nabori izidinskoga plašta, efekt gotovo prozirnih tkanina u kojima se nazire anato-

Sl. 5. Unutrašnjost Crkve sv. Kostance, izvorno mauzoleja Kostantine i Helene, kćeri Konstantina I., izgrađenoga između 337. i 361. godine. Granitni stupovi koji dijele deambulatorij od središnjeg prostora pripadali su ranijoj rimskoj građevini, moguće Bakhovom hramu. a (preuzeto 16.4.2020 s [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise\\_Santa\\_Costanza#/media/Fichier:S\\_Costanza\\_1160909-10-11.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_Santa_Costanza#/media/Fichier:S_Costanza_1160909-10-11.JPG)).



Sl. 6-8.  
Kip Izide (tasoski  
mramor), Enona,  
prva pol. 1. st.,  
Arheološki muzej  
u Zagrebu, AMZ-  
KS-34 (fotografije I.  
Krajcar).



mija savijene lijeve noge, u kontrastu su s dubokim okomitim naborima tunike vidljivima na prsima i između nogu ispod plašta.

Uz utor za glavu vide se ostaci dvaju valovitih pramenova kose od kojih je lijevi duži u odnosu na desni. Ovakav položaj pramenova sugerira da je glava bila pomaknuta lagano udesno. Nadlaktice su priljubljene uz tijelo. Težina je figure na desnoj nozi dok je lijeva noga opuštена prema natrag što ostavlja dojam kretnje cijele figure prema naprijed. Po stavu i pomalo suzdržanoj kretnji tijela prema naprijed, nadlaktica priljubljenih uz tijelo, po načinu na koji je vezan čvor plašta i po raspuštenim pramenovima koji padaju na ramena kip se može identificirati s nizom poznatih prikaza božice Izide i njezinih sljedbenica, posebno tzv. kanonskom Izidinom ikonografijom.<sup>38</sup> U skladu s tim može se pretpostaviti da je i enonski kip imao podignutu desnu ruku u kojoj se nalazio *sistrum* (prema kojemu je bila usmjerena i glava figure), a lijevu spuštenu uz tijelo, poput citirana kipa Izide iz okolice Napulja (sl. 4).<sup>39</sup>

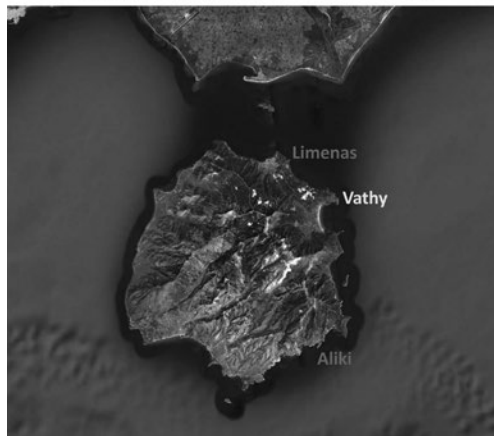
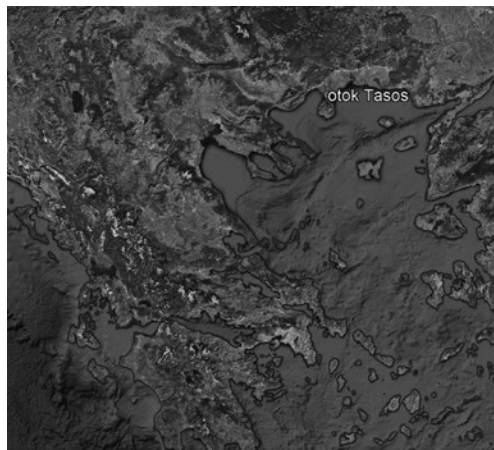
Istraživači koji su prvi pisali o kipu poput Sabljara i don Luke Jelića identificirali su ga kao Izidu.<sup>40</sup> Sličnoga su stava bili Mate Suić i Petar Selem.<sup>41</sup> Nenad Cambi i Bruna Kuntić Makvić razmatraju mogućnost identifikacije kipa s likom Kleopatre-Izide, kao para akefalnomu kipu enonske carske skupine koji se u literaturi najčešće identificira s Cezarom.<sup>42</sup> Arhivski podaci govore da su u neposrednoj blizini enonskoga foruma pronađene četiri muške statue nadnaravne veličine, koje se danas čuvaju u Arheološkom muzeju u Zadru i četiri ženske koje trenutno nije moguće sigurno identificirati.<sup>43</sup> Od četiriju, dva su muška kipa prikazana u „božanskoj nagosti“, a dva u togama. Samo su dvama, jednome togatu i jednome polunagom sačuvane glave te se identificiraju s postumnim Augustom, odnosno s Tiberijem. Na temelju toga te na temelju stilskih i ikonografskih obilježja kipova pretpostavlja se da je čitava grupa nastala u razdoblju vladavine Tiberija te da je prikazivala pripadnike julijevsko-klaudijevske dinastije, čiji je začetnik Julije Cezar prikazan „postumno“ u „božanskoj nagosti“, ujedno i najvećih dimenzija.<sup>44</sup> Budući da je u Enoni pronađen i jedan prerađeni portret Domicijana u Nervu, postoji pretpostavka da se carska grupa s vremenom proširivala.<sup>45</sup> U skladu s tim Cambi ne isključuje mogućnost identifikacije kipa Izide i s nekom caricom iz razdoblja principata koja se izjednačavala s Izidom. U svakom slučaju, razmatra se pripadnost ovoga kipa jednoj od grupa enonske carske skupine. Tome u prilog interpretira se mjesto nalaza kipa za koji se do sada smatralo da bi mogao biti u neposrednoj blizini foruma,



njegovu gotovo prirodnu veličinu i ikonografiju te činjenicu da je glava bila izrađena odvojeno, moguće kao portret javne osobe.<sup>46</sup> Sabljarovi podaci koji se podudaraju s ninskim katasticima ukazuju da kip u topografskome smislu nije moguće povezati s julijevsko-klaudijevskom carskom skupinom. Kip se razlikuje i po korištenome materijalu. Naime kipovi postumnoga Augusta, Tiberija i drugih dvaju koji čine tu skupinu izrađeni su u bijelome mramoru sa sivo-zelenim venaturama karakterističnima za više tipova dekorativnoga kamena, u ovome slučaju najvjerojatnije luskoga mramora. Korištenje iste vrste mramora za ta četiri kipa doprinosi pretpostavci da su bili dijelom kronološki istovremene narudžbe i radionice. Da su Cezar i „Izida-Kleopatra“ bili napravljeni kao par, pretpostavlja se da bi i ženski kip bio u istome materijalu, srodnih dimenzija, izvedbe i kvalitete.

#### MINERALOŠKO-PETROGRAFSKA I KEMIJSKA ANALIZA KIPA IZIDE IZ ENONE

Mineraloško-petrografska i kemijska analiza kamena pokazala je da je kip Izide iz Enone izrađen u dolomitnome mramoru, bijele boje i krupnih zrna, koji s velikom vjerojatnošću potječe iz kamenoloma rta Vathy na grčkome otoku Tasu (sl. 10).<sup>47</sup> Radi se o lokalitetu na kojemu se mramor vadio najmanje od arhajskega razdoblja, s posebnim intenzitetom u helenističkome i rimskome carskom periodu.<sup>48</sup> Istraživanja ostataka nedovršenih predmeta na samome lokalitetu, muzejskih zbirki na otoku i diljem svijeta pokazala su da se taški dolomitni mramor u rimskome razdoblju koristio pretežno u izradi dekorativne



Sl. 9. Topografska karta Enone/Nina (preuzeta iz MARIJA KOLEGA, „Pravci urbanih komunikacija u antičkoj Enoni“, *Histria antiqua*, 17, 2009., 124). Crveno-područje mjesta nalaza kipa Izide. Plavo-područje foruma i mjesta nalaza skupine carskih portreta.

Sl. 10. Položaj otoka Tasosa u Egejskom moru i kamenoloma Limenas, Vathy i Aliki na otoku (karte preuzeta 15.12.2019. s: <https://www.google.hr/intl/hr/earth/>).

pune plastike i reljefa, arhitektonske dekoracije i sarkofaga, odnosno da nije bilo njegove značajnije uporabe kao građevinskoga materijala.<sup>49</sup> Krupna zmatost i tvrdoća nisu obilježja mramora koji su se najčešće koristili u rimskome kiparstvu, kao što je parski, prokoneški, luskni, no izgleda da je upravo specifična čista bijela boja s čestom pojavom mnoštva sjajnih kristala utjecala na popularnost taškoga dolomita. To potvrđuju, među ostalim, istraživanja koja su u posljednjih tridesetak godina ciljano provedena na preko četiristo helenističkih i rimskih kipova za koje se smatralo da pripadaju grupi dolomitnih mramora, od čega je za gotovo 90 % primjera potvrđeno porijeklo upravo s Tasa.<sup>50</sup>

Ta su istraživanja ukazala na postojanje lokalnih taških radionica karakterističnoga načina obrade kamena koji se sastojao u pomalo pojednostavljenom „mekoj“ obradi površina bez pretjerivanja u detaljima (sl. 11). Ti su se predmeti gotovi ili djelomično gotovi zadržavali na otoku, ali i prodavali diljem Carstva.<sup>51</sup> Mnogo je veći morao biti izvoz polugotovih proizvoda.<sup>52</sup> Najvećim tržištima taškoga dolomita pokazali su se grčka pokrajina Makedonija i sjeverozapadne pokrajine Male Azije, na čelu s Efezom, koji su razvili za to specijalizirane kiparske radionice. Kipovi u taškome mramoru izrađeni u Makedoniji našli su potom svoje mjesto u Rimu, provinciji Galiji i Germaniji.<sup>53</sup> Smatra se da je Rim morao imati i vla-

Sl. 11.  
Glava Lucija Cezara  
(dolomitski mramor),  
Tasos, 1. – 25.  
g., Royal-Athena  
Galleries, New York.



stiti radionicu za obradu taškoga mramora, a radionice toga mramora pretpostavljene su i na području Grčke i Egipta.<sup>54</sup>

Za sada je na području Ilirika samo za jedan kip potvrđeno porijeklo mramora s otoka Tasa, a to je kip Vespazijana iz rimske kolonije Narone (sl. 12).<sup>55</sup> Za razliku od enonske Izide čiji se mramor veže uz taški kamenolom rta Vathy, mramor u kojem je izrađen Vespazijan najvjerojatnije potječe s drugoga lokaliteta na otoku, a to je kamenolom Alike (sl. 10).<sup>56</sup> Zbog dimenzija (visina s bazom 2,03 m) i visoke kvalitete izvedbe Vespazijanov se kip u dosadašnjoj literaturi povezuje uz naronitanski *Augusteum* iz kojega potječu još najmanje dvadeset tri kipa, od kojih većina datira u razdoblje julijevsko-klaudijevske dinastije i izrađena je pretežno u parskome i prokoneškome mramoru.<sup>57</sup> Posveta kipa Vespazijana interpretira se, stoga, kao „proširenje“ početne carske grupe. Materijal u kojemu je kip napravljen razlikuje se od materijala početne julijevsko-klaudijevske grupe te ukazuje i na mogućnost „proširenja“ broja radionica s kojima lokalna zajednica surađuje.<sup>58</sup> U literaturi za sada nije predloženo gdje je mogao biti izrađen kip Vespazijana.

Sudeći po postotku u kojemu se javljaju u drugim svjetskim zbirkama, sigurno je u Naroni i drugdje na području Ilirika bilo još primjera skulpture u mramorima s Tasa, no nužna su preciznija i ciljana istraživanja kako bi se to potvrdilo. Na temelju svega navedenog postavlja se pitanje gdje je i kada mogao biti izrađen Izidin kip iz Enone, na Tasu, u nekoj od prethodno navedenih „istočnjačkih“ ili italjskih radionica ili lokalno na širem području Enone i/ili Jadera?

Sl. 12.  
Kip Vespazijana,  
Augusteum Narona,  
oko 75. g., Arheološki  
muzej Narona  
(fotografija: Nikola  
Šiško, Fototeka je  
Arheološkog muzeja  
Narona.).



#### FORMALNA, STILSKA OBILJEŽJA I DATACIJA KIPA

U analizi Izidina kipa iz Enone N. Cambi primjećuje da je slabije izvedbe u odnosu na enonsku carsku skupinu julijevsko-klaudijevskoga razdoblja, ali ih kronološki smješta u isto razdoblje vladavine Tiberija (14. – 37. g.).<sup>59</sup> Slabija se izvedba na „Izidi“ prepoznaje u mnogo plicemu modeliranju većine nabora haljina te u nejednakoj kvaliteti izrade pojedinih dijelova kipa. U odnosu na skladno izvedene nabore izidinskoga plašta na bokovima, oni smješteni ispod vrata i na ramenima slabije su definirani. Rub plašta neposredno uz polukružni ovratnik tunike samo je urezan u obliku slova „V“; nabori smješteni između ramena i čvora plitki su, manje „plastični“ od onih na boku; resice vidljive na lijevome ramenu i prsima kratke su i međusobno povezane u plitkome reljefu; čvor je pojednostavljen s nekoliko nasumično postavljenih ureza (sl. 8). Pretpostavlja se da je ovdje korištena tehnika urezivanja dljetom različitih veličina. Za razliku od toga dijela nošnje, na





više mjesta ispod prsa kipa prepoznaje se korištenje kiparske tehnike svrdlanja. Svrđlo, koje je kružnoga presjeka i igličastoga metalnog vrha, vrtnjom ostavlja specifična pravilna kružna ili polukružna udubljenja. Na ovome se kipu „otisci“ svrdlanja prepoznaju na nekoliko mjesta na naborima izidinskoga plašta ispod prsiju i na bokovima – nabori se presavijaju u smjeru prema gore i prema tijelu figure, formirajući na nekim mjestima na boku u presjeku oblik slova „C“ sa zadebljanjem na vrhu. Srodan oblik dijagonalnih nabora plašta, premda mnogo plastičnije i dublje izveden, primjećuje se i na kipovima carske skupine, posebno akefalnomu kipu naga gornjeg dijela tijela koji se najčešće identificira s postumnim Cezarom. Tehnika svrdlanja u razdoblju principata i jest prisutna od julijevsko-klaudijeve dinastije. Kao kronološki se *topos* u literaturi najčešće citiraju portreti Agripine Mlađe (15. – 59. g. pr. Kr., supruge cara Klaudija i majke Nerona) čije frizure bogate kovčama nije bilo moguće izvesti dlijetom.<sup>60</sup> Kao *terminus post quem* za Izidin kip može se stoga razmatrati drugo desetljeće 1. stoljeća.

Uz citiranu carsku skupinu srodne se stilske karakteristike elegantnih i plastičnih, dijagonalno postavljenih nabora pale, u kontrastu s dubokim okomitim naborima tunike primjećuju i na drugim kipovima iz provincije koji datiraju u razdoblje julijevsko-klaudijeve dinastije.<sup>61</sup> Formalno i stilski najbliži se primjeri enonskoj Izidi prepoznaju na nekoliko kipova privatnih osoba u mramoru koji se čuvaju u Arheološkome muzeju u Zadru (sl. 13), koji su, uspoređujući ih primjerice s enonskom carskom



skupinom, najvjerojatnije djelo neke lokalne radionice.

Na temelju svega navedenog pretpostavlja se da je Izidin kip kao mramorni blok došao iz Tasa ili iz nekoga distributivnog centra toga mramora, a da je dovršen u lokalnoj enonskoj ili jadertinskoj radionici koja je „kopirala“ mnogo kvalitetnije „uzore“ iz istoga razdoblja, u ovome slučaju kipove carske skupine iz Enone. Radilo se svakako o jednoj posebnoj i ciljanoj narudžbi budući da, barem za sada, taški mramor jest prisutan u skulpturi provincije, ali u mnogo manjemu postotku u odnosu na parski, pentelički ili lunski.

Upravo bi „rijetkost“, specifična bijela boja i sjaj ovoga mramora mogao potvrđivati da je riječ o kipu božice Izide, a ne privatne osobe. Jedan od najljepših i najpoznatijih spomenika klasične grčke umjetnosti, tzv. Tron Ludovisi (460. – 450. g. pr. Kr., *Palazzo Altemps*, Rim, sl. 14) izrađen je upravo u mramoru s lokaliteta Vathy na otoku Tasu.<sup>62</sup> Izrazito sjajni kristali toga mramorna bloka zaista doprinose posebitosti i svečanosti prikazanoga trenutka, rođenja božice ljepote i ljubavne žudnje – Afrodite. Poznat je barem još jedan kip Izide također izrađen u taškome mramoru, ali i nekoliko primjera njezinih kipova s nošnjom u različitim obojenim vrstama kamena iz rimskoga razdoblja. U njima se zaista najbolje ogleda specifičnost „božanskih naravi“ Izide, poznate iz niza aretalogija koje joj se obraćaju kao onoj *qua est omnia*.<sup>63</sup>

Sl. 13.  
Ženski kip, Jader, prva desetljeća 1. st., Arheološki muzej Zadar (fotografija P. Karković Takalić).

Sl. 14.  
tzv. Tron Ludovisi, Rim, 4. st. pr. Kr., Palazzo Altemps, Rim (fotografija P. Karković Takalić, prema dozvoli Ministarstva za kulturna dobra, aktivnosti i turizam – *Museo Nazionale Romano / su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Museo Nazionale Romano*).

## Bilješke

- <sup>1</sup> PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ, DOMAGOJ MUDRONJA, Arhivski podaci, mineraloško-petrografska i ikonografska analiza kipa Izide iz Enone / The archival data on, and petrographic, mineral and iconographic analyses of the statue of Isis from Enona, *Vjesnik arheološkog muzeja u Zagrebu*, LIII (2020.), 2021., 93-121.
- <sup>2</sup> PATRIZIO PENSABENE, „Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano“, *Marmi antichi*, ur. G. Borghini, Roma, 1997., 41; TOMMASO ISMAELLI, GIUSEPPE SCARDOZZI, „Introduction“, *Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor, Research on Hierapolis in Phrygia and other cities in south-western Anatolia: archaeology, archaeometry, conservation*, ur. T. Ismaelli, G. Scardozzi, Santo Spirito (Ba), 2016., 5.
- <sup>3</sup> NENAD CAMBI, „Local Sculpture from Illyricum (Dalmatia and Istria). Import and Local Production. A Survey“, *Akti XII. međunarodnog kolokvija o rimskoj provincijalnoj umjetnosti, Datiranje kamenih spomenika i kriterij za određivanje kronologije*, Pula, 23. – 28. svibnja 2011., ur. I. Koncani Uhač, Pula, 2014., 14-39. U vezi s antičkim kamenolomima Ilirika ovdje se navodi samo nekoliko radova: NENAD CAMBI, „Kiparstvo na otoku Braču u antičko doba“, *Brački zbornik*, 21, 2004., 241-246; SARA POPOVIĆ, „Kamenolomi Starogradskog zaljeva: problematika podrijetla kamena korištenog za izgradnju bedema antičkog Fara / The Quarries in Stari Grad Bay: Deciphering the Provenance of Stone Used for Building the City Walls of Ancient Pharos“, *Archaeologia Adriatica*, 6. siječnja 2012., 107-128.
- <sup>4</sup> Literarni izvori, neizravno, svjedoče o uvozu mramora kao sirovine iz Grčke i Male Azije u 2. st. pr. Kr., što potvrđuju arheološki ostaci građevina iz toga razdoblja poput hrama Jupitera iz tzv. Metelovoga trijema (*Porticus Metelii*) u Rimu izrađena u penteličkom mramoru; RANIERO GNOLI, „Introduzione“, *Marmi antichi*, ur. G. Borghini, Roma, 1997., 13. Kao potvrdu uvoza mramora u boji, poput frigijskoga ljubičasto-bijelog „pavonazetta“ ili numidijskoga „žutog“ mramora, interpretira se pojava u 2. st. pr. Kr. tehnike „scutulata“. Unutar pravilnih obruba od crnih ili bijelih kockica, u središnji dio mozaik-koga tepiha, na pomalo neuredan način slagale su se mramorne tesere različitih boja i veličina; MARIA LUISA MORRICONE MARTINI, *Scutulata pavimenta*, Roma, 1980.
- <sup>5</sup> JOHN WARD PERKINS, „Dalmatia and the marble trade“, *Disputationes Salonitanae* 1970, Split, 1975., 38-39; GIORGIO ORTOLANI, „Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico“, *Marmi antichi*, ur. G. Borghini, Roma, 1997., 32-33; PATRIZIO PENSABENE, Amministrazione dei marmi... (bilj. 2), 44, i dalje.
- <sup>6</sup> NENAD CAMBI, Local Sculpture from Illyricum... (bilj. 3), 15.
- <sup>7</sup> Suet. *Aug.* 28, 3; GAJ SVETONIJE TRANKVIL, „August“, Dvanaest rimskih careva, ur. S. Hosu, Zagreb, 1978, 75. O Augustovoj graditeljskoj djelatnosti vidi još: R. gest. *div. Aug.* IV, 19.1-21.1, 24.1; *Res gestae divi Augusti, Djela božanskog Augusta*, ur. R. Matijašić, Pula, 2007., 31-35; PAUL ZANKER, *The Power of the Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1983., 101, i dalje.
- <sup>8</sup> LUCREZIA UNGARO, „Marmi del Foro di Augusto“, *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano. Catalogo*, Catalogo della mostra, Roma, 1995., 63-73; RANIERO GNOLI, Introduzione... (bilj. 4), 13; GIORGIO ORTOLANI, Lavorazione di pietre... (bilj. 5), 32.
- <sup>9</sup> RANIERO GNOLI, Introduzione... (bilj. 4), 13.
- <sup>10</sup> PATRIZIO PENSABENE, „Decorazione architettonica, l'impiego del marmo e importazione di manufatti orientali a Roma in Italia e Africa (II-IV secolo d.C.)“, *Società Romana e Impero Tardoantico*, 3°, *Le merci, gli insediamenti*, ur. A. Giardina, Roma-Bari, 1986., 285-429; LORENZO LAZZARINI, „The distribution and re-use of the most important coloured marbles in the provinces of the Roman Empire“, *ASMOSIA VII, Actes du VIIe colloque international de l'ASMOSIA, Thasos 15-20 septembre 2003*, Paris-Athènes, 2009., 459-484.
- <sup>11</sup> BOJAN DJURIĆ, „The end of Roman quarrying on Pohorje“, *Ptuj v rimskem cesarstvu mitražem in njegova doba. Ptuj im Römischen Reich Mithraskult und seine Zeit. Ptuj in the Roman Empire Mithraism and its era. Pokrajinski Muzej Ptuj, Mednarodno Znanstveno Srečanje. Internationales Symposium. International scientific symposium, Ptuj, 11.-15. Oktober 1999*, Ptuj, 2001., 61-70.
- <sup>12</sup> RANIERO GNOLI, Introduzione... (bilj. 4), 14; PATRIZIO PENSABENE, Decorazione... (bilj. 10), 43; Isti, „Progetto unitario e reimpiego nell'Arco di Costantino“, *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, ur. P. Pensabene, C. Panella, Roma, 1999., 33, i dalje. Za „giallo antico“ s primjerima vidi: GABRIELE BORGHINI (ur.), *Marmi antichi*, Roma, 1997., 214-215, br. 65; za „bigio nero“ vidi: GABRIELE BORGHINI (ur.), *Marmi antichi*, Roma, 1997., 161, br. 17.
- <sup>13</sup> CATERINA COZZOLINO, „IV.11 Statua di Iside“, *Iside. Il mito, il mistero, la magia*, ur. E. A. Arslan, Milano, 1997., 165.
- <sup>14</sup> JAŠ ELSNER, „Perspectives in Art“, *The Cambridge companion to the age of Constantine*, ur. N. Lenski, Cambridge, 2005., 255-277; MARK J. JOHNSON, „Architecture of Empire“, *The Cambridge companion to the age of Constantine*, ur. N. Lenski, Cambridge, 2005., 278-297.

- <sup>15</sup> PATRIZIO PENSABENE, „Reimpiego dei marmi antichi“, *Marmi antichi*, ur. G. Borghini, Roma, 1997., 56.
- <sup>16</sup> „Bianco e nero antico“, *Marmi antichi*, ur. G. Borghini, Roma, 1997., 154-156, br. 14.
- <sup>17</sup> PETER CORNELIUS CLAUSSEN, „Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei Cosmati“, *Marmi antichi*, ur. G. Borghini, Roma, 1997., 64.
- <sup>18</sup> O razvoju petrografije u Hrvatskoj između kraja 19. i prvih triju desetljeća 20. st. vidi: ALOJZ GETLIHER, „Mijo Kišpatić, istaknuti hrvatski petrograf i popularizator prirodoslovlja“, *Radovi Leksikografskog zavoda »Miroslav Krleža«*, knj. 3, 1993., 169-186.
- <sup>19</sup> IVAN MIRNIK, „Mijat Sabljar“, *Muzeologija*, 28, 1991., 15.
- <sup>20</sup> PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ, DOMAGOJ MUDRONJA, Arhivski podaci (bilj. 1).
- <sup>21</sup> Pregled povijesti razvoja i tehnika petrografskih i mineraloških istraživanja u „službi“ humanističkih znanosti donosi: LORENZO LAZZARINI, „Archaeometric aspects of white and coloured marbles used in antiquity: the state of the art“, *Periodico di Mineralogia*, 73, 2004., 113-125.
- <sup>22</sup> LORENZO LAZZARINI, Archaeometric aspects... (bilj. 21), 116-117.
- <sup>23</sup> ALKA STARAC, „The use of the marble in roman Pula“, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, ASMOSIA X, Proceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA, Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity*, I Volume, ur. P. Pensabene, E. Gasparini, Roma, 2015., 319-332.
- <sup>24</sup> AURELI ÀLVAREZ, ISABEL RODÀ, „The Analysis of the marble sculpture from the Augusteum“, *The Rise and Fall of an Imperial Shrine, roman sculpture from the Augusteum at Naronna*, ur. E. Marin, Split, 2004., 167-174.
- <sup>25</sup> BOJAN DJURIĆ *et al.*, „Karakteriziranje mramornih spomenika Murse“, *Osječki zbornik*, Vol. 29, No. XX, 2009., 9-17. Analiza mramora koji potječe s područja Murse dio je većega projekta istraživanja porijekla mramora i trgovačkih ruta njegove distribucije na području Norika i Panonije; BOJAN DJURIĆ, HARALD W. MÜLLER, „White Marbles in Noricum and Pannonia: an outline of the Roman Quarries and their Products“, *Marbles et autres roches de la Méditerranée antique: études interdisciplinaires, Actes du VIIIe Colloque International de l'Association for the Study of Marble and Other Stones used in Antiquity (ASMOSIA)*, Aix-en-Provence 12-18 Juni 2006, Paris, 2009., 111-127.
- <sup>26</sup> ALKA STARAC, The use of the marble... (bilj. 23), 363-375.
- <sup>27</sup> A. Starac prepoznaje postojanje barem sedam kamenoklesarskih kiparskih radionica na području Istre. Od toga je obrada i izrada skulpture u mramoru potvrđena za sada samo u Puli. ALKA STARAC, „A marble slab with relief of a stonemason“, *Marmora*, 2, 2007., 135-136; Ista, „Stone-mason's workshops in Istria. Records of funerary monuments“, *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie. Actes du Xe colloque international sur l'art provincial romain*, Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007, ur: V. Gaggadis-Robin *et al.*, Arles et Aix-en-Provence, 2009., 199-206.
- <sup>28</sup> NENAD CAMBI, Local Sculpture from Illyricum... (bilj. 3), 14, i dalje..
- <sup>29</sup> AURELI ÀLVAREZ, ISABEL RODÀ, The Analysis of the marble... (bilj. 24), 167-174.
- <sup>30</sup> AURELI ÀLVAREZ, ISABEL RODÀ, The Analysis of the marble... (bilj. 24), 167-174.
- <sup>31</sup> BOJAN DJURIĆ *et al.*, Karakteriziranje mramornih spomenika... (bilj. 25), 10, i dalje. .
- <sup>32</sup> Uz navedene, pojavljuju se afrički i maloazijski mramori te ostali vridni arhitektonski materijali poput granita, porfira i sl., što se posebno ističe u arhitekturi Dioklecijanove palače; KATJA MARASOVIĆ, DANIELA MATETIĆ POLJAK, „Uпотреba dekorativnog kamena u Dioklecijanovoj palači u Splitu“, *Histria Antiqua*, 19, 2010., 89-100. Vidi još: JOHN WARD PERKINS, Dalmatia and the marble... (bilj. 5) 39; MARIJA BUZOVIĆ, „Roman sculpture in Pannonia between imports and local production“, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, ASMOSIA X, Proceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA, Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity*, Rome, 21-26 May 2012, II Volume, ur. P. Pensabene, E. Gasparini, Roma, 2015., 955-967; NENAD CAMBI, Local Sculpture from Illyricum... (bilj. 3), 14, i dalje..
- <sup>33</sup> Najraniji poznati podatak o ovome kipu donosi u svojim „Terenskim zapisima“ iz 1852. Mijat Sabljar. Radi se o rukopisnim bilježnicama koje se danas većinom čuvaju u Zbirci planoteke, Ministarstva kulture Republike Hrvatske, MK-UZKB-OMS/7.
- <sup>34</sup> MIJAT SABLJAR, Terenski zapisi... (bilj. 33)
- <sup>35</sup> PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ, DOMAGOJ MUDRONJA, Arhivski podaci (bilj. 1).
- <sup>36</sup> Podatke o okolnostima nalaza kipa pedesetak godina poslije zapisuje ninski povjesničar don Luka Jelić. U rukopisu, koji se čuva u Arheološkome muzeju u Splitu, Jelić piše da je kip pronađen u kući obitelji Gojić na Kraljevcu. Radi se o području Nina smještenome u neposrednoj blizini Crkvice Sv. Križa; Arheološki muzej u Splitu, arhiv don L. Jelića, pozicija V, sv. 13-1, ninski spomenici, opis gradskog trga. U dvama člancima iz 1900. i 1901. Jelić potom spominje kip kada opisuje područje smješteno sjeverno i u neposrednoj blizini enonskoga foruma; LUKA JELIĆ, „Spomenici grada Nina“, *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, n.s., god. IV (1899. – 1900.), 1900., 167; isti, „Spomenici grada Nina“, *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, n.s., god. V, 1901., 184. Mate Suić povezuje pojavu kipa i kulta Izide s autohtonim liburnskim kultovima, posebno kultom Venere Anzotike, štovanima najvjerojatnije na zapadnome dijelu poluotoka; MATE SUIĆ, *Nin, povijesni i umjetnički spomenici*, Zadar, 1979., 76-80. O pripadnosti kipa *Augusteumu* i zgradama uz forum, odnosno hramu Venere Anzotike raspravlja i Petar Selem ne donoseći konačni zaključak; PETAR SELEM, *Izidin trag*, Split, 1997., 1.11., 54-55. U kasnijemu izdanju, u koautorstvu s Ingom Vilogorac Brčić, dvoje se autora više priklanja smještaju kipa uz svetište Anzotike; PETAR SELEM, INGA VILOGORAC BRČIĆ, *ROMIC I, Religionum Orientalium monumenta et inscriptiones ex Croatia I*, Znakovi i riječi, *Signa et litterae*, vol. V, Zagreb, 2015., br. 23, 31-33.
- <sup>37</sup> Za opis nošnje ovoga kipa vidi: MARIJA KOLEGA, Antička kamena plastika u Liburniji od 1. do 4. st., doktorska disertacija, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2004., 59, i dalje. . Kolega identificira tuniku kao *calasis*, nalik na jonski hiton. Za opis rimskih ženskih nošnji s referencom na antičke izvore vidi: LILLIAN M. WILSON, *The Clothing of the Ancient Romans*, The Johns Hopkins Studies in Archaeology, No. 24, Baltimore – London, 1938., 138-166.
- <sup>38</sup> Za raspravu o ikonografijama Izide i njezinih sljedbenica vidi: PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ, *Razvoj misterijskih kultura u rimskoj provinciji Dalmaciji*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2019., 203-221, s prethodnom literaturom.
- <sup>39</sup> PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ, *Razvoj misterijskih kultura...*(bilj. 38).
- <sup>40</sup> Usp. bilj. 38.
- <sup>41</sup> PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ, *Razvoj misterijskih kultura...*(bilj.38).
- <sup>42</sup> NENAD CAMBI, „Skupine carskih kipova u rimskoj provinciji Dalmaciji“, *Histria Antiqua*, 4, 1998., 49; isti, *Kiparstvo rimske Dalmacije*, Split, 2005., 32-33, bilj. 100; BRUNA KUNTIĆ-MAKVIĆ, H ΕΙΚΩΝ Η ΚΑΛΗ, *Archaeologia Adriatica*, 11, 2008., 335-348.
- <sup>43</sup> NENAD CAMBI, Skupine...(bilj. 41), 47-49; isti, *Kiparstvo...*(bilj. 41), 30-33. Ovu je temu nedavno razmislila: MARTINA DUBOLNIĆ GLAVAN, *Civitas Aenona. Primjer romanizacije liburnske općine*, Doktorski rad, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2015., 333, i dalje.
- <sup>44</sup> MARTINA DUBOLNIĆ GLAVAN, *Civitas Aenona. Primjer romanizacije...*(bilj. 43).

- <sup>45</sup> NENAD CAMBI, Skupine... (bilj. 41), 47-49; isti, Kiparstvo... (bilj. 41), 30-33.
- <sup>46</sup> Usp. bilj. 42.
- <sup>47</sup> PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ, DOMAGOJ MUDRONJA, „Arhivski podaci“, u postupku objavljivanja (bilj. 1).
- <sup>48</sup> K. LASKARIDIS, V PERDIKATIS, „Characterisation of the timeless white marble and quarrying activity in Thassos“, *ASMOSIA VII, Actes du VII<sup>e</sup> colloque international de l'ASMOSIA*, Thasos 15-20 septembre 2003, Paris-Athènes, 2009., 310-317.
- <sup>49</sup> JOHN J. HERRMANN, JR., RICHARD NEWMAN, „The exportation of dolomitic sculptural marble from Thasos: evidence from Mediterranean and other collections\*“, *Asmosia III Athens: Transaction of the 3rd International Symposium of the Association for the Study of Marble and Other Stones used in Antiquity*, ur. Y. Maniatis et al., Athens, 1995., 73-86.
- <sup>50</sup> JOHN J. HERRMANN, JR., RICHARD NEWMAN, The exportation... (bilj. 45), 73-86; isti, „Dolomitic marble from Thasos near and far: Macedonia, Ephesos and the Rhone“, *Actes de la IV<sup>e</sup> Conférence internationale ASMOSIA IV, Archéomatériaux, Marbles et autres roches*, ur. M. Schvoerer, Bordeaux-Talence, 9-13 octobre 1995, Bordeaux, 1999., 293-303; NIKOLAAS J. VAN DER MERWE et al., „Isotopic source determination of Greek and Roman marble sculptures in the Museum of Fine Arts in Boston: recent analyses“, *Actes de la IV<sup>e</sup> Conférence internationale ASMOSIA IV, Archéomatériaux, Marbles et autres roches*, ur. M. Schvoerer, Bordeaux-Talence, 9-13 octobre 1995, Bordeaux, 1999., 177-184; JOHN. J. HERRMANN, JR. et al, „Identifying dolomitic marble 2000-2003: The Capitoline Museums, New York, and Somnus-Hypnos in Urbisaglia“, *ASMOSIA VII, Actes du VII<sup>e</sup> colloque international de l'ASMOSIA*, Thasos 15-20 septembre 2003, Paris-Athènes, 2009., 533-545; E. J. WALTERS, „Thasian Julius Caesar“, *ASMOSIA VII, Actes du VII<sup>e</sup> colloque international de l'ASMOSIA*, Thasos 15-20 septembre 2003, Paris-Athènes, 2009., 31-41.
- <sup>51</sup> JOHN J. HERRMANN, JR., RICHARD NEWMAN, The exportation... (bilj. 45), 79-80.
- <sup>52</sup> M. WURCH-KOZELJ, TONI KOZELJ, „Roman quarries of Apse-Sarcophagi in Thasos of the second and third centuries“, *Asmosia III Athens: Transaction of the 3rd International Symposium of the Association for the Study of Marble and Other Stones used in Antiquity*, ur. Y. Maniatis et al., Athens, 1995., 41, i dalje ; JOHN J. HERRMANN et al., „Thasian exports of prefabricated statuettes“, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, ASMOSIA X, Proceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA, Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity*, Rome, 21-26 May 2012, I Volume, ur. P. Pensabene, E. Gasparini, Roma, 2015., 156-161.
- <sup>53</sup> M. WURCH-KOZELJ, TONI KOZELJ, „Roman quarries of Apse-Sarcophagi in Thasos ... (bilj. 52); JOHN J. HERRMANN et al., „Thasian exports of prefabricated statuettes“... (bilj. 52).
- <sup>54</sup> JOHN J. HERRMANN, JR., RICHARD NEWMAN, The exportation... (bilj. 45), 73; GINA E. BORROMEO et al., „Macedonian workmanship on a Thasian marble Hadrian in Providence?“, *ASMOSIA VII, Actes du VII<sup>e</sup> colloque international de l'ASMOSIA*, Thasos 15-20 septembre 2003, Paris-Athènes, 2009., 43-51; THEODOSIA STEFANOUDOU-TIVERIOU, „Thasian marble: a connection between Thasos and Thessaloniki“, *ASMOSIA VII, Actes du VII<sup>e</sup> colloque international de l'ASMOSIA*, Thasos 15-20 septembre 2003, Paris-Athènes, 2009., 20-29. Spominju se i radionice taškoga mramora u Egiptu, JOHN J. HERRMANN, JR., „Demeter-Isis or the Egyptian Demeter?“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 114 (1999.), 2000., 108-112.
- <sup>55</sup> MARIJA KOLEGA, „Sculpture no. 8, Vespasian“, *The Rise and Fall of an Imperial Shrine, roman sculpture from the Augusteum at Narona*, ur. E. Marin, Split, 2004., 94-102.
- <sup>56</sup> AURELI ÀLVAREZ, ISABEL RODÀ, The Analysis of the marble... (bilj. 24), 167-174.
- <sup>57</sup> Sustavnim arheološkim istraživanjima provedenima između 1995. i 1996. pronađeno je sedamnaest kipova. Poznata su još najmanje tri koja potječu iz Vida, a dio su nekih prijašnjih otkrića i niz glava i ulomaka koji su također povezivi uz kipove iz *Augusteuma*. EMILIO MARIN et al., „The statues from the Augusteum“, *The Rise and Fall of an Imperial Shrine, roman sculpture from the Augusteum at Narona*, ur. E. Marin, Split, 2004., 70-166; AURELI ÀLVAREZ, ISABEL RODÀ, The Analysis of the marble... (bilj. 24), 167-174.
- <sup>58</sup> MARIJA KOLEGA, Sculpture no. 8... (bilj. 51), 94-102; AURELI ÀLVAREZ, ISABEL RODÀ, The Analysis of the marble... (bilj. 24), 167; NENAD CAMBI, Kiparstvo... (bilj. 41), 64-65.
- <sup>59</sup> NENAD CAMBI, Kiparstvo... (bilj. 41), 30.
- <sup>60</sup> VESNA GIRARDI JURKIĆ, KRISTINA DŽIN, „Agripinin portret u odnosu prema rimskim ženskim portretima s pulskog i nezakcijskog agera“, *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku*, Vol. 99 No. 1, 2006., 113-121.
- <sup>61</sup> NENAD CAMBI, Kiparstvo... (bilj. 41), 11-63.
- <sup>62</sup> MATILDE DE ANGELIS D'OSSAT, „Trono Ludovisi“, *Palazzo Altamps. Le collezioni*, Milano, 2011., 195-195.
- <sup>63</sup> Za prijepis aretalogija i prijevod na engleski: PARASKEVI MARTZAVOU, „Isis Aretalogies, Initiations and Emotions: the Isis Aretalogies as a source for the study of emotions“, *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, ur. A. Chaniotis, Stuttgart, 2012., 287-290.



## On the “Materiality” of the Statue of Isis from Enona

PALMA KARKOVIĆ TAKALIĆ

*The paper discusses the statue of Isis from Enona, preserved in the Archaeological Museum in Zagreb, which has recently been the subject of mineral, petrographic and chemical analysis. The statue was most likely carved from marble quarried at cape Vathy on the Aegean island of Thassos.*

*The paper provides a brief survey of the use of marble as a building and sculptural material in the Roman period, as well as an overview of research of ancient marbles from the 17<sup>th</sup> century to the present day. The most common modern methods of analysis of ancient stone are microscopic mineral and petrographic analysis of thin samples, and analysis of stable isotopes of carbon and oxygen, performed on a sample taken from this statue. The paper includes a description of the statue and an overview of previous research that points to disagreements over the question of its identification – as an empress – “member” of the Enon Julio-Claudian group of imperial statues, or as the goddess Isis.*

*The author also focuses on ancient marbles from the island of Thassos, their workshops and sculptures. The formal, stylistic and comparative analysis in relation to other known statues from the territory of the Roman colony Jader brought forward the question of the workshop that might have produced the statue of Isis. Considering the different techniques, manner and quality of execution of the tunic folds and of the so-called veil of Isis, it can be assumed that the statue arrived from Thassos or some other distribution centre of the marble in question as a semi-finished product, and was then finished in a local Enon or Jadera workshop. Given the scarcity of Thassos marble in Croatian and international museum collections, as well as its use for some of the most famous and beautiful sculptures such as the Ludovisi Throne, it is argued that in the case of the statue from Enona, the choice of material was not accidental, since it perfectly reflects the particularities of the numerous “natures” of the goddess Isis.*

# Znanstveno putovanje mikrostrukturama ikone Gospa od Žnjana

ŽANA MATULIĆ BILAČ

Prethodno priopćenje  
RESTAURATORSKI ODJEL SPLIT  
HRVATSKI RESTAURATORSKI ZAVOD  
(DOKTODRANDICA SVEUČILIŠTE U ZADRU)  
zana.mbilac@gmail.com

*U radu se interpretira cjeloviti pogled na jedinstveno materijalno svjedočanstvo ikone iz riznice splitske katedrale koja nosi naziv Gospa od Žnjana po crkvi u kojoj je otkrivena 1964. godine. Istražuje se njezina prostorno-vremenska putanja, kroz povijesne faze crkve Gospe od Žnjana, kao i povijesne opise inventara splitske katedrale, budući da se ikona tradicionalno povezuje s njezinim glavnim oltarom. Poznati i novi podaci o slici i njezinome povijesnom kontekstu postavljaju se kao okvir unutar kojega i u relaciji s kojim se ravnopravno čitaju svojstva oblikovnoga i materijalnoga „jezika“ ikone. Kroz aktualni tijek kompleksnoga procesa detektiranja i prepoznavanja, znanstvenoga određenja i selektiranja pojedinih slojeva slike, postupno se razlučuje stratigrafija pa tako i konture njezinih oku skrivenih slikanih prikaza. Podaci se na kraju okupljaju u cjelovite virtualne rekonstrukcije, kojima se iz materijala izdvajaju i predstavljaju njihova oblikovna svojstva. Ukazivanjem na paletu svojstava koje u svojim „barkodovima“ nose, a koji se povezuju s ovdje skiciranom povijesnom putanjom ikone, promiče se temeljitiji istraživački aspekt povijesnih slojeva na umjetničkim djelima, kojih je na onima, još uvijek na taj način nerestauriranima – sve manje. Oni će, a i preostali mikrotragovi onih odstranjenih restauratorskim zahvatima 20. stoljeća, u budućnosti biti ključne okosnice shvaćanja lakuna u povijesnoumjetničkoj i konzervatorskoj znanosti.*

*Ključne riječi:* romanička ikona, Gospa od Žnjana, splitska katedrala, slika na dasci, materijalnost, drvo, pigmenti, krizografija

## 1. U POTRAZI ZA POVIJESNIM PROSTORNIM KONTEKSTOM IKONE

Crkvice Gospe od Žnjana izgrađena je 1885. godine na rubu padine južne obale splitsko-ga poluotoka, dijela drevnoga splitskog polja koji se po najstarijemu zapisu naziva Zunanus,<sup>1</sup> a nedaleko od zatrpanih ostataka srednjovjekovne crkvice Sancta Maria de Zgnano, kako se prvi put spominje u splitskome Statutu iz 1359. godine.<sup>2</sup> Prema legendama iz 19. stoljeća crkva je od davnina titulirana Gospi od Sniga,<sup>3</sup> s pogledom na plodna polja i more, stoljećima su je na taj dan hodočastili težaci, ribari i putnici s mora i otoka s obiteljima, privezujući brojne brodice na drvene mulove nekadašnjih sjenovitih uvalica, provodeći taj svečani dan u cjelodnevnome druženju i molitvi.<sup>4</sup> Današnja crkva, koja se odnedavno našla stiješnjena na betoniranome platou

usred vrtloga intenzivne hotelske izgradnje s jedne te platenika s glomaznim otpadom s druge strane – slavi jedan dan u godini stari crkveni blagdan i novi državni praznik – usred užegle kolovoške žnjanske turističke vreve. (sl. 1) Prostor se crkve tada otvara: polumračan, jednostavan kvadratni brod sa sklopivim sjedalicama i jednim visokim drvenim baroknim oltarom u sredini, premazan svjetloplavom i bakreno-zlatnom uljenom bojom u kojemu je ugrađena slika na platnu. Oltar je prilikom vraćanja crkve u funkciju nedavno obnovljen nakon godina propadanja pred crkvom, a slika je naručena desetljećima nakon što je, s puno truda i ljubavi osmišljena kompozicija oltara 1885. godine. Godine 1964. razmontirana je i prepuštena zaboravu, a i crkva je bila van funkcije te je služila kao ostava okolnim poljoprivrednicima. Slika je neobična prikaza budući da je slikar pogrešno interpretirao današnji izgled ikone



Gospa od Žnjana kopiravši je očito prema fotografiji,<sup>5</sup> a koja se danas nalazi u Riznici splitske katedrale. Ipak, slika je s našom pričom povezana na gotovo dirljiv način dokazujući zadivljujući i neuništivi kontinuitet pravadnoga štovanja Bogorodice, premda se svijet oko toga svetog mjesta preokrenuo. (sl. 2)

Ikona Gospa od Žnjana, na glavnome oltaru nove crkve, provela je ugrađena u istu kompoziciju tek sedamdeset devet godina od svoje ukupne enigmatične povijesti do 1964. godine kada je otkrivena, restaurirana i predana Riznici splitske katedrale. Iako je ikona njezin original i nekada jedini autentični arhaični predmet čašćenja, najveća od triju romaničkih ikona tzv. splitske slikarske škole vjerojatno će zauvijek nositi ime crkvice kojoj prije toga možda nije pripadala,<sup>6</sup> premda predaja težaka s Lučca i Manuša navodi da su je čuvari svećenici-pustinjaci<sup>7</sup> sklonili pred Turcima iz stare crkve u katedralu.<sup>8</sup> Iz nje je 1885. godine vraćena (tada se, kao i sada, smatralo da je riječ o istoj ikoni), a onda ponovno uzeta tijekom stvaranja crkvenih zbirki 60-ih godina dvadesetoga stoljeća. (sl. 3)

Budući da je u odnosu na ostale ikone toga doba Gospa od Žnjana najvećih dimenzija, čak 121 x 83 x 3,5 cm,<sup>9</sup> a tragovi modifikacije bočnih i donjega ruba slike ukazuju da je bila i veća – ne samo činjenica da je tu stajala do 1885. godine<sup>10</sup> – nego se i njezina izvorna faza u stručnim razmatranjima tradicionalno povezuje sa splitskom katedralom.<sup>11</sup> Ni u ranim inventarima,<sup>12</sup> kao ni u jednoj od trinaest sačuvanih povijesnih vizitacija (koje obuhvaćaju vrijeme od 1578. do 1766. godine<sup>13</sup>), ne nalazimo sliku toga opisa na nekome od njezinih oltara, ali Cosmi (Manola) 1704. godine bilježi veliku Gospinu ikonu (una imago maior B. Virginis depicta in tabula) iznad baldahina u

koru te u staroj sakristiji sliku Blažene Djevice Marije na dasci.<sup>14</sup> I nadbiskup Kačić 1741. godine nalazi staru ikonu na zidu iznad sjedala u građevini novoga kora,<sup>15</sup> koja bi po opisu mogla odgovarati ikoni sa Žnjana u ondašnjemu izgledu (prije obnove 1885. godine), kada su prekrivene tri rane povijesne faze koje su do toga trenutka bile sačuvala obilježja koja se mogu povezati s opisom graece depicta<sup>16</sup>.

U pokušaju shvaćanja izvornoga mjesta i povijesne putanje ikone Gospa od Žnjana, u vizitacijama nalazimo i dvije grupe spomena koji se s time mogu dovesti u širu vezu.<sup>17</sup> Povijesne putanje ikona koje su iz splitske okolice pred navalama Turaka sklonjene u grad možemo pratiti kroz više primjera. Najranije je stigla ikona s Klisa, koji je pao među prvima, te je smještena u crkvu Sv. Marije od Dobrića, gdje je zabilježena u četirima rukopisima i vizitacijama 17. i 18. stoljeća te je i danas na njezinu glavnom oltaru.<sup>18</sup> Ikona koja danas nosi naziv Gospa od Pojišana bila je sklonjena na katedralnome oltaru Sv. Jere od „zadnjeg rata“, što Cosmi zapisuje u objema vizitacijama (1682./1683. i 1704.).<sup>19</sup> U prvoj nalaže da se oltar sruši zbog trošnosti, a ikona prebaci u novu crkvu Sv. Filipa Nerija, na gdje se bilježi i 1704. godine. Nakon toga je ponovno nalazimo na Pojišanu.<sup>20</sup> Jedna je ikona Bogorodice s Djetetom, prema zapisu, sklonjena iz Solina u crkvu Gospe od Začeca na Peristilu gdje je stajala do 1714. kada je crkva posvećena Sv. Karlu, ali ikoni dalje ne nalazimo trag.<sup>21</sup> Kao i većina drugih vangradskih crkava tako je i stara crkva Gospa od Žnjana bila opustošena te nikad obnovljena.<sup>22</sup>

Budući da je do danas nestao i najveći broj djela ranoga slikarstva na dasci s ovoga područja, druga nam je priroda izvora posebno dragocjena, jer donosi podatke o davnim ikonama gradskih crkava, koje

Sl. 1  
Gospa od Žnjana  
sagrađena 1885.  
godine, (foto: Ž.  
Matulić Bilač,  
2018.)

Sl. 2  
Gospa od Žnjana,  
današnji izgled  
oltara crkve (foto:  
Ž. Matulić Bilač,  
2018.)



Sl. 3. Ikona Gospe od Žnjana nakon demontaže s oltara crkve, (izvor: fototeka Konzervatorskog odjela Split, D. Domančić, 1964.)

su se na njihovim oltarima održale do 18. stoljeća. Do sada je neuočen detalj de Dominisove vizitacije crkve benediktinskog samostana Sv. Amira koji ispod kora na oltaru Sv. Skolastike bilježi veoma staru ikonu (*Icona antiqua vetusta*), ali zbog trošnosti odmah naređuje rušenje oltara.<sup>23</sup> Nije nam poznata njezina ranija povijest ni daljnja sudbina, ali je tipološki mogla biti istovremena trima sačuvanim romaničkim ikonama. Gospu od Sustipana, nazvanu po crkvi pronalaska, Cvito Fisković povezo je s trima vizitacijama crkve Sv. Marije da Taurello drugoga gradskog benediktinskog samostana koji je bio ukinut za vrijeme francuske uprave. Rekonstruirao je kronologiju izgradnje i opremanja nove crkve na Sustipanu 1815. godine prilikom koje je izvedena i kompozicija glavnoga oltara s retablom. U njenom središnjemu polju C. Fisković je pod novim oslikom uočio staru ikonu koju je dao restaurirati i objaviti 1960. godine.<sup>24</sup> Spomen ikone Gospe od Zvonika na oltaru istoimene crkvice (do 14. stoljeća posvećene Sv. Teodoru) nalazimo prvo 1474. godine (najraniji indirektni zapis o nekoj od romaničkih ikona u Splitu!)<sup>25</sup> pa dalje redom u inventarima 16. i 17. stoljeća te Garagninovoj vizitaciji iz 1766. godine. Ljubo Karaman tu ju je zatekao 1937. godine kao jedinu od starih ikona sačuvanih na izvornome mjestu.<sup>26</sup> Ikona je na istom mjestu ostala do restauracije 1954. godine.<sup>27</sup> Činjenica da je (sudeći prema fotografiji prije navedene restauracije i prema restauratorskome dosjeu) jedino Gospa od Zvonika zatečena bez preslika (samo je pozadina bila prebojena plavom) te pod srebrnim okovom iz oko 1720. godine, a barem od 14. stoljeća na istome mjestu dok su druge dvije ikone pronađene u novome kultu u drugim crkvama, obnovljene cjelovitim preslicima – potvrda je konstatacije Ljube Karamana: „Svakako, pravilo je u Dalmaciji, da ikone, koje su predmet osobi-

tog štovanja u puku, ne dolaze iz drugih crkava, nego obično potječu iz onog vremena, od kojeg su izložene u crkvi“.<sup>28</sup> Ipak, sve tri ikone „nose dokaze“ dugoga zavjetnog štovanja. Nakon recentnih su restauracija i prezentirani na Gospi od Sustipana, dok ih Gospa od Zvonika „nosi“ ispod restauratorskih slojeva, a ikona sa Žnjana dijelom u strukturama kasnijih povijesnih slojeva, što je vidljivo na rendgenu (dublji sloj ima više rupica, a najmlađa pozlata najmanje), pa možemo reći da je taj kontinuitet djelomično dokazan.

Izuzetak su, dakako, izbjegle ikone. Odbacivale su se ikone i raspela koja su prestala biti predmetom čašćenja, neovisno je li riječ o promjeni titulara, modernizaciji oltara ili oštećenosti. Zatim su se ili obnavljala u novoj funkciji ili uništavala s ostalim odbačenim liturgijskim predmetima, što najcjelovitije dočarava de Dominis, čije dijelove vizitacije donose Kruno Prijatelj te Cvito Fisković.<sup>29</sup> Među poznatim se zapisima nalaze podaci o dvjema davnim oltarnim palama kojima danas ne pratimo trag: *Icona lignea grece depicta cum decem imaginibus sanctorum* koju je Cupilli 1732. zatekao na glavnome oltaru crkve Sv. Duha te pala *greca dipinta sui legno* u crkvi Sv. Jakova.<sup>30</sup> Uz do danas tri sačuvana slikana raspela toga doba, mnoga su bila odbačena, uništena ili spaljena, što je zapisano u vizitacijama 17. i 18. stoljeća (de Dominis i drugi).

Ikone sa Sustipana i Žnjana po svemu dokazuju fizičko održanje kroz prekid kontinuiteta jednoga čašćenja i početak drugoga. Budući da su dosadašnji restauratorski zahvati Gospe od Sustipana dokazali parcijalne oslike i nadopune (od kojih i jedan gotički), ali i niz rupica od zavjetnih darova ispod cjelovitoga preslika iz 1815. godine, kako je Cvito Fisković zaključio – ta je ikona bila održavana cijelu svoju raniju povijest, što dokazuje kontinuitet navedenoga oblika štovanja, koji se po tragovima na ikoni preklada nakon iste godine.<sup>31</sup> Stratigrafija Gospe od Žnjana, koja sadrži dva cjelovita i tri parcijalna povijesna sloja (12., 13., 16., 18. i 19. stoljeće), dokazuje isto, ali i da je njezina prostorno-vremenska putanja bila najkompleksnija. (sl. 4. i sl. 5) Naime drugi prikaz datiran u 13. stoljeće, koji je ustvari obnova starije slike, gotovo dokazuje pripadnost gradskim crkvama. Činjenica da je naslikan preko veoma očuvanoga ranijeg prikaza, dijelom po njegovim konturama, a dijelom po slikarskom obrascu ostalih splitskih ikona ukazuje da je trebao očuvati memoriju starije ikone, ali je i modernizirati, možda čak i za isti oltar.<sup>32</sup> Ostali povijesni slojevi, prvo velika obnova u 16. stoljeću pa daljnje (najmanje) dvije intervencije, koje zaista pripadaju u obnove oštećenja, mogli bi biti dio nove priče na nekome drugom mjestu, o čemu postoji dvostruki putokaz.

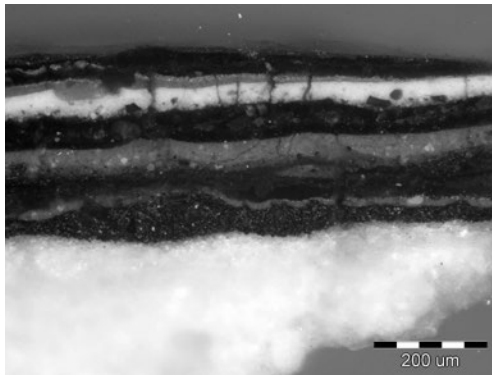
Zapisi o velikoj ikoni iz splitske katedrale, koja je tamo stajala barem između 1704. i 1885. godine,



realno bi mogli, makar u šturoj povijesnoj posrednici, ali i na temelju ostalih indicija, ukazivati da su možda upravo njezina prva dva prikaza bila u središtu druge srednjovjekovne postave velikoga oltara splitske katedrale dok je bio posvećen samo Sv. Mariji (kao i katedrala).<sup>33</sup> Glavni je oltar, koji se po istraživanjima 2006. – 2012. godine kao kameni kubus još uvijek nalazi unutar današnje barokne menze,<sup>34</sup> možda bio dio arhitekture svetišta od 12. do 14. stoljeća te je s kompozicijom antependija s prikazom Blagovijesti,<sup>35</sup> propovjedaonicom s lijeve strane, korskim sjedalima ispred (ako ne, onda s oltarnom pregradom) i vratnicama ulaznoga portala bio objedinjen u cjelovitu zamisao romaničke katedrale izgrađene unutar prostora antičkoga mauzoleja. Njezinim razvrstavanjem u 15. stoljeću možemo kroz vrijeme pratiti cjelovite transformacije elemenata koji su dijelom ostali razmješteni u istome prostoru, dijelom izgubljeni u novim oblicima svojih funkcija, a dijelom uništeni.

## 2. MATERIJALNOST IKONE KAO REFLEKS NJEZINE POVIJESNE PUTANJE

Premda hipoteza ovako dalekih spona zbog šturih opisa u povijesnim izvorima ne može biti dokazana, činjenica da je ikona do danas sačuvala najveći broj ukupno nanesenih povijesnih slojeva (od kojih svaki nosi visoku tehničku kompleksnost) omogućuje konzervatorsko-restauratorskim programom (Hrvatskoga restauratorskog zavoda i Ministarstva kulture i medija RH), jedinstvenu priliku kreiranja mape postupaka čijim čitanjem svojstava stratigrafije i svakoga pojedinačnog dijela dolazimo do direktnih mikrodochaza kronologije i povijesne putanje jed-



Sl. 4. VIS zatečenog stanja ikone, (foto: HRZ, G. Tomljenović, 2018.)

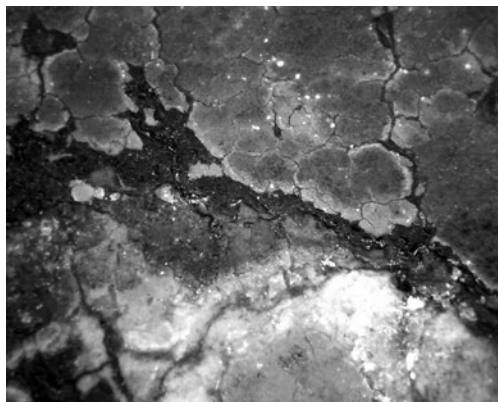
Sl. 5. Uzorak 23769 koji obuhvaća sve povijesne slojeve ikone osim pozlate, (foto: M. Jelinčić, 2018.)

noga drevnog slikarskog djela.<sup>36</sup> (sl. 6) Povijesni su mikroslojevi na slikama na drvu i drvenoj plastici redovito bogato i dobro očuvani u odnosu na primjerice polikromiju kamene plastike koja je najčešće prepuštena zubu vremena, a često je entropija njezina oslika nešto ubrzana naporima za održanjem funkcije, pri čemu se ona namjerno ljušti ili patinira.

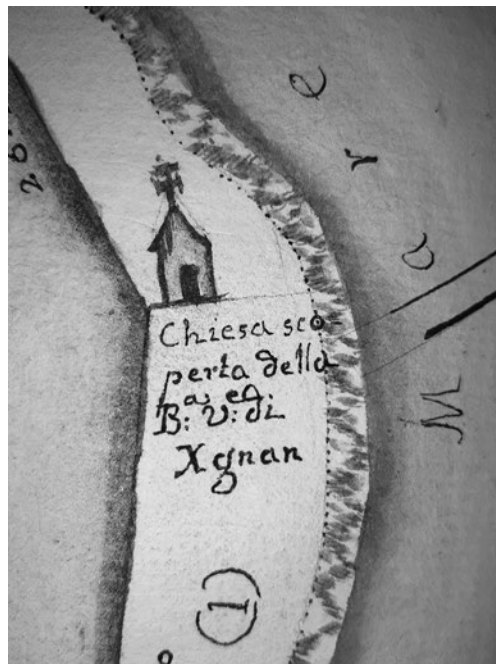
Budući da povijesnoumjetnička znanstvena disciplina teži valorizirati i prezentirati autentične stilske slojeve, ona raznolike, nataložene povijesne modifikacije uglavnom prepušta valorizaciji restauratora, koja je kroz 20. stoljeće često bila rutinska i usmjerena prema izvornosti umjetničkoga djela. Na cijelome su nizu srednjovjekovnih slika na drvu te drvenih kipova restauriranih u drugoj polovini 20. stoljeća odstranjeni povijesni slojevi u jednome potezu, bez proučavanja njihovih svojstava te gotovo zanemarujući, odnosno ne prepoznajući i ne uvažavajući njihov međuodnos s arhitekturom i liturgijom. Posljednjih se desetljeća ta veza čvrsto dokazuje za sva povijesna razdoblja, o čemu je objavljen niz radova koji u zadnje vrijeme obuhvaćaju spoznaje iz arheologije, povijesti umjetnosti te konzervacije-restauracije. Analiza takvog odnosa, jedina kod nas, koju nam je posvjedočio poliptih s glavnoga oltara trogirске katedrale – dokazuje da je oltarna slika 13. stoljeća direktni otisak prostora i arhitekture koja ga oblikuje,<sup>37</sup> što nam je putokaz i za shvaćanje splitskih ikona.

Ikona sa Žnjana krajem je rujna 2019. godine dobila svoje konačno mjesto u novoj Riznici splitske katedrale, u istoj izložbenoj prostoriji u kojoj su i druge dvije dekontekstualizirane i restaurirane splitske romaničke ikone, postavljene kao vrhunska baštinska umjetnost, ali bez predstavljenih pa i sačuvanih materijalnih tragova svoje povijesti, koja je u njihovu slučaju relativno dobro poznata. Nasuprot njima, a zahvaljujući dokazanim cjelovitim oblikovnim prikazima sačuvanim u strukturi svojih slojeva, po svemu nastalih unutar relativno užega vremenaskog perioda, Gospa od Žnjana već preko pedeset godina budi interes iz vitrine stare riznice. Postajući ikonom jednog vremena, otisnuta u svakome pregledu domaće umjetnosti srednjega vijeka, dotaknuta u svim razmatranjima slikarstva 13. stoljeća, uvijek

Sl. 6.  
Pregled slojeva prve tri faze ikone unutar oštećenja, povećanje 50X, (foto: Ž. Matulić Bilač, 2018.).



Sl. 7.  
Najstariji poznati prikaz crkvice Gospe od Žnjana iz katastra od 1793. godine (foto: Ž. Matulić Bilač, 2019.)



je bilježena kao referentna točka kojom bi jednom, nakon budućih istraživanja, trebala započeti povijest našega slikarstva na dasci.<sup>38</sup> Proučiti materijalnost ove ikone neizmjerljivo je kompleksan zadatak. Koncept ovoga rada nije prikazati ni postići cilj, nego, budući da proces traje, postati njegovim dijelom, što je u ovome slučaju prednost kojom se ne predstavlja njezin odstranjeni, nego postojeći povijesni identitet. On bi bez objašnjenja i bez uvida u slojevitost bio samo zbrka oblikovnih i stilskih svojstava koji bi se po uobičajenom konzervatorskom rješenju mogli „maksimalno dotjerati“ te „sačuvati šarm intrigrantnosti“ slike. Aktualnost promatranja mikromaterijalnosti ove ikone uči nas da je, premda stvarna povijest i prostorni kontekst ove slike vjerojatno ni dalje neće biti dokazani, ona danas jedina činjenična stratigrafija njezine povijesti. Kako se ne može predstaviti na slici nego tek mapiranjem njezina digitalnog oblika istim digitalnim jezikom, ikona će kao budući artefakt biti ovisna o objašnjenju koje je prati. Njezin prikaz naprosto više ne može biti cjelovita slika za promatranje, nego uređeniji izložbeni upitnik koji mora imati i svoj odgovor. Buduća prezentacija ikone morat će biti usklađena s navedenim zaključkom, premda će takvo zasebno objašnjenje imati zaokruženi oblik, svakako otvoren za buduću nadogradnju.

### 3. KONTINUITET CRKVE SV. MARIJE NA ŽNJANU I KONTINUITET IKONE – OSNOVNE POVEZNICE

Usmena predaja zapisana u pjesmi koju je za svečanost posvete novoizgrađene crkve spjevao Splitsanin i težak Paško Krstulović pok. Marka, svjedoči da je ikona bila sklonjena u katedralu pred naletom Turaka koji su na koncu spalili crkvu, a prije toga je tristo godina stajala na oltaru stare crkvice Sv. Marije na rubu žnjanskoga polja.<sup>39</sup> Dakle u katedrali je prema tome stajala otprilike između 1685. i 1885. godine, a po takvome računanju ne bi trebala biti starija od 14. stoljeća. Sredinom toga stoljeća crkva se u nazivu *Sancta Maria de Zgnano*, a na međi žitnih i vinogradskih parcela, prvi put spominje u Statutu grada Splitsa iz 1359. godine. Pod istim se nazivom

spominje 1362. i 1495., a u karti se iz 1571. godine greškom navodi kao Sv. Lovre.<sup>40</sup> Prvi opis stanja crkve i inventara donosi prva sačuvana vizitacija splitskoga područja: nadbiskup Foconia naložio je 1578. godine popravak krova i uređenje oltara.<sup>41</sup> To nije bilo napravljeno, jer je apostolski vizitator Priuli upozorio 1603. godine na stanje crkve koja se urušavala, a na oltaru se nije nalazila ikona (*non adest Icon*) pa je naredio popravak crkve, uređenje menze te hitnu nabavu dolične ikone i to unutar dva mjeseca!<sup>42</sup> Priuliju je to bilo posebno važno, jer se crkva iste godine spojila darovanjem s Kaptolom te bi, osim što bi njezino održavanje nadalje bilo osigurano praćenjem, donosila i prihode, što dokazuje nešto kasniji tzv. Ponzonijev katastik koji je spominje kao sv. Mariju de Zgnan.<sup>43</sup> Vizitacija Sforze Ponzonija nije sačuvana, kao ni vizitacije dvojice nadbiskupa do Cosmia, čija je vizitacija održana neposredno po njegovu ustoličenju 1683. godine. Zabilježio ju je je kao *Sancta Maria de Sgnan*, ruševinu bez krova i inventara koju su spalili Turci, ali u štovanju (vizitacije ne specificiraju koji se točno blagdan časti, ali ime crkve dokazuje posvećenost Sv. Mariji), što je jedini spomenuti dokaz liturgije od prvoga spomena do rušenja vjerojatno oko 1660. godine.<sup>44</sup> Crkvu su povijesno hodočastili iz cijeloga srednjodalmatinskog obalnog pojasa i arhipelaga, a i danas pred vratima zatvorene crkve, okružene ostacima nekada golemoga splitskog polja unutar nekoliko parcela s napola održanim plastenicima, na pragu nalazimo zapaljene svijeće. Upravo je takvo kontinuirano čašćenje presudilo prilikom odluke o gradnji nove crkve, kada je nadbiskup Kalogjera doveden brodom pred obalu ne bi li odlučio o njezinoj sudbini, te je, dimnut tinjaćim svjetlom među ruševnim zidovima, naredio iz-





gradnju nove crkve.<sup>45</sup> U Povijesnome arhivu u Splitu nalazi se nacrt teritorija Splita i Klisa iz 1672. godine Jurja Calergia.<sup>46</sup> Crkvice je pod brojem 2087. uvedena kao *La Madonna di Sgnan*, a u katastarskome je planu stotinjak godina poslije (1793.) ucrtan tlocrt i prikaz naziva *chiesa scoperta della B<sup>a</sup> V<sup>e</sup> di Xgnan*,<sup>47</sup> (sl. 7), koji se danas, potpuno razrušeni, nalaze zatrpani negdje desno od nove crkve. Uz njezine su ostatke bili pronađeni i rimski grobovi koji dokazuju kontinuitet mjesta od antike, pa se i toponim Žnjan povezuje s Rimljaninom Junijem,<sup>48</sup> premda pučka etimologija izvodi toponim iz glagola žnjeti.

Ne zaboravimo: splitska je katedrala obnovljena 1885. godine, a njezin je inventar cjelovito uređen i raspoređen u skladu s novom liturgijskom koncepcijom pa je i ova velika ikona, u skladu s predajom, bila vraćena na svoje pretpostavljeno drevno mjesto gdje je u novome ruhu stajala do 1964. godine kada ju je Cvito Fisković pronašao u drvenome retablu, prilagođenu njegovu polukružnome otvoru, patiniranu i ukrašenu krunama. Činjenica da se do izgradnje nove crkve nalazila u katedrali, u koju su se sklanjale i druge ikone te inventar crkava Splitske metropolije pred navalom Turaka, bio je čest primjer njihova spašavanja. Postavlja se pitanje radi li se o pradavnoj ikoni. Moguće je da se u staroj crkvi nalazila između 1604. i 1660., ali je vjerojatnije da je njezina izvorna ikona, ako je postojala, bila manja, moguće i nešto mlađa, a da je ova zaista pripadala katedrali. Jedan će od argumenata kod daljnje analize kronološke stratigrafije svakako biti identifikacija odlično sačuvanoga, ali prekrivenoga izvornog prikaza, kao i njegova detaljnija ikonografska i datacijska analiza na temelju izrađenoga crteža nastalog novim

čitanjem rendgenskih snimki, mapiranjem slike kroz postojeća mikrooštećenja i novih mikrosonde. Prva, opća skica izrađena je 1997. godine. (sl. 8)

U datiranju materije od koje su načinjena slikarska djela često smo ograničeni kontaminacijom izvornih svojstava kasnijim svojstvima restauratorskih slojeva 20. stoljeća, koji su mahom impregnirali njihove strukture, ne samo kod radiokarbonskih analiza sićušnih uzoraka pigmenata (odnedavno se prvi put razvija baza za olovno bijeli pigment u okviru interdisciplinarnoga projekta datiranja slika AMS radiokarbonskom metodom<sup>49</sup>, s čijim sam voditeljima dogovorila pilot-analizu za ovako staro slikarstvo), nego i kod istih analiza većih i kompaktnijih organskih materijala kao što su drvo i platno. Analiza platna ugrađenoga u izvornu konstrukciju gipsane podloge trogirskoga poliptiha dokazuje nam da su u tim tehnologijama korištena stara, odležana, inertna platna te da analize nisu relevantne za datiranje nastanka slike. Najpreciznija analiza AMS <sup>14</sup>C omogućava datiranje unutar +/- 20 do 30 godina pa je, ako je kemija drva sačuvane kompozicije, ta analiza relevantan pokazatelj starosti stabla od kojega je napravljena ploča slike. Svi se ostali aspekti kod ukupne procjene njezina datacijskog okvira moraju prikupljati i međusobno razmatrati, dizajnirajući pritom za svako djelo pojedinačni analitički i metodološki alat. U ovome je slučaju kao osnova razmatranja tehnologije ikone korištena tehnička baza koju je osigurala Cristina Thieme u svojem doktorском istraživanju, a u izboru šesnaest slika na dasci u Dalmaciji voditelja projekta Joška Belamarića.<sup>50</sup> Ikona je bila osnovno obrađena i dovedena u relaciju s ostalim slikama, što je sada nadopunjeno ciljanim i sveobuhvatnijim optičkim i mikrooptičkim pregledom, novim nizom površinskih i stratigrafskih analiza s pogledom na onda nedostupne slojeve te drugim tehničkim i povijesnim razmatranjima.

#### 4. RAZMATRANJA O SVOJSTVIMA FAZA IKONE KOJA UPUĆUJU NA KONCEPT LITURGIJSKOGA PROSTORA

Rano sakralno slikarstvo na dasci uvijek je direktan „otisak“ koncepta i arhitekture sakralnoga prostora, a način na koji je svjetlo ugrađeno u sliku direktni je odsjaj svjetla koje kroz tako koncipirani sakralni prostor „uvire“ u njega. Sudeći po plastici ruke najranije Bogorodice ove ikone, prizor je osvijetljen u širemu kutu zdesna odozgo (njezina desna strana), dok je druga Bogorodica osvijetljena u oštrijemu kutu i iz obaju smjerova.<sup>51</sup> Od sačuvanih slika na dasci 13. stoljeća u Dalmaciji ova se ikona izdvaja po nizu kronoloških i materijalnih svojstava. Do 2007. godine smatralo se da sadrži prikaze dviju Bogorodica, obiju očuvanih u veoma visokome postotku te ostatke još jednoga sloja koji je Cristina

Sl. 8.  
Skica rekonstrukcije izvornog prikaza, odnosno prve Bogorodice s Djetetom (izvor ? C. Thieme, 1997.)

Sl. 9.  
Ikona Gospa od  
Žnjana u prvoj fazi  
čišćenja s mogućim  
oslikom 15. stoljeća  
(izvor: fototeka  
Konzervatorskog  
odjela Split, D.  
Domančić, 1964.)

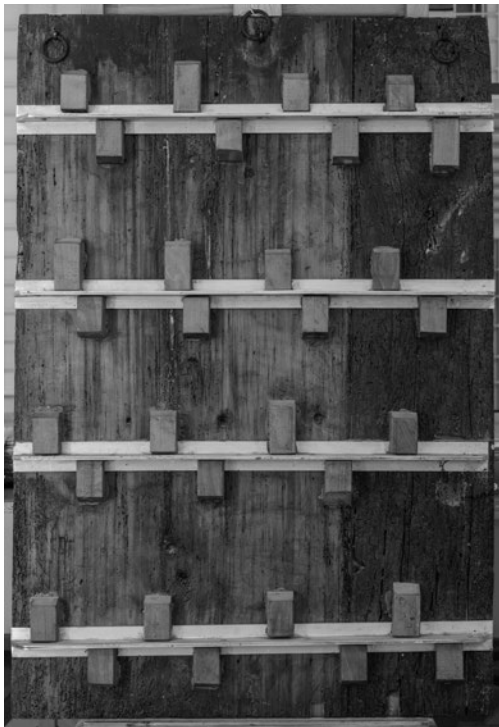
Thieme predstavila kao kronološki najstarijega. U radovima između 1964. i 1967. godine odstranjeni su slojevi 18. i 19. stoljeća (cjeloviti preslik i patina), čiji proces, kao i ritam otkrivanja donjih slojeva (osim iz navoda po dokumentima sačuvanim u Konzervatorskome odjelu u Splitu<sup>52</sup>) možemo pregledno sukcesivno pratiti u bloku crno-bijelih fotografija u Konzervatorskome odjelu u Splitu.<sup>53</sup> Iz svih je fotografija vidljivo da je proces čišćenja otvaranjem sondi „zarezivao“ odmah u prvi i drugi sloj ikone, dok su draperije treće faze ustvari interpretirane kao druga faza pa su zato prezentirane (Bogorodičina haljina i plašt, Isusov Himaton). Tek jedna fotografija prikazuje inkarnat te faze i to samo na Bogorodičinoj lijevoj ruci, a koji je potom bio odstranjen što je vidljivo prema ostalim fotografijama i današnjemu prikazu. (sl. 9) Zatečeno stanje ikone 2018. godine zbog debelih nanosa voska, uljenih retuša i lakova kojima su ispunjene lakune, nije dopuštao uvid u površinu prvoga prikaza. Uvid nam je dala samo velika i nekoliko manjih sondi koje se nameću u prvome planu slike, zbunjujući mnoštvom ruku, titulusa, rombova, vitica i kolorita. Dimenzije ikone ukazuju na veću apsidu od apsida uobičajenih crkvice 13. stoljeća. To nije dokaz, ali je jedan od pokazatelja mogućih poveznica u potrazi za izvornom apsidom ikone pa tako i izvornom crkvom. Katastarski tlocrt stare, srednjovjekovne crkve na Žnjanu, koja je bila pravokutna i imala je jednu veliku polukružnu apsidu, pokazuje male dimenzije (oko 5 x 3 m s apsidom oko 1,5 x 2 m),<sup>54</sup> s kojom ovako velika ikona nije u arhitektonskome skladu, kao što bi bila u prostoru ondašnje sjeverne niše splitske katedrale (antička je niša Mauzoleja u kršćanstvu preuzela ulogu apside, a u 17. je i 18. stoljeću proširena i povišena). Ako je žnjanska ikona u svojem prvom i drugom prikazu (dakle prema Cvitu Fiskoviću faze ikone koje pripadaju 12. i 13. stoljeću), što bi značilo od nastanka ikone do njezine obnove u 16. stoljeću stajala na glavnome oltaru,<sup>55</sup> to je bilo u niši ondašnjih dimenzija oko 550 x 470 cm te na kamenoj menzi onodobnoga oltara koji je bio širok 175 cm. Jedina je ikona iz toga vremena u Dalmaciji koja ima približnu širinu kao žnjanska (87,5 cm prema 82 cm žnjanske Gospe) jest Bogorodica s Djetetom i Sv. Petrom iz zadarskog SICU-a. Ta ikona izvorno potječe iz stare benediktinske crkve Sv. Marije koja je velikih dimenzija i s dubokom apsidom iza oltara na kojemu je stajala, pa je stoga ikona oslikana i na poleđini. Iako je to veoma visoka ikona, njihov je prikaz do pojasa otprilike istih dimenzija, jer je žnjanska s donje strane kraćena najmanje 15 cm, po čemu bi izvorna visina bila najmanje 135 cm. Najstarija je dokazana slika glavnoga oltara splitske katedrale nestala srebrna pala iz 14. stoljeća (pretopljen u 18. stoljeću), a njezine su dimenzije mogle biti oko 80 x 300 cm.<sup>56</sup> Možda je ikona stajala prije nje ili su neko vrijeme



stajale istovremeno, što bi se moglo dovesti u vezu s Priulievim opisom oltara, koje donose K. Prijatelj i C. Fisković.<sup>57</sup> Danas svakako ne možemo znati gdje je zaista stajala ikona u prvoj fazi svoje povijesti i koliko dugo, ali je činjenica da je srebrna pala datirana dokumentom iz 1369. godine<sup>58</sup> te da je na glavnome oltaru ostala do Cosmia. Nakon 1603. godine pojavljuje se jedna velika, cjelovito i temeljito obnovljena ikona, možda baš namijenjena žnjanskoj crkvi Sv. Marije, u trenutku njezina spajanja s Kaptolom, kako nalaže Priuli (poklapaju se njegov nalog i datacija obnove ikone). On istovremeno u katedrali nalaže preslikavanje nekih slika uz srebrnu palu, što je svakako poveznica koja se mora jasnije napomenuti i možda drugačije interpretirati nego što je to učinio Fisković.

## 5. ANALIZA MATERIJJE DRVA I PLATNA KAO PODLOGE SLIKANOMU SLOJU IKONE

Podloga slike sastoji se od dvije uzdužno spojene ploče drva jele (*Abies alba*),<sup>59</sup> od kojih je lijeva široka nešto manje od pola desne. Ukupne su dimenzije međusobno zalijepljenih ploča: 120,9 x 82,9 x 3,5 cm (izvorna debljina daske). Obje su daske tangencijalnoga reza i shodno tome blago konveksne, ali su postavljene suprotno u odnosu na rez pa je ukupna površina ikone *valovito* deformirana. To su, naravno, nepovratne deformacije. Promatrajući poleđinu, ploče se razlikuju i po boji drva, stanju te površinskoj strukturi, što je odraz njihove različite gradbene strukture. Godovi lijeve daske daleko su širi od desne te ih je desetak puta manje u centimetrima nego u desnoj (16/180), zbog čega je uža ploča nestabilnija (podložnija fizičkoj fluktuaciji volumena). Uz ostale je parametre zaključak da kod



izrade ove ikone daske nisu pažljivo i znalacki birane, odnosno da njihov izbor dijelom odražava improviziranu situaciju.

Gotovo je cijela poledina ikone izblanjana između 1964. i 1967. godine da bi na nju mogao biti postavljen parketaž, čime je izvorna debljina ploča sačuvana na otprilike 10% površine. Sastoji se od četiriju horizontalna T profila (2,5 x 4 cm) izrađena od aluminijskoga lima, što onemogućava čitanje RTG snimke ikone na svim mjestima na kojima je postavljen.<sup>60</sup> Svaki je zalijepljen za ploču s osam drvenih elemenata. Zamišljeni kao klizeći elementi, u stvarnosti nemaju takvu funkciju. Naprotiv, cijela je konstrukcija zbog težine i rasporeda pritiska rigidna i time opterećujuća za sliku. (sl. 10) Na poledini postoji niz pukotina, dok se na „licu“ vidi samo spojna linija sastavnih ploča. Visoka recentna pukotina na poledini odraz je pritiska parketaža, dok je ostalih šest ranijega datuma i odražavaju uobičajenu nestabilnost ploča tijekom povijesti. Sve su pukotine zapunjene voskom, kao uostalom i cjelokupna površina ikone. Na bočnoj je strani ploče niz čestica crvene boje na bijeloj podlozi, koje su „doplovile“ u vosku s „lica“ slike, dok su ostaci crvenoga obojenja bez bijele podloge iz vremena izrade ploče. Na bočnim su stranama tri rupe nekadašnjih čavala, međusobno udaljene 30 – 40 cm, dok je na gornjoj i donjoj strani najmanje pet manjih rupa. Bočne su duboke 5 cm, po čemu bi nekadašnji čavli bili duljine 15 cm te vjerojatno ostaci učvršćenja u neki oblik okvira, retabla ili pregrade. RTG snimka pokazuje negativnu magnetsku ostataka metala, što ukazuje na visoku degradaciju,<sup>61</sup> a njihova će elementna analiza biti

provedena u usporedbi s mlađim metalom na ikoni (alkama). U vodoravnoj se liniji, 51 cm od donjega ruba slike na RTG snimci, a i pod kosim svjetlom na slici, vidi pet tragova nekadašnje letvice kojom je ikona bila s poledine učvršćena na oltar. Oblik, karakter i tekstura gornjega i donjega ruba ploče ukazuju da je vertikalno kraćena, što je već bilo uočeno, pritom gornji rub nekoliko centimetara, a donji najmanje 10 cm po procjeni odrezanoga prikaza druge Bogorodice. Dodatkom tolike visine nekadašnja bi se letvica našla pri sredini ploče.

Kronološki je mlađi model vješanja slike bio preko tri velike željezne alke (promjera 4 – 5 cm) koje se nalaze na poledini oko 3 cm od njezina gornjeg ruba. One su uhvaćene u duple kovane čavle na duljini oko 6 cm, koji prolaze kroz ploču te se nasuprotno šire i savijenim vrhovima zakucavaju u drvo. Tijekom vremena je korodirani metal razgrađivao drvo i preparaciju te bubrenjem povećavao volumen što se manifestiralo kao izbočenja na „licu“ slike. Budući da su nesumnjivo ugrađene prije postavljanja kredne podloge, zaključak dokazuje da su starije od nje ili su njoj istovremene pa tako i sloju pozlate s reljefno izvedenim aureolama. RTG pokazuje da na tim mjestima pa sve do rubova slikanoga prikaza nema postavljenoga platna, a dalje se nalazi ispod cijeloga oslikanoga prikaza. Cijela je obrisna linija toga prikaza, kao i platno, izrezana vrlo ostrim predmetom. Ostatak je plohe ploče oko oslikanoga prikaza u jednome trenutku bio sasvim očišćen od prethodnih slojeva i ostataka platna te je na nju postavljena nova preparacija s reljefno izvedenim aureolama (*pastiglia*) i pozlatom.<sup>62</sup> <sup>14</sup>C analiza drva ploče dokazuje drugačije, ali su zaključci pregleda ikone podudarni s tim rezultatima. Naime starosna je analiza dokazala da stablo za izradu ploče nije nakon druge polovine 15. stoljeća već unutar širokoga vremenskog raspona 1483. – 1636. godine (95,4 %). Iako unutar toga s najvećom vjerojatnosti 1538. – 1636. godine (65,3 %), analiza ne isključuje raniji period (30,2 %), ali upućuje da se vjerojatnost smanjuje prema 15. stoljeću.<sup>63</sup> Proučavanje RTG snimke upućivalo je na strukturne preinake ikone, pa <sup>14</sup>C analiza nije donijela odmak od toga zaključka, ali smo smatrali da je datacija ploče ujedno i datacija prve faze slike te da će enigma biti riješena relativno jednostavnim i jednoznačnim postupkom. Budući da analiza dokazuje da se prikaz transferirao na novu ploču, na koncu će tek <sup>14</sup>C analiza platna (premda neće dati dataciju ikone nego branja stabljika lana i izrade platna) i pigmenta, ako se iz slike uspije izvući dovoljno materijala, dati dopunu starosnoj analizi drva. U ovome je trenutku istraživanje usmjereno na prikupljanje niza pojedinačnih tehničkih podataka te na daljnje razlučivanje slojeva.

Sl. 10.  
Ikona Gospa od  
Žnjana, Zatečeno  
stanje poledine  
ikone (foto: HRZ, G.  
Tomljenović, 2018.)

Sl. 11.  
Ikona Gospa  
od Žnjanja, UV  
fluorescencija  
površine zatečenog  
stanja ikone (foto:  
HRZ, G. Tomljenović,  
2018.)

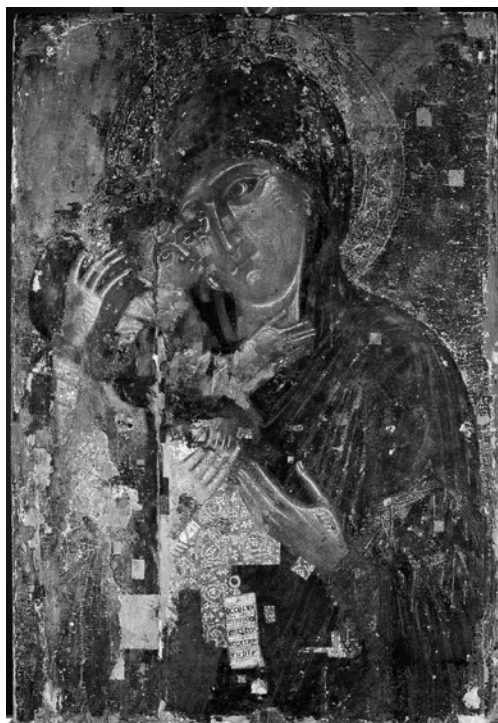
## 6. STRATIGRAFIJA SLIKE I MAPA MIKROSLOJEVA: ANALIZA POVIJESNIH OSLIKA IKONE

Dvogodišnji rad na ikoni,<sup>64</sup> čiji je najopsežniji dio bilo analitičko proučavanje njezine površine binokularnim mikroskopom u povećanju 10 – 60 puta te digitalnim mikroskopima u VIS, IR i UV spektru prethodno i tijekom odstranjivanja cjelovitoga restauratorskog sloja, što je upravo dovršeno, otkrio je površinu kakva je bila nakon čišćenja slike 1964. godine, dakle prije nanošenja ondašnjih rekonstruktivnih i konzervatorskih slojeva. (sl. 11) U gotovo nepreglednome mnoštvu međusobnih prožimanja kronoloških slojeva te tisuća depozicioniranih čestica boje raznih slojeva koje su „otplivale“ nanošenjem toploga voska i peglanjem površine 1960-ih godina<sup>65</sup>, gotovo svaki njezin centimetar nosi drugačiju stratigrafiju. Za izbor i uzorkovanje ciljanih stratigrafija bili su potrebni mjeseci izučavanja i otklanjanja restauratorskoga sloja, ne bi li rezultati dali kvalitetnu, početnu bazu za nadograđivanje spoznaja daljnjim ciljanim mikroskopskim, instrumentalnim i kemijskim analizama. Restauratorski se sloj koji je apliciran 1964. godine sastojao od voska, dvaju slojeva laka te opsežne zone retuša uljenim bojama, koji su ukupno prekrivali cijelu površinu i onemogućavali shvaćanje broja i opsega sačuvanih slojeva slike. (sl. 12 i 12a) Budući da bi njihovo otklanjanje dužim izlaganjem kemijskomu djelovanju nekoga od izabranih materijala potencijalno moglo promijeniti kemijski sastav i fizička svojstva nepoznatih donjih slojeva, sve navedeno prvo je odstranjeno preciznim mehaničkim radom



pod mikroskopom s raznolikim zubarskim i kirurškim alatima, uz kontroliranje prije i tijekom rada malom UV led lampom jakoga snopa, te digitalnim UV mikroskopom povećanja 50 i 200 x. Ostaci su u udubljenjima zatim otklonjeni nježnim trljanjem vatom na štapiću, polusuho natopljenom etil-acetatom, koji je izabran zbog brzoga djelovanja na sve ciljane dijelove, a bez djelovanja na donje slojeve, te brzoga hlapljenja bez ostataka. (sl. 13)

Sl. 12.  
Ikona Gospa  
od Žnjanja, UV  
fluorescencija  
površine ikone  
tijekom otklanjanja  
laka iz 1964-67.  
godine (foto: HRZ, P.  
Gamulin, 2019.)



Sl. 12a.  
Ikona Gospa od  
Žnjanja nakon  
odstranjenja  
restauratorskog sloja  
iz 1964., (foto: P.  
Gamulin, 2019.)





Sl. 13.  
Ikona Gospa od  
Žnjana, detalj  
nakon otklanjanja  
restauratorskog sloja  
iz 1964-67. godine,  
HRZ, P. Gamulin,  
2019.



Sl. 14.  
Ikona Gospa od  
Žnjana, tragovi  
krizografije  
pozlaćenom  
kositrenom folijom,  
Tomljenović, G.  
2018.

Osim prvih zapažanja optičkim promatranjem te analizama jedne stratigrafije i sedam pigmenata polarizacijskim mikroskopom, koje je Cristina Thieme provela 2003. godine, svi su ostali zaključci i analize izvedeni od 2017. do 2019. godine te se aktualno provode i zaključuju s 2020. godinom. U osnovnome razlučivanju prikaza na ikoni 2003. godine prvi je razlučen kao parcijalni povijesni sloj, ali ne i kao definirani prikaz. Prvi je sloj iznad njega definiran kao romanički prikaz Bogorodice s Djetetom, a drugi kao prikaz Bogorodice s Djetetom tzv. *splitske slikarske škole*.<sup>66</sup> Tijekom novoga pregleda koji je mogao biti vrlo detaljan budući da je proveden uz čišćenje površine (odstranjenja laka, retuša i voska restauratorskoga zahvata 1964. – 1967.), dokazano je da tzv. prvi sloj (za koji Cristina Thieme navodi da nije cjelovit i da nije sigurno pripada li prikazu Bogorodice s Djetetom)<sup>67</sup>, zapravo pripada drugomu cjelovitom prikazu Bogorodice s Djetetom. Naime sporni tamnocrveni međusloj s krizografijom izvedenom trakicama pozlaćene kositrene folije koji mu pripada, po novome tumačenju pripada Bogorodici 13. stoljeća, što nije razlučeno između 1964. i 1967. godine, nego se smatralo da tomu sloju pripada Bogorodičina ljubičasto-crvena haljina i Djetetov crveni plašt te su oni i prezentirani. Sada je dokazano da se crveni sloj s krizografijom nalazi ispod njega (velikim je dijelom bio ispran kao priprema podloge kod postavljanja gornjega prikaza), a da prezentirane draperije pripadaju 16. stoljeću, odnosno trećoj fazi ikone. (sl. 14) Budući da je ovdje dokazano da su pozlata i aureole izvedene u tehnici *pastiglia* istovremeni dasci

te se mogu datirati u 16. stoljeće, danas prezentirane draperije također pripadaju toj fazi ikone. Usto, plavi je plašt koji nosi najmanje tri veoma slična kronološka sloja danas prezentiran s bijelim resama kao dio prikaza 13. stoljeća, dok one ustvari pripadaju prijašnjem prikazu, kako su i zaključili Cristina Thieme i Joško Belamarić (smatrajući da je to drugi sloj slike).<sup>68</sup> Dokazujemo dakle da su prve dvije Bogorodice u obnovi 16. stoljeća zajedno s platnom izrezane prema obrisnoj liniji zatečenoga prikaza koji je pripadao ranijoj fazi te su odlijepljene sa stare ploče i transferirane na novu. Izvorna je pozadina s aureolama ostavljena s ostatkom platna na izvornoj dasci te je s njome odbačena. Prema tome prezentacija slike definirana 1967. godine ne predstavlja ikonu tzv. *splitske slikarske škole* u cjelini, unutar koje se nalaze velike sonde prijašnje Bogorodice s Djetetom, nego predstavlja kolaž triju povijesnih prikaza ikone preko kojih se neravnomjerno nalaze i ostaci rekonstruktivnih slojeva iz 18. i 19. stoljeća (premazi bojom i patina), koji prekrivaju sve prijašnje lakune zatečene u trenutku preslikavanja. Njihovim aktualnim odstranjivanjem istovremeno otvaramo *mikroprozore* u trima povijesnim prikazima.

Nadalje u usporedbi dvaju najstarijih prikaza inkarnati su u prvome svjetliji, narančasto-ružičastoga osnovnog tona, plošniji slikani, bez bijelih svjetlosnih linija, sjenčeni unutar *grafički* omeđene plohe crnim linijama. Pri usporedbi tehnika slikanja inkarnata treba uzeti u obzir da su plohe čišćene između 1964. i 1967. godine kod odstranjenja gornjih slojeva oštećene grebanjem skalpelom, čiji se rezovi vide

pod kosim svjetlom mikroskopa. Moguće je da je crvena boja, otkrivena ispod plavoga plašta duboko od njegovih rubova koja se naglo gubi prema središnjim ploham slike, ostatak izvorno crvene pozadine (čiji je premaz sezao ispod budućega oslika). Kako bilo, na pragu smo shvaćanja preostalih oblikovnih i kolorističkih nepoznanica.

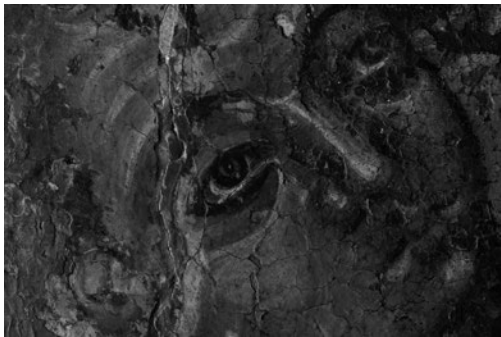
U području dijagnostike materijala Cristina Thieme kao podlogu prvomu slikanom sloju dijagnosticira kalcit ( $\text{CaCO}_3$ ), što bi po njezinu istraživanju bio jedini primjer u dalmatinskome slikarstvu 13. stoljeća.<sup>69</sup> Uzorak je uzet s fragmenta sloja koji je smatrala kronološki prvim, ali je u stvarnosti analiziran drugi povijesni sloj. Godine 2018. obrađena je prva grupa uzoraka selektiranih u cilju shvaćanja i provjere osnovne stratigrafije, među kojima je kalcit zaista dokazan u grundu prve Bogorodice, dok je gips utvrđen ispod pozlate za koju smo ustvrdili da je iz 16. stoljeća, što je potvrda prijašnjemu zaključku.

Pigmenti korišteni u prvoj Bogorodici jesu: cinober, minij, olovna bijela, azurit, indigo, auri-pigment, željezni oksid i ugljeno crna, koji su po dosadašnjim istraživanjima uobičajeni pigmenti slikarstva na dasci, iluminacijama i drvenoj plastici i u kasnijem 13. stoljeću u Dalmaciji te u širem rasponu istraženih djela Splita i Trogira.<sup>70</sup> Budući da su olovna bijela, cinober i ugljeno crna utvrđeni u svim istraženim primjerima, minij u više njih, ostali u nekoliko, za proučavanje i tehničke usporedbe prvoga i drugoga prikaza bit će ključni „recepti“, tehnike pripreme i tehnologije izvedbe određenih kolorističkih kompozicija te svakako krizografija pozlaćenom kositrenom folijom, koja je pronađena na ukupno šest djela 13. stoljeća, a ovdje na drugome prikazu (13. stoljeće). Na prvome je prikazu evidentirana pa analizama utvrđena zelena boja, koja bi, ako prikaz zaista potječe iz 12. stoljeća (Cvito Fisković), bila najstarija otkrivena na slikarstvu na dasci u Dalmaciji. Sastoji se od auripigmenta i indiga.<sup>71</sup> Vjerujem da je druga Bogorodica naslikana po uzoru na ostale romaničke ikone Splita, a istoga shematskog prikaza *Glykofilouse* (svakako *Gospe od Sustipana* kojoj je oblikovno najbliža), ali i po nekima koje su u tome trenutku postojale.<sup>72</sup> Ipak, budući da je naslikana po konturama uspravnije Bogorodice s Djetetom (*Hodigitrije*), ovaj su ikoni svojstvene obje sheme, što je dobro uočio Cvito Fisković, premda nije uočio i razlog tomu. Svjetlosne linije ruku, čela i jagodica druge Bogorodice nemaju tako elegantnu putanju ni ritam kao druge dvije ikone. Široki, spori potezi kista naglo završavaju i ostavljaju guste nanose prljavo bijele boje te imaju gotovo maniristička svojstva, dok otkrivene tanke bijele linije koje se uvijaju iz oka i prelaze u okomitu svjetlosnu liniju uz liniju nosa podsjećaju na arabeske: dugoga, slikarski sigurnoga izvijenog poteza koji u tome obliku nalazimo i na

*Gospi od Zvonika*, datirane u desetljeća u koja je datirana i druga faza žnjanske Gospe. Tip se izvedene krizografije drugoga prikaza poklapa s prihvaćenom datacijom ikone sa Žnjana (1270. – 1290.) pa bi ona po nabrojenome bila mlađa od sustipanske, kako se, uostalom, smatra.<sup>73</sup> Nije nevažno ni da je drugi prikaz slikan na tehnički neispravnoj podlozi, neravnoj, različite upojnosti, u najvećemu dijelu bez kredne podloge pa nam ova ikona donosi samo dio cjelovitih tehničkih svojstava koja ostale ikone imaju. Ona se svakako izdvaja po tome što nije mogla biti slobodno koncipirana niti izvedena, no danas stoji ravnopravno ostalima. Dokazuje i ono što je Igor Fisković sažeo riječima: *Složimo li se da je preslikavanje zapravo svojstveno lokalnim majstorima...upravo će žnjanska ikona potvrditi tezu o lokalnim slikarima, koja se sve više učvršćuje i po izrazitim stilskim oznakama.*<sup>74</sup>

Prva ikona, *praikona*, ostaje kao materija koja se kao cjelina mora objaviti i datirati po parametrima koje tek treba pronaći. Hoće li <sup>14</sup>C analiza platna dokazati istovremenost tomu prikazu te omogućiti osnovni datacijski okvir –zadatak je za zaključnu godinu programa. Sve u svemu, da je nekim vremenskim portalom omogućen dijalog s Cvitom Fiskovićem, ni u čemu nas intuicija i zapažanja ne bi vodili suprotnim putevima. Snimanja infracrvenim zrakama i tzv. *mekanim rendgenom*, kojima je snimljena ikona i za što Cvito Fisković piše da *nije uspjelo*, dokazuje da bismo kada bismo bili gledali u istome vremenu i s istim mogućnostima ovu sliku, promatrali prvenstveno njezinu oblikovnost, jer se materijalnost ne može shvatiti bez uvida u kompleksan mikrosvijet, za što nam naprosto treba rad pod mikroskopom. Međutim potreban je i stupanj znanja i iskustava unutar disciplina, jer je nedavno otkrivene RTG snimke iz 1964. godine sada moguće skenirati i obraditi u visokoj rezoluciji (one su zaista vrlo blijede i teško čitljive), što nenadano donosi niz podataka o ikoni prije čišćenja koje je potom uslijedilo.<sup>75</sup> U nedostatku današnjih uvjeta intuitivno otkrivanje njezine materijalnosti 1960-ih godina može stajati ravnopravno navedenoj drugoj istraživačkoj epizodi, u kojoj se prvo vraćamo korak unatrag odstranjujući cijeli restauratorski sloj kojim je prikaz povezan u cjelinu u maniru ondašnjih interpretacija, a zatim krećemo drugačijim putem, naoružani restauratorskim i dijagnostičkim alatima našega doba. Uz pomoć UV spektroskopije i mikroskopije odstranjujemo taloge mlađe od 15. stoljeća, koji su zapunili lakune ranijih prikaza te tako otvaramo direktne mikroprozore u svijet praikone. Ona na taj način postaje fizički dostupna i optički i za fizikalno-kemijske analize *in situ*, koje će se zatim povezivanjem analiziranih *kóta* premrežiti preko RTG<sup>76</sup> snimki i pretvoriti u cjelovite oblikovne prikaze, svojevrsnu interaktivnu mapu slike koja bi se trebala ugraditi u digitalni oblik njezine površine u visokoj rezoluciji, što je planirani dio za-





vršne godine programa. U svakom slučaju, otvaranje ili proširivanje daljnjih velikih sondi nije više neophodno za shvaćanje donjih prikaza.<sup>77</sup> (sl. 15)

### 7. MAKRO I MIKROMATERIJALNOST – (NE) MOGUĆNOST REKONSTRUKCIJE

Rekonstrukcija ili ponovna izgradnja nečega što je fizički uništeno isključivo je oblikovna kategorija. Ona nikada ne može biti svojstvo materijalnosti koja nepovratno erodira. Makroprostor nepovratnim mijenama odražava kontinuitet korištenja dok ne zamre, a njegovi ostaci ne nestanu u prostoru, baš kao i stara crkvice na Žnjanu, iako očuvanje čašćenja kulta uvijek nađe materijalni oblik kojim će se oživotvoriti. Svijet slike nosi drugačije zakonitosti. Zbog vezanosti za ideju slike (ikone) direktno prenosi svoje poruke iz jednoga u drugi sloj stvarnoga prikaza. Kada su povijesni slojevi brižno i pravilno složeni, kada ih je lako pratiti i objasniti, kada su slični razvoju umjetničkih stilova i procesima tehničkih izmjena –obično su odraz mirnih vremena: kontemplacije, fokusiranosti, planiranja. Krhotine ove materijalnosti moramo sakupiti s posebnom pažnjom u pokušaju rekonstrukcije jedne memorije. U paralelama kontinuiteta crkve (odnosno crkve i katedrale) i ikone moguće je naći i preklapanja pa

tako trenutak velike obnove slike u 16. stoljeću (faza je trajala, sudeći po ostacima kasnijih intervencija na ikoni, sve do 18. stoljeća) kao da svjedoči o prijenosu memorije, o izgradnji crkve na Žnjanu na ruševinama stare crkve, ali i o preinakama glavnoga oltara katedrale kako bi se izgradio novi kor. Obnova slike bila je ovdje odraz napora za očuvanjem, a ne oblika poništavanja ranijih prikaza. Otkriće 16. stoljeća kao prijelomnoga u povijesti ikone moglo bi biti povezano s dramatičnom predajom po kojoj bi bogato obnovljena ikona iz splitske katedrale bila postavljena na predziđe sačuvanoga teritorija kao zalag zaštiti grada, ali je na koncu morala biti spašavana pred turskim pustošenjem, obješena na zid u međuvremenu izgrađenoga kora (1615. godine) na svečanome mjestu iznad nadbiskupskoga trona, gdje se vizura glavnoga oltara produbljivala, baš kako danas stoji i gotičko raspelo, nekad na glavnome oltaru katedrale. (sl. 16 i sl. 16a) Isto tako ikona je mogla biti obnovljena baš za navedeno mjesto, dok transformaciju glavnoga oltara u skladu s novom, prostornom ulogom možemo pratiti od izgradnje kora sve do kraja 17. stoljeća. Iako je nema među ranim inventarima pa ni prvim dvjema vizitacijama, Priuliev je spomen neke ikone na oltaru prije proboja zida veoma važan podatak. Kod traženja smjernica o kojoj je ikoni riječ, postavlja se pitanje mogu li, osim datacije slojeva, dio odgovora dati i detaljnija ikonografska analiza prikaza, analiza ugrađenoga svjetla i veličina ikone. Je li njezina obnova zaista prijenos memorije, poništavanje ili oboje (lice Bogorodice nasuprot ostalome)? Konačno, možemo li zaista rekonstruirati povijesni kontekst pomoću stratigrafije slike? Arhitekturu, apsиду?

Likovna je umjetnost optička i opipna, a izriče se materijaliziranim znanjem, idejom i osjećajem. Potreba za mijenjanjem jednako je jaka kao ona za očuvanjem, jer je opstojnost ovisna i o jednome i o dru-

Sl. 15.  
Ikona Gospe od Žnjana, detalj drugog prikaza na ikoni (13. stoljeće) nakon otklanjanja restauratorskog sloja iz 1964-67. godine (foto: HRZ, P. Gamulin, 2019.)

Sl. 16.  
Split, katedrala Uznesenja BDM, glavni oltar (foto: N. Gattin, 1991.)

Sl. 16a.  
Split, katedrala Uznesenja BDM, Prostor kora splitske katedrale (danas), najranije dokumentirano mjesto smještaja ikone (foto: Ž. Matulić Bilač, 2014.)



gome pa je u štovanju potrebno osigurati utočište, ali i stalnost koja se mijenja s vremenom. Fizičnost slike jest oblikovna, no fizička je povijest evidentna jedino u složenosti i svojstvima njezine mikrostratigrafije. U njoj smo zaista našli dio odgovora, tj. dio povijesnoga konteksta ikone koja je danas uz ostale i sama postala dio jednoga novog konteksta, zbirke u prostoru nove namjene jedne davne arhitekture.

Putovanje mikrostrukturama ikone sa Žnjana postaje u takvim okolnostima jedina stvarnost, materijalni trag njezina prostorno-vremenskoga konteksta. Svijest o tome stvara veći osjećaj odgovornosti i uzbuđenja koje je jednako na svakoj novoj etapi putovanja koje se nastavlja i, nadamo se, zaključuje sa završnom godinom direktnoga rada na arheologiji ove začuđujuće slike.

## Bilješke

- <sup>1</sup> *Iura sancti Petri de Gomai*, tzv. *Supetarski kartular*, 1080., 17., Riznica splitske katedrale; U ispravama iz 1255. godine pojavljuje se toponim *Jumano* (*De quibusdam terris subtus sanctam Teclam da Clissio documenta tredecim*, Arhiv splitskog kaptola, III. ser., sv. 4), a u notarskim spisima 15. stoljeća *Gisgnano*. PERISLAV PETRIĆ, „Splitski toponimi“, *Čakavska rič*, XII, 1-2, (1985.), Split, 3-27, 13, 19, 26.
- <sup>2</sup> *Statut grada Splita*, Nove statutarne odredbe, GL LXIX., Split, 1998., 899. Na području splitskoga poluotoka su u 13. stoljeću, osim katedrale, Sv. Mariji bile posvećene: crkva u sklopu današnjega kapucinskog samostana na Pojišanu, Sv. Marija *de Taurello* u sklopu benediktinskoga samostana, crkva u sklopu današnjega franjevačkog samostana na Poljudu, te crkvice: *Gospa od Zvonika* (u 13. stoljeću posvećena Sv. Teodoru) i *Gospa od Soca* u gradu, *Gospa od Spinuta*, Sv. Marija na Kopilici i *Gospa od Žnjana* u splitskome polju.
- <sup>3</sup> Blagdan u katoličkoj crkvi je ustoličen u 13. stoljeću po legendi iz 4. stoljeća te se oduvijek slavio 5. kolovoza. Ne znamo od kojega je trenutka ovdje utemeljen, jer se spominje samo u predaji zapisanoj u 19. stoljeću (vidi bilj. 8).
- <sup>4</sup> Dio je obale ispred crkve obuhvaćao uvale: Porporelu, Krunu, Pučinku i Malu lumbardu: FRANO BARAS, „Zaštitnica težaka i putnika od mora“, [www.hkv.hr](http://www.hkv.hr) (pregledano 26. kolovoza 2019.).
- <sup>5</sup> Retabl dimenzija 251 x 226 cm na poledini ima zapis godine gradnje oltarne cjeline na glagoljici: 1885. Cvito Fisković datirao ga je u 18. stoljeće, a Daniel Premerl (na temelju fotografije) pribraja venecijanskoj radionici prve polovine 17. stoljeća. U 2020. očekujemo i njegovu ekspertizu o oltaru, što će biti veoma dragocjeno kod buduće potrage za izvornim mjestom. Drvena se oltarna menza sigurno može datirati u 1885. godinu.
- <sup>6</sup> Sve tri splitske ikone 13. stoljeća nose imena crkava u kojima su otkrivene i objavljene. *Gospa od Zvonika*: LJUBO KARAMAN, „Gospa od Zvonika u Splitu“, *Novo doba*, br. 23, Split, 28. ožujka 1937.; *Gospa od Sustipana*: CVITO FISKOVIĆ, „Neobjavljena romanička Madona u Splitu“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 12 (1960.), Split, 85-100.; *Gospa od Žnjana*: CVITO FISKOVIĆ, „Neobjavljena romanička Gospa iz Splita“, *Peristol*, 8-9, (1965. – 1966.), Zagreb, 13-25.). Ikonu sa Žnjana restaurirao je Filip Dobrošević 1964. – 1967. godine, a Gospu od Sustipana 1960. godine.
- <sup>7</sup> Brinuli su se o crkvi, a čini se da su u padini prema obali bile špilje koje su koristili. Okoliš crkve i obala bili su pošumljeni.
- <sup>8</sup> Cvito Fisković donosi prvi zapis o predaji. ZULIANI/VICKO JURJEVIĆ, *Štenje Blažene Dvice od Sniga*, 1884./1955. Pripis iz historijskih bilježaka i crkvenih zgodopisaca u: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 19.) U NAS-u postoji baza podataka o „štenjima“ na području Splitsko-makarske nadbiskupije, ali u njoj nismo pronašli nijedan podatak o „štenjima Gospe od Sniga“, pa tako ni prijepis koji spominje Fisković. Cijelu priču zapisuje u obliku pjesme: PAŠKO KRSTULOVIĆ, *Pisma na čast Gospe od Žnjana koja se posli 200 godina povraća na svoje staro misto na blagdan B.D.M. od Sniga*, Split, 1885.
- <sup>9</sup> Dimenzije su ikone *Gospa od Sustipana* 105 x 57 cm (dvostrano okomito malo kraćena), a *Gospa od Zvonika* 86 x 58 cm (na fotografiji prije zamjene daske se ne vide kraćenja, a na kraćenja ne ukazuje ni kompozicija slike).
- <sup>10</sup> Odnosno do 1880. kada je započela obnova katedrale pa je i inventar sklonjen iz broda, sakristije i dijelom iz kora (koji je tijekom obnove djelomično preuzeo funkciju katedrale), inventariziran i pohranjen, o čemu bi trebalo provesti pregled arhivskih zapisa i dokumenata župnoga ureda i Bulićeva arhiva Konzervatorskoga odjela u Splitu.
- <sup>11</sup> Hipoteze o takvu porijeklu ikone: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 14, 15, 19; CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Katedrale von Trogir, Kunsttechnologische Studien zur Tafelmalerai Dalmatiens des 13. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 2007., na str. 225. i bilj. 750. zapisuje stav Joška Belamarića o navedenom porijeklu ikone, a koji katedrali pribraja i slikano raspelo iz Sv. Klare. Usp. JOŠKO BELAMARIĆ, „Majstor raspela svete Klare“, *Samostan sv. Klare u Splitu u svome vremenu*, ur. Anka Petričević, Split, 2008., 409-423. Zoraida Demori Staničić također smatra da je dimenzije određuju prvenstveno kao oltarnu sliku te je povezuje s katedralom: ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, 2017., 260.
- <sup>12</sup> Pregledom sačuvanih popisa inventara splitske katedrale iz 1342., 1400., 1472., 1493. i 1497. godine ne nalazimo među njima ikone, premda ima nekoliko prikaza Sv. Marije koji se mogu pratiti. U njima se ne spominju srebrne pale, kao ni drugi veći dijelovi opreme oltara (srebrne pale se spominju u citiranim popisima inventara, vidi: KRUNO PRIJATELJ, „Srebrne pale splitske stolne crkve“, *Anal. Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, 1952., 247-254., isto u: Studija o umjetninama u Dalmaciji I., Zagreb, 1963., 17-23)
- <sup>13</sup> Sačuvano je deset biskupskih i tri apostolske vizitacije splitske katedrale: Ivan Dominik Marcot de Serafinis Foconio (1578.), Mark Antun de Dominis (1604.), Stjepan Cosmi (druga s Ivanom Manolom) (1682/83. i 1704.), Stjepan Cupilli (1709. i 1714.), Antun Kačić (1732. i 1741.), Nikola Dinarić (1758.) i Ivan Luka Garagnin (1766.).

- Vidi: BOŽENA DAMJANIĆ BREŠAN, *Kulturno-umjetničko nasljeđe Splita u nadbiskupskim vizitacijama od 1604. do 1766.*, doktorska disertacija, Zadar, 1994., III., IV.). Apostolske vizitacije: AUGOSTINO VALIER, *Visitatio Apostolica Spalatensis*, 1574., f 1-97; MICHAEL PRIULIUS, *Visitatio Apostolica Spalatensis*, XXVIII, 1603., f 163-226; OKTAVIAN GARZADORI, *Visitatio Spalatensis*, 1625., f 743-953. (NAS: originalni biskupskih te print mikrofilmova apostolskih, dijelova koje se odnose na Split, dok su originalni pohranjeni u Rimu i Veroni).
- 14 STEPHANI COSMI/IOANNIE MANOLA, *Visitatio Generalis...* (bilj. 13.), S 55., f 7.; BOŽENA DAMJANIĆ BREŠAN, *Kulturno-umjetničko nasljeđe...* (bilj. 13), 10.
- 15 ANTONII CADCICH, *Archiepiscopi Spalatensis*, 1734., NAS, S 76, II, f 12.: „...*imago quaedam antiqua B.M.V. graece depicta cum parva lampade ex oricalco...*“ („...stara slika Blažene Djevice Marije, oslikana grčkim stilom s malom mjedenom svjetiljkom.“): izvor: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 15. Prijevod: BOŽENA DAMJANIĆ BRAŠAN, *Kulturno-umjetničko nasljeđe...* (bilj. 13), 18, 112, bilj. 119.
- 16 CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Madona... (bilj. 6), 90, bilj. 17.
- 17 BOŽENA DAMJANIĆ BREŠAN, *Kulturno-umjetničko nasljeđe...* (bilj. 13)
- 18 Cvito Fisković navodi da se predaja o ikoni koja je tu sklonjena pred Turcima iz crkve Sv. Marije na Klisu može pratiti od Priulijeve vizitacije 1604. pa dalje 1714., 1720. i na 1766. godine, kao i iz neke starinske pjesme. Vidi: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 15. Budući da se kliška crkva nikad nije obnovila, ikona nikad nije bila vraćena, ali se sačuvala memorija pa se svake godine održavaju hodočašća s Klisa.
- 19 Moguće je da su sliku sklonili već za vrijeme Ciparskoga rata, no vjerojatnije je da se zadnji rat odnosi na Kandijski (1645. – 1669.), premda je u vrijeme druge vizitacije već završen i Morejski rat (1684. – 1699.).
- 20 STEPHANI COSMI, *Visitatio prima generalis habita*, 1682/83., NAS, S 47., f 17. i 77.; STEPHANI COSMI/IOANNIE MANOLA, *Visitatio Generalis Facta...* (bilj. 13), f 6., 55., prema KRUNO PRIJATELJ, *Barok u Splitu*, Split, 1947., 40, bilj. 18-21.; BOŽENA DAMJANIĆ BREŠAN, *Kulturno-umjetničko nasljeđe...* (bilj. 13), 9, 10, bilj. 91. Štovanje ikone u poveznici s katedralom održalo se do danas. Ikona se donosi dan prije u katedralu pa se na Veliku Gospu procesijom vraća na Pojišan. Vidi: ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi...* (bilj. 11), 279-280.
- 21 Nadalje, a primjera mlađih ikona ima i više, Bogorodica s Djetetom iz Sv. Spasa na Marjanu sklonjena je u crkvu Sv. Križa, te je, baš kao i kliška, do danas ostala na novome mjestu, ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi...* (bilj. 11), 295-296.
- 22 Time nam je, nažalost, izgubljen najveći dio ranoga zidnog slikarstva, budući da su, sudeći po predaji i po ranim zapisima, zidovi tih malih, mahom predromaničkih crkava bili živopisno oslikani. Više o tzv. „oslikanim crkvama“: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 14, bilj. 5 i 6.
- 23 MARCUS ANT. DE DOMINIS, *Visitatio generalis prima Ecclesiae et Dioecesis Spalatensis a perill.ri et Rmo D.M. Ant.e De Dominis facta, Visitatio Materialis*, 1604., NAS (izvor: BOŽENA DAMJANIĆ BREŠAN, *Kulturno-umjetničko nasljeđe...* (bilj. 13), 36., p. 10).
- 24 MICHAEL PRIULIUS; *Visitatio Apostolica...* (bilj. 14), MARCUS ANT. DE DOMINIS, *Visitatio generalis prima...* (bilj. 13); STEPHANI COSMI, *Visitatio generalis...* (bilj. 17); STEPHANO COSMI, *Visitatio prima...* (bilj. 13)- prema: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Madona... (bilj. 6), 96-99.
- 25 LJUBO KARAMAN, “Osvrt na novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti Dalmacije”, *Peristil*, 1, Zagreb (1954.), 41; ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi...* (bilj. 11), 258.
- 26 LJUBO KARAMAN, “Gospa od Zvonika u Splitu”, *Novo doba*, br. 23, Split, 28. ožujka, 1937.; LAZA MIRKOVIĆ, “Ikona Bogorodice u crkvi Gospe od zvonika u Splitu”, *Starinar*, n. s. I, Beograd, (1950.), 47-51; LJUBO KARAMAN, Osvrt na novije publikacije... (bilj. 25), 40, 41; JOŠKO BELAMARIĆ, *Gospe od Zvonika*, Zagreb, 1991., 31; LOVORKA ČORALIĆ-IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, “Prilog poznavanju splitske crkvice Gospe od Zvonika”, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 39, 1, (2005.), 355-377: na str. 356. (bilj. 5) autorice greškom opisuju povijest sustipanske, a ne Gospe od Zvonika pa navode da je imala preslike, bila restaurirana 1960. itd.
- 27 Restaurirala ju je Stanislava Dekleva 1954. – 1957. godine u radionici JAZU-a u Zagrebu (dosje, ovdje razmatran prvi put, čuva se u Odjelu za dokumentaciju HRZ-a u Zagrebu, a nosi oznaku broja umjetnine 1081 i reg. broj 472). Opći navod da je ikona bila restaurirana krajem 19. stoljeća u Beču, kada joj je izvorna daska bila zamijenjena donosi CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 12), 217, bilj. 711. Sandra Šustić nadovezuje se na taj izvor i dodaje (bez referentnoga izvora) da joj je tada uklonjen „zatečeni preslik, a izvorni sloj prenesen na novo drvo“ (SANDRA ŠUSTIĆ, *Djelovanje Cvite Fiskovića na zaštiti i restauraciji povijesnoga slikarstva i skulpture na hrvatskoj obali*, doktorska disertacija Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2016., 221). Orkriveni dosje o restauraciji ikone 1954. – 1955., a koji ne spominje raniju restauraciju izrijeekom restauratorice, dokazuje da su te intervencije izvedene u JAZU-u u Zagrebu. Recentnost je daske evidentna i po njezinim tehničkim svojstvima što je autorica ovoga rada istražila prateći restauriranje ikone u Hrvatskome restauratorskom zavodu, Restauratorskome odjelu Split 1999. godine. Ikona je na restauraciju dopremljena iz crkve Gospe od Zvonika, tada joj je skinut srebrni pokrov te je izložena u Riznici splitske katedrale gdje se još uvijek nalazi. Također nedostaje referenca za ovu tezu, poglavito stoga što se u tekstu navodi hipoteza o tome da je ikona bila čašćena na glavnom oltaru katedrale još u 12. stoljeću.
- 28 LJUBO KARAMAN, Osvrt na novije publikacije... (bilj. 25), 40.
- 29 De Dominis je u pregledu splitskih crkava po ustoličenju, vizitirajući ih 1604. godine, našao zapuštenu situaciju te odbacuje ikone i slikana raspela koja je selektirao prema kvaliteti, očuvanosti i funkciji: izabrane je dao obnoviti, a one zapuštene, oštećene i van funkcije dao je uništiti (zapaliti) (MARKUS ANT. DE DOMINIS, *Visitatio generalis prima...* (bilj. 13) prema: KRUNO PRIJATELJ, „Toskansko romaničko raspelo u Splitu“, *Vjesnik za Arheologiju i historiju dalmatinsku*, LII, (1950.), 106-107; CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 14. U tom je trenutku ikona koju danas zovemo Gospa od Žnjana po svemu sudeći bila u gradu te je u toj selekciji možda bila obnovljena i stavljena u funkciju upravo u crkvi Gospe od Žnjana, kako je Priuli naložio, a ako hipotezu da je tamo bila i prije pustošenja crkve ne prihvatimo, svakako dokazuje da je u tom trenutku ikona bila u funkciji i dobro očuvana.
- 30 Izvor: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 14, vidi ibilj. 8.
- 31 Fotografije ikone na oltaru sustipanske crkve te tijekom restauriranja ne odaju tragove zavjetnih darova pa se ovdje ograničavam samo na tu činjenicu kao smjernicu.
- 32 Sve su tri splitske ikone naslikane u shemi *Glykofilouse*, ali ako analiziramo nagibe lica Bogorodica i lica Djeteta, vidjet ćemo da lica Gospe od Zvonika i sustipanske gospe imaju slične nagibe (42° i 52°), dok je žnjanska Bogorodica statična i prilično okomita (70°). Razlog tomu je slikanje njezina lica precizno po konturama ranijega, naslikanog u shemi *Hodigitrije*. Djetetovo lice u svojem novom prikazu zato mora više uzdići k Bogorodičinu licu ne bi li se prislono na njezin obraz pri čemu su im linije očiju, potpuno različito nego u drugim dvjema ikonama – gotovo podudarne!
- 33 U trećoj se od poznatih (do sada razlučenih) postava glavnog oltara nalazila srebrna pala, koja je tu stajala do Cosmia (prvi spomeni: DANIELE FARLATI, *Illyricum Sacrum III.*, Venezia, 1765., 349-350, 466-467; dokument o autoru pale: GIUSEPPE PRAGA, „Antichi inventari del tesoro di S. Doimo di Spalato“, *Archivio storico per la Dalmazia*, Roma, (1935.), 7-11; prva studija o pali: KRUNO PRIJATELJ,

- „Srebrne pale splitske stolne crkve“, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, (1952.), 247-254; objedinjavanje povijesnih zapisa i nadopune tehničkim podacima: ŽANA MATULIĆ BILAČ, „Povijesni razvoj glavnog oltara splitske katedrale“ *Kulturna baština*, 40, (2014.), Split, 258, bilj. 36., 279-280, sl. 5 (289.) Oltar danas nosi dvojni titular: Uznesenja Blažene Djevice Marije i Presvetoga Sakramenta. O povijesnoj putanji oltara Sv. Marije u katedrali vidi: IVANA PRIJATELJ PAVIČIĆ, LOVORKA ČORALIĆ, „Prilog poznavanju baroknih oltara u splitskoj katedrali“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 26, (2002.), 69-87, JOŠKO BELAMARIĆ, „Gotička *Sedes Sapientiae* iz svetišta splitske katedrale i njena barokna transformacija“, *Kapucinski samostan i svetište Gospe od Pojšana u Splitu*, ur. A. Duplančić, Split., 2009., 203-210/ 2012., 157-165, 69-86; ŽANA MATULIĆ BILAČ, „Povijesni razvoj... (bilj. 33), te „Glavni oltar splitske katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije – tehnološke i kronološke analize“, *Portal*, 7, (2016.), Zagreb, 49-84, 53, 54; Najraniji postav oltara Farlati interpretira kao srebrni ciborij (fecit templum argenteum): DANIELE FARLATI, *Illyricum...* (bilj. 33), 19, 41; Također usp.: DON FRANE BULIĆ, *Palača cara Dioklecijana u Splitu*, Zagreb, 1927., 200; „Drugi postav oltara“ najcjelovitije obrađuje GORAN NIKIŠIĆ, „Obnova prezbiterija katedrale Sv. Dujma u doba Tome Arhiđakona“, *Toma arhiđakon i njegovo doba - zbornik radova*, ur. Matijević-Sokol Mirjana, Perić Olga, Split, 2004., 253-268.
- 34 Dimenzije „kubusa“ su 85 x 175 x 80 cm. (ŽANA MATULIĆ BILAČ, „Povijesni razvoj... (bilj. 33), 281-289, bilj. 45).
- 35 „Kubus“ je istih dimenzija kao reljef Navještenja, koji je ugrađen u zvonik katedrale, a s nekim ga od katedralnih oltara prvi povezuje VLADIMIR P. GOSS, „The Altar – Relief of the Annunciation of the Tower of Split Cathedral“, *Hortus artium Medievalium*, 11, (2005.), 251-254; Prva studija o reljefu: JOVANKA MAKSIMOVIĆ, „Reljef splitskih Blagovesti“, *Zbornik filozofskog fakulteta VII.*, (1963.), Novi Sad, 227-241; Napomene o reljefu: LJUBO KARAMAN, „O zvoniku splitske katedrale“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 11, (1960.), Split, 5-11; DUŠKO KEČKEMET, „Dekorativna skulptura zvonika splitske katedrale“, *Starohrvatska prosvjeta*, III, 8-9, (1963.), Split, 203-216; Temu ponovno dotiče VLADIMIR P. GOSS, „Renesansa 12. stoljeća i Hrvatska“, *Renesansa i Renesanse*, Zbornik radova sa znanstvenih skupova Dani Cvita Fiskovića održanih 2003. i 2004. godine, ur. P. Marković i J. Gudelj, Zagreb, (2008.), 417-426; 419, 420.
- 36 Hrvatski restauratorski zavod, Restauratorski odjel Split, šifra programa 1372/18 MIN, koju sam predložila, koncipirala i izvela kroz 2018., 2019. te dovršavam u 2020. godini. Istraživački dodatak programu ostvarujem u okviru doktorske disertacije naslova *Korske klupe i drvene vratnice splitske katedrale: oblikovne tehnike i kronologija* (Filozofski fakultet, Zadar: mentor: J. Belamarić, komentor N. Jakšić).
- 37 CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 11); JOŠKO BELAMARIĆ, „Gotička kultura u Dalmaciji. Razvoj slikarstva između XIII. i XV. stoljeća“, *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu sv. II.*, Split, 2012., 201, 202.
- 38 IGOR FISKOVIĆ, „Prva izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu“, *Mogućnosti*, 1, (1968.), Zagreb, 105: „...upravo će žnjanska ikona potvrditi tezu o lokalnim slikarima, koja se sve više učvršćuje i po izrazitim suilskim oznakama.“, „Tako, uz potvrđenu činjenicu da se ispod ionako dragocjene, a oštećene slike, nalazi još starija, valjda iz XII stoljeća, ostaju pred nama uz ovaj izložak neriješena pitanja važnih pojedinosti u daljnjem a već zacrtanom razrješavanju najstarijeg dalmatinskog slikarstva na drvu.“; Od otkrića ikone i temeljna članka C. Fiskovića ikona je do danas spomenuta ili se obrađuje u najmanje četrnaest radova (*Gospa od Zvonika* obrađuje se u najmanje trideset jednom radu, a *Gospa od Sustipana* u najmanje šesnaest tekstova).
- 39 PAŠKO KRSTULOVIĆ, *Pisma na čast...* (bilj. 7)
- 40 SIMONE PENARGENTI, *Isole che sono da Venetia nella Dalmatia*, Venice, 1571.
- 41 Vizitacija nadbiskupa koadjutora I. D. M. DE SERAFINIS FOCONIO, 1578., Arhiv HAZU, Zagreb, II., d 81. (print u NAS-u): *Ad S<sup>tam</sup> Ma-*
- riam de Zgnan B<sup>p</sup> ut dicit! Reste tectu et altare eccomodet? Munda ecctia et claudat).
- 42 MICHAEL PRIULIUS, *Visitatio Apostolica...* (bilj. 13), f 242v-243r. Ovaj dio zapisa (koji mi je usmeno preveo don Slavko Kovačić) do sada nije bio objavljen, a ključan je za objedinjavanje kronologije slike budući da se poklapa s transferom ikone na novu dasku i njezinom obnovom. Ako prihvatimo tu vezu, ikona je obnovljena i dopremljena iz splitske katedrale, gdje je stajala do početka 17. stoljeća, a onda opet (u skladu s predajom), tamo odnesena pred Turcima pedesetak godina poslije. Priuli inzistira da se u crkvu postavi dolična ikona, kao i na stavljanje crkve u funkciju, jer je splitsko polje donosilo ključne resurse za grad, a doprinosi crkvi bili su veliki, nadopunjeni dotacijama hodočasnika tijekom godine i na blagdan Gospi. To što je crkva 1603. spojena s Kaptolom sigurno je olakšalo tranziciju ikone. Također padom Klisa i konstantnom prijetnjom Turaka, sve do njegova napuštanja i pustošenja splitskoga polja 1660. godine, funkcija je ove crkve na međi splitskoga polja posebno važna, pa se u obnovu ikone možda zato ulaže posebno truda i sredstava. To je na ovome mjestu navedeno samo indikativno i u relaciji s nekima od prethodnih smjernica.
- 43 SFORZA PONZONI, *Jura Capituli*, 1621. Tzv. *Ponzonijev katastik*: toponim se spominje u kontekstu pripadanja kaptolskoj *massi communis*, a u obliku malih crkvenih posjeda koji donose prihode za potrebe rektora i pokriće troškova oko održavanja crkva.
- 44 STEPHANO COSMI, *Visitato Prima...* (bilj. 24), prijepis Urbana Krizomalija, 1942., DAS, 28.: *Visitavit Eccliam Sae. Mariae de Sgnan, Benef. V. Capti a Turcis postreme bello incensam. Habet parietes sine tecto sine janua. In die Assumptionis B. V. Missa celebrat.*; Godine 1660. Turci su pustošili splitsko polje pa se pretpostavlja da je crkva tada stradala.
- 45 Nadbiskup Marko Kalogjera bio je na čelu nadbiskupije 1866. – 1888. godine te vrlo aktivan u obnavljanju starih i gradnji novih crkava.
- 46 Historijski arhiv u Splitu AJS/III/4/6 br. 26, GIORGIO CALERGI, *Extractum ex delinazione territorij Spalatens. Et Clissy a 1672.* (izvor: PETRISLAV PETRIĆ, Crkva sv. Lovre-Žnjan, NAS, Gradivo o župama, Split, Žnjan, (tekst nije objavljen)).
- 47 NAS, KAS, 200: 157-158., 201: 154-155. (tlocrt u mjerilu 1:127), prikaz je ovdje prvi put objavljen.
- 48 PETRISLAV PETRIĆ, „Trišćenica i Pazdigrad ista zona gromova“, *Kulturna baština*, 32, (2004.), Split, 163-176, 172; Navodi za 1952. godinu: „Kod crkve Gospe od Žnjana, gdje su za vrijeme rata njemački vojnici iskopali jamu, nađeni su rimski grobovi od grubo klesanog kamena i u njima staklo i mala brončana kopčica za remen i pojas.“
- 49 <https://www.researchgate.net/project/Radiocarbon-dating-for-Cultural-Heritage-focus-on-paintings> (pregledano 12. kolovoza 2019.)
- 50 CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 11)
- 51 Sve su četiri ruke osvijetljene slijeva, a oba lica zdesna. Usporedno: i na Gospi od Sustipana na taj se način križaju izvori svjetla i na inkarnatu i na draperijama, dok je Gospa od Zvonika osvijetljena intenzivnim snopom svjetla koji u oštrome kutu pada zdesna.
- 52 Dokumenti su objavljeni u doktorskoj disertaciji: SANDRA ŠUSTIĆ, *Djelovanje Cvite Fiskovića na zaštitu...* (bilj. 27) 233-236.
- 53 Blok naziva „Split, Crkva Gospe od Žnjana, Ikona iz 13. st.“ sadržava trideset tri fotografije s opisima, inv. brojevima, brojevima negativa, autorima i datumima snimanja (D. Domančić i I. Munitić/ siječanj 1964. – veljača 1967. godine)
- 54 Tlocrt je crkvice autorica pronašla u Nadbiskupskome arhivu u Splitu (bilj. 51)
- 55 CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 21, 24.
- 56 DANIELE FARLATI, *Illyricum...* (bilj. 33), 349-350, CVITO FISKOVIĆ, „Nekoliko dokumenata o našim starih majstorima“, VAHD, LII/1935-49, (1950.), Split, 188-218, dok. 6. Raznolikim izračunima došla sam do prijedloga za njezine izvorne dimenzije: 80 x 300 cm, realno mogućih u odnosu na veličinu niše i povijesne podatke

- o cjelovitog pali te podacima o njezinoj sudbini iz povijesnih popisa inventara riznice. Unutar tih mjera te mjera oltarne menze može se svakako smjestiti i ikona ovakvih dimenzija. (ŽANA MATULIĆ BILAČ, Povijesni razvoj... (bilj. 35), 259, 281-282, bilj. 45.) Za hipotezu o mogućim dimenzijama srebrne oltarne pale na glavnome oltaru splitske katedrale vidi također: IVANA ČAPETA RAKIĆ, „Ponzonijevih deset slika u svodu glavnog oltara splitske katedrale: razmatranja o stilsko-oblikovnim svojstvima, izvornoj funkciji i ikonografsko-ikonološkom aspektu, *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 42, Zagreb, (2018.), 125-140.
- <sup>57</sup> „...visitavit altare majus sub titulo assumptionis Beatae Mariae... Icon est ex argenteo circum quod ordinavit mutari tabulas et ipsas depingi cum sint vetusta“, MICHAEL PRIOLIUS, *Visitatio apostolica...* (bilj.13), 165v i 165r. (izvor: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Madona... (bilj. 6), 95. i bilj. 34.: „Prema tome, splitska srebrna pala izgleda da je imala i naslikane vratnice koje su se možda sklapale, drugačije nego što se do sada promišljalo. Vidi K. Prijatelj, Srebrne pale splitske...“; KRUNO PRIJATELJ, „Srebrne pale splitske stolne crkve“, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, 1, (1952.), 247).
- <sup>58</sup> CVITO FISKOVIĆ, *Nekoliko dokumenata...* (bilj. 56).
- <sup>59</sup> Analizu drva provela je Isabel Raudies 2003. godine ploča Gospe od Sustipana od jednoga je komada drva, također jele (*Abies alba*), a ploča Gospe od Zvonika nastala je iz dvaju komada drva. Izvorne su ploče Gospe od Zvonika odstranjene u 19. st. (Beč). Usp. CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 11), 230., bilj. 761., 223. i bilj. 735.); SANDRA ŠUSTIĆ, *Djelovanje Cvite Fiskovića...* (bilj. 52), 221.
- <sup>60</sup> RTG snimio Clemens Heideger, F. Art-Ray, Munchen, 1999.
- <sup>61</sup> Magnetičnost je ispitana magnetom firme BAHAGAG, Njemačka.
- <sup>62</sup> Cvito Fisković stilski ih određuje kao romaničke i pribraja toj fazi ikone. CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 21; Zoraida Demori Staničić donosi izvorište tehnike izrade takvih aureola: „...koje M. Frinta inače povezuje s Ciprom...“. Inače, jedina ikona koja u Dalmaciji ima aureole u istoj tehnici izrade jest Bogorodica iz „zadarskih Benediktinki“. ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi ikona...* (bilj. 11), 261.
- <sup>63</sup> Analizu provela Ines Krajcar Bronić, Institut Ruđer Bošković, Laboratorij za mjerenje niskih radioaktivnosti (izvještaj broj: 017-4732/1/2018).
- <sup>64</sup> Ikona je u programu Ministarstva kulture, Hrvatskoga restauratorskog zavoda od 2018. godine. Najveći je dio radova selektiranje slojeva i odstranjenje restauratorskoga sloja iz 1964. – 1967., a prva su istraživanja stratigrafije napravljena u Prirodoslovnome laboratoriju HRZ-a. U 2019. u analiziranje slojeva bio je uključen Stjepko Fazinić (Institut Ruđer Bošković), a u 2020. godini uključit će se Vladan Desnica (ALU Zagreb), Cristina Thieme, Stefan Zumbühl i Nadim C. Scherrer (Sveučilište u Bernu, Laboratorij za umjetničke tehnologije). Krizografiju ćemo obraditi kao malu istraživačku cjelinu s ostalim do sada pronađenim primjerima, a u suradnji s Dražanom Jozićem i Franom Mihanovićem na PMF-u u Splitu uz pomoć mikro XRF-a i nano CT-a.
- <sup>65</sup> Radni proces te rutinski korištene metode rada bili su uvijek isti: nanošenje tople voštane smjese kistom, a zatim peglanje površine preko jednostrano navoštenoga tankog papira. Tako su spljoštene mnoge teksture slikanih površina, a višak je voska tijekom upeglavanja plutao po površini stvarajući razne deformacije omekšane slikane površine.
- <sup>66</sup> CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 11), 225-230, 267-268.
- <sup>67</sup> CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 11), 226-228.
- <sup>68</sup> CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 12), 227-228.
- <sup>69</sup> CRISTINA THIEME, *Das Tafelbild aus der Kathedrale...* (bilj. 11), 226, 267, bilj. 869; Laboratorijski izvještaj HRZ-a iz 1999. godine ikone iz Sv. Šimuna u Zadru u svim analiziranim česticama dokazuje kalcit kao podlogu temperi (osam uzoraka, analizirala Dragica Krstić za Konzervatorski odjel u Zadru, restaurator Šime Vitori).
- <sup>70</sup> Studija o slikama na dasci nadopunjena je istraživanjima autorice 2015. – 2019., a u istom su vremenu istražena još tri djela drvene plastike iz Splita (Buvinine vratnice, korske klupe i reljef *Tri sveta zaštitnika*), kao i iluminacije *Trogirskoga Evanđelistara*.
- <sup>71</sup> Zelena je na ostalim analiziranim slikama 13. stoljeća utvrđena jedino na trogirskome poliptihu (u istome sastavu: orpiment i indigo!) te *Trogirskome Evanđelistaru* (auripigment i ultramarin). Bogatije je pak nalazimo u fresko slikarstvu 12. i 13. stoljeća na području Dalmacije (Sv. Mihovil u Stonu, Sv. Ivan na Šipanu, i Sv. Mihajlo u Pakljenjnoj). Usp. IGOR FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb, 1971., 27-34. Pregledom baze prirodoslovnih analiza HRZ-a, na tim je freskama od zelenih pigmenta pronađena jedino zelena zemlja i malahit. Na freskama splitskoga područja nije pronađena.
- <sup>72</sup> Bilj. 22.
- <sup>73</sup> CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Gospa... (bilj. 6), 22; ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, *Javni kultovi...* (bilj. 11), 261.
- <sup>74</sup> IGOR FISKOVIĆ, *Prva izložba starih umjetnina...* (bilj. 38), 104.
- <sup>75</sup> Nadopuna za 2020.: Godine 2019. na policama arhivskoga ormara Konzervatorskoga odjela u Splitu pronašla sam kartonsku mapu s osam vrlo blijedih RTG snimki iz 1964. godine za koje se smatralo da su izgubljene, a koje spojene prikazuju gotovo cijelu površinu ikone. Na mapi je ispisano kemijskom olovkom: „Röntgen-snimci Gospe od Žnjana II/64“. Snimke do sada nisu bile interpretirane, a u sklopu programa skenirali smo ih i digitalno obradili. Više o rendgenskim snimanjima 1964. – 1965. godine vidi u: SANDRA ŠUSTIĆ, *Djelovanje Cvite Fiskovića...* (bilj. 56.) 234, 236..
- <sup>76</sup> RTG ikone snimljen je 1999. godine tijekom istraživanja Cristine Thieme. Zbog širine ikone, nažalost, nije moguće napraviti CAT (*Computer Axial Tomography*) te tako ni dobiti niz poprečnih rendgenskih presjeka slike koji bi bili iznimno dragocjeni za razlučivanje njene opće mikrostrukture.
- <sup>77</sup> Uz ostale u međuvremenu istražene zidne slike, zaključci se o ovome prikazu nadovezuju na zaključke iz 1960-ih. Prema Igoru Fiskoviću: „Svakako već zasad oni neminovno predstavljaju dokaz postojanja jedne vrlo stare likovne kulture poznate i sa zidnog dalmatinskog slikarstva, na koju se i u Splitu nadovezala i dograđivala lokalna radionica slikara na tabli.“ Vidi: IGOR FISKOVIĆ, *Prva izložba starih umjetnina...* (bilj. 38), 105.



## A Scientific Journey through the Microstructures of the Icon of Our Lady of Žnjan

ŽANA MATULIĆ BILAČ

*In 1966, during one of his conservation expeditions, in a church in Žnjan in Split, Cvito Fisković discovered a large icon of enigmatic history, covered with patina and votive gifts. Its restoration, entrusted to Filip Dobrošević of the Regional Institute for Dalmatia, revealed the icon's triple image, partially retained after the completion of the restoration process. It was exhibited in the Cathedral treasury, where it is still located, the same as then, thus becoming an "icon of a time past". Some fifty years later, we are faced with the same challenge, armed with sets of diagnostic tools and variables of possible discoveries and further solutions of presentation of this most intriguing painting of our medieval art, which introduces us not only to the introspection of its structure, but also of our actions in recent times. On a surface of almost one square metre, on mostly retouched texture and within the structure of the other two painted layers (the upper one datable to the years 1270-1290, the third belonging to the icons of the so-called "Split school of painting") interconnected in the foreground within large test areas cleaned back at the time, the original image remains visible only under a microscope through tiny damages, craquelures, worn paint. Within the structures of mixed pigment particles and tiny strips of gilding, the properties of both formal and material language can be equally detected, and a complex process of their detection, recognition, scientific determination and selection takes place, with data collected in virtual reconstructions*

*of underlying images whose forms are deduced from material itself. The paper provides a comprehensive interpretation of the unique material testimony of this icon, exploring its spatial and temporal path through different historical phases, from the Church of Our Lady of Žnjan to the historical descriptions of the inventory of the Split Cathedral, given the painting's traditional association with its high altar. Known and newly discovered information related to the painting and its historical context are set as a framework for the interpretation of both formal and material language of the icon. The three-year conservation and restoration campaign, endorsed by the Ministry of Culture and Media and the Croatian Conservation Institute and headed by the author, resulted in gradual distinction of the stratigraphy as well as the contours of the icon's hidden images, achieved through the complex process of detection, recognition, scientific determination and selection of individual layers. By indicating the range of properties incorporated in their "barcodes", associated with the icon's historical path outlined in the paper, the author seeks to promote a more exhaustive exploratory aspect of historical layers of works of art, which become scarcer on paintings that have not been accordingly restored. Along with the remaining micro-traces removed by 20<sup>th</sup>-century restorations, they will represent the key elements for the understanding of the lacunae in future art-historical and conservation practice.*

# „Recikliranje“ arhitekture rimskodobnih imanja (villae) u kasnoj antici i ranome srednjem vijeku. Odabrani primjeri srednjega i južnoga Jadrana

MAJA ZEMAN

Izvorni znanstveni rad  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
IVANA LUČIĆA 3  
10000 ZAGREB  
mzeman@ffzg.hr

*U radu se iznose nove spoznaje o korištenju rimskodobnih građevina izvangradskih imanja (villae) na prostoru Dalmacije kao izvora materijala, prvenstveno u razdobljima kasne antike i ranoga srednjeg vijeka. Analizom odabranih lokaliteta srednjega, dijelom i južnoga Jadrana, donose se nova saznanja o utjecajima samih postupaka „recikliranja“ materijala, ali i „recikliranja“ arhitekture na adaptacije i pregradnje starijih objekata. Ti su postupci, kako pokazuje istraživanje, utjecali i na položaj, a često i funkciju novopodignutih, ranokršćanskih i ranosrednjovjekovnih sklopova. Pri tom su kasnoantičke i ranosrednjovjekovne intervencije bile uvjetovane ubiranjem i preradom materijala sa starijih građevina, kao i težnjama za očuvanjem ruševnih i demontiranih struktura, koje su često bile uklopljene u nove cjeline. U pojedinim postupcima uređenja sepulkralnih prostora u ruševnim zdanjima – najčešće stambenim, nekoć luksuznije uređenim kao i u višestoljetnim obnavljanjima antičkih poljoprivrednih strojeva i zgrada u kojima su zatečeni strojevi, prepoznaje se pridavanje većega, pa i simboličkoga značenja, „starijemu“ elementu. U novome kontekstu „starije“ postaje umnogome sredstvo prezentacije statusa i moći onih koji su zaposjeli rimskodobna imanja kao vrijedan izvor materijala i bogatstva.*

*Ključne riječi:* „recikliranje“ arhitekture, „recikliranje“ materijala, rimskodobna imanja (villae), transformacije vila, kasna antika, rani srednji vijek, srednji i južni Jadran

## 1. UVOD

Pojam *recikliranje arhitekture* nedavno je uveden u znanstvenu historiografiju. Označava korištenje starijih kompleksa u cjelini ili pojedinih struktura te pojedinih dijelova opreme u novoj funkciji – bilo u vidu interpolacija starijeg u novo ili korištenja starijih elemenata kao izvora materijala. Time su istraživanja „recikliranja“ arhitekture u većoj mjeri povezana s istraživanjima fenomena *spolia*, pa tako i simboličke vrijednosti reupotrijebljenih arhitektonskih cjelina, arhitektonskih elemenata, ali i pojedinačnih predmeta te samih materijala.<sup>1</sup>

U posljednjim dvama desetljećima unaprijeđene su spoznaje o reupotrebi specifično rimske arhitekture. Istraživanja su pokazala kako je već od 2. stoljeća te u kontinuitetu u razdoblju srednjega vijeka bila vrlo razvijana težnja za očuvanjem i održava-

njem starijih, rimskih objekata, kao vrijednoga izvora materijala. Obuhvatnija obrada pisanih dokumenata i komparativno primijenjena analiza lokaliteta rezultirale su novim saznanjima o postupcima „recikliranja“ – i to različitih tipova rimskih građevina na različitim prostorima Carstva. Pritom su istraživani te u većoj mjeri sistematizirani primarni postupci složenoga procesa „recikliranja“ arhitekture, oni prikupljanja građe - bilo planskim demontiranjem arhitektonskih cjelina i čitavih sklopova bilo preuzimanjem građe s prethodno porušeni zdanja (ljudskim ili prirodnim faktorima). Poseban predmet interesa istraživača time postaje fenomen korištenja već ruševnih objekata, dakle ruševina – u funkcionalnom/materijalnom i ideološkom smislu.<sup>2</sup>

Prvi, funkcionalni, odnosno materijalni aspekt obuhvaća istraživanje sve potrebne infrastrukture koju bi reupotreba, to jest „recikliranje“ rimskodob-

nih građevina zahtijevalo – počevši od radne snage i njezinih nastambi (naselja) do organizacije rada i postupaka demontiranja i obrade građe, odnosno korištene tehnologije u obradi materijala, a zatim i administriranja čitavoga procesa. U kontekstu pak tehnologije obrade građe zamijetio se znatan napredak u istraživanju te se „recikliranju“ ne pristupa samo u smislu promjena fizičkoga stanja pojedinih objekata/predmeta/materijala njihovim preoblikovanjem, nego i u suvremenome značenju te riječi – prerade materijala izazivanjem promjena njihove strukture, to jest kemijskoga stanja. Iznose se vrlo vrijedna saznanja o do sada nepoznatim vidovima proizvodnje i tipovima prerađivačkih postrojenja namijenjenih „recikliranju“ kamena, kao i keramike, stakla, metala i dr.<sup>3</sup> Također razmatraju se iscrpnije no prije odredbe i zakoni kojima se regulirala takva proizvodnja, odnosno čitava jedna gospodarska grana, što obuhvaća trgovinu i distribuciju „reciklirane“ građe kopnenim ili pomorskim pravcima.<sup>4</sup>

Osobito mjesto u razmatranju navedenih pojava zauzimaju istraživanja reupotrebe građevina i arhitektonskih sklopova rimskih izvangradskih imanja – *villae* – primarno u razdobljima od 4. stoljeća, pa sve do 10./11. stoljeća. Takva su istraživanja proširila spoznaje o specifičnim vidovima transformacija vila te ujedno modificirala postojeće znanstvene postavke o propadanju izvangradskih rezidencijalnih, stambenih, gospodarskih kompleksa i čitavih imanja na europskim prostorima od 4./5. stoljeća nadalje. Dok su pojedine strukturne promjene prije bile interpretirane kao očit znak napuštanja imanja ili privremena nastanjanja („skvotiranje“), time i degradacije u funkcionalnome smislu,<sup>5</sup> danas se one vežu s njihovim organiziranim zaposjedanjem i nastanjanjem, a time i adaptiranjem u svrhu korištenja kao izvora raznovrsnih materijala.<sup>6</sup> Iako su teorijske postavke i metodologija istraživanja takvih fenomena tek nedavno ustanovljeni, istovjetne promjene na brojnim lokalitetima rimskih stambenih i gospodarskih sklopova omogućile su i jasnije prepoznavanje navedenih aktivnosti.

Za tzv. ruralne prostore Italije i zapadnih provincija Carstva klasifikaciju i sistematizaciju prerađivačkih instalacija, odnosno različitih struktura i nalaza koji upućuju na „recikliranje“ materijala u prostorima vila donosi Beth Munro.<sup>7</sup> To su, prije svega, u arheologiji prepoznate lošije građene strukture – od manje trajnih materijala, manjih dimenzija ili nepravilne prostorne dispozicije – kao i različiti tipovi peći, na različitim dijelovima imanja iskopane jame te skladišni prostori i ostave s većom količinom materijala, uz veće količine razbacanoga štuta, otpada – poput ulomaka nadgrobnih spomenika, sarkofaga, skulpturalne i arhitektonske dekoracije, općenito građevnoga materijala (osobito krovnih tegula, keramičkih cijevi i elemenata hipokausta), a zatim

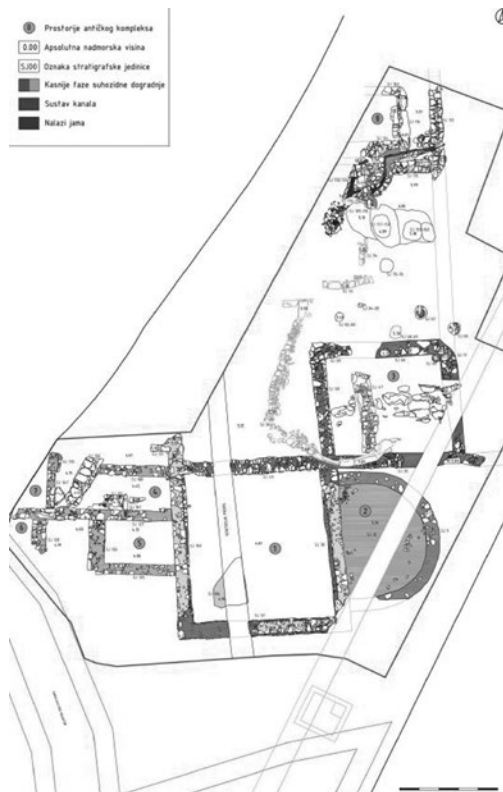
i kućne keramike, metala, stakla. Uz takvo se korištenje rimskodobnih imanja sve više veže i pojava pojedinačnih i/ili nepravilno raspoređenih ukopa u različitim tipovima prostorijskih.<sup>8</sup> Brojni arhitektonski kompleksi rimskodobnih izvangradskih imanja, prvenstveno od kasnoga Carstva, postali su mjesta živih prerađivačkih djelatnosti, razvoja jedne čitave industrije ubiranja, prerade i „recikliranja“ materijala.

Za istočnu obalu Jadrana, pa tako i Dalmaciju, pojava prerađivačkih instalacija toga tipa u prostorima rimskodobnih vila nije se detaljnije izučavala te svakako ostaje na novim istraživanjima, prvenstveno arheološkim, da se njima detaljnije posvete. Međutim izvangradski prostor u cijelosti, a osobito predjeli vezani uz veća, mahom kolonijska središta, gdje je proizvodnja bila u usponu još od ranocarškoga razdoblja, nude svakako više podataka u tome smjeru.<sup>9</sup> Moguće je i izdvojiti pojedine lokalitete za koje postoje jasnije indicije da su bili mjesta prerade, „recikliranja“ raznovrsnoga materijala. Za sada ih je za sada ih je moguće kategorizirati u tek dvije skupine – prvu, gdje se procesi „recikliranja“ naslućuju na temelju ustanovljenih destrukcija prijašnjih objekata (demontiranja) ili uočenoga prikupljanja veće količine materijala na lokalitetima (raznovrsnoga ili izdvojenoga prema vrsti materijala) i drugu, gdje se mogu pretpostaviti instalacije za preradu materijala. U potonjoj skupini, koju čini svakako manje primjera, rijetko je moguće identificirati prigradene ili nadograđene objekte koji su činili cjelovitu „reciklažnu“ infrastrukturu, namijenjenu preradi kemijskoga stanja materijala.

## 2. PRIKUPLJANJE, DEPONIRANJE, „RECIKLIRANJE“ MATERIJALA U PROSTORIMA RIMSKODOBNIH VILA

Uz instalacije za preradu materijala, „reciklažne“ pogone, moguće je prvenstveno povezati lokalitete neposredne okolice Salone – Kaštelanskoga zaljeva i Splitskoga poluotoka. Taj se prostor prije interpretirao isključivo kao ladanjski pejzaž agera Salone s imanjima u tipu *villae rusticae*.<sup>10</sup> Međutim, s napretkom arheoloških istraživanja tijekom prvog desetljeća 21. stoljeća, a zatim i obuhvatnijim istraživanjem tipologije rimskih zdanja, ustanovljeno je kako je ipak riječ o visoko urbaniziranom pejzažu sa sustavom proizvodno-prerađivačkih postrojenja, primarno u obalnom pojasu, a koja su funkcionirala još od 1. stoljeća, pa sve do 5. stoljeća. U tom, širem razdoblju i sama se proizvodnja mijenjala, od specijalizirane do mješovite, te su kroz čitavo rimskodobno razdoblje naseobinske aglomeracije, pojedinačni arhitektonski kompleksi i uz njih vezana proizvodna postrojenja prolazili kroz brojne transformacije. Uz pojavu postrojenja vezanih za kamenarske aktivnosti i proizvodnju opeke, od 1. stoljeća moguće je pratiti i pojavu iskorištavanja morskih dobara – od ubiranja

Sl. 1.  
Lokalitet  
Dujmovača,  
plan istraženog  
rimskodobnog  
kompleksa (sustav  
kanala i ostaci dijelu  
na sjevernom dijelu  
lokaliteta, ostaci  
pretpostavljenog  
kupališta na južnom  
dijelu – prostorije  
1, 2, 3) (prema  
V. Katavić *et al.*,  
2015).



soli, o čemu govore istraženi bazeni u podmorju od Trstenika prema zapadu Kaštelanskog zaljeva (Brigi-Kopilice, Pantana-Blato, Divulje) te na splitskom Spinutu, do u nešto kasnijem razdoblju prisutnog uzgoja ribe, a moguće i njene prerade.<sup>12</sup>

Kao dio iste proizvodno-prerađivačke infrastrukture ističu se i sklopovi građevina na predjelima Dujmovača i Lora (sjeverni dio Splitskoga poluotoka), iz više faza, s ustanovljenim dogradnjama i preslojavanjima ranijih, pravilno građenih objekata strukturama od neobrađena kamena slagana u tehnici suhozida.<sup>13</sup> Među njima su strukture koje upućuju na proizvodne procese, koje sami istraživači nisu definirali – poput sustava kanala i uz njih funkcionalno vezanih jama, kao i ostataka peći (Dujmovača) te kružne konstrukcije neidentificirane namjene (Lora) (sl. 1, 2). Da se međutim moglo raditi o postrojenjima namijenjenima upravo preradi materijala, u prvome redu pokazuje veća količina raznovrsnih predmeta od metala (čavli, klinovi, dijelovi oružja i oruđa, nakit, novac), keramike (kućne i građevinske), stakla (vrčevi, posude, nakit), pa i kamena (balistički projektili, brusevi, nadgrobne ploče i dr.) razbacana ili grupirana na lokalitetu (Dujmovača), ali i odložena u pojedine prostorije koje su mogle služiti kao skladišta/deponiji (Lora).<sup>14</sup> Vjerojatno je u procesu obrade, prije izdvajanja, u za to predviđene skladišne prostore raznovrsni materijal bio na prostoru lokaliteta najprije deponiran, o čemu govore i neki drugi primjeri.

U naselju Lukar (Promina), prilikom istraživanja rimskoga stambenog i/ili gospodarskog sklopa

pronađena je prostorija/spremište dimenzija od tek 0,64x0,75 m, s ulomcima stakla, keramike, bijelim kockama mozaičkoga popločenja pa i grumenima podne i zidne žbuke.<sup>15</sup> Taj primjer pokazuje kako su različite vrste podnica, među kojima su i mozaička popločenja, bile češće demontirane. Nakon demontiranja mozaika, *tesserae* su uobičajeno bile grupirane prema materijalu i boji, pri čemu su bijele bile najmanje cijenjene i često deponirane s drugim građevnim materijalom.<sup>16</sup> Nažalost, u Lukaru istražen je tek manji dio objekta, pa ne postoje druge indicije o preradi materijala.<sup>17</sup> U naselju Koprivno (lokalitet Kućerine, Ograde), sjeverozapadno od Klisa, istražena je, pak, veća površina rimskodobnoga zdanja, moguće upravno-administrativne funkcije (od 1./2. stoljeća do kasne antike). Osim većih količina, dapače mnoštva tegula akvilejske radionice te ulomaka amfora i plitica na lokalitetu, istraživači navode i na jednome mjestu grupirane metalne predmete.<sup>18</sup> Taj dio zdanja određuju kao skladišta alata. Međutim, kako je riječ o zaista raznovrsnome materijalu - nalazima čavala, dlijeta, klinova, ali i potkova, bravi i ključeva, uz koje su bila deponirana i dva zvona - moglo bi se raditi o prostoru u koji se odlagao izdvojeni metal namijenjen preradi, „recikliranju“.<sup>19</sup> Izdvojeni se materijal mogao odvoziti na drugu lokaciju s prerađivačkim radionicama ili prerađivati na licu mjesta. No niti u ovome slučaju lokalitet nije dovoljno istražen da bi se iznosili konkretniji zaključci.

S druge strane, istražene strukture na Dujmovači i u Lori oblikom i vrstom gradnje odgovaraju „reciklažnim“ pogonima koje je na temelju analize nalaza s lokaliteta rimskih vila *Cesson-Sevigne*, *Aiano-Toraccia*, *Monte Gelato*, *Faragola* i brojnih drugih kategorizirala Beth Munro.<sup>20</sup> Radi se, prije svega, o spomenutim jamama na Dujmovači te o kružnoj konstrukciji u Lori. Instalacije za preradu materijala obično su i bile izvedene u formi udubina i jama probijenih u podu već postojećih građevina ili u prirodnoj podlozi, često povezane s instalacijama za dopremanje vode te vrlo često podignute nedaleko kupaonica. Na Dujmovači, kao što je navedeno, jame su bile zatečene uz nepravilni kanal obložen tegulama, a na samo 8,5 m udaljenosti od njih pronađeni su ostaci triju prostorija koje istraživači interpretiraju kao dio kupaonice vile (sl. 1). Dodatna je zanimljivost što je s kanalom i jamama istu cjelinu činila i nešto sjevernije pronađena peć.<sup>21</sup>

I kružna konstrukcija u Lori, nekoć interpretirana kao bunar, zapravo je mogla biti dio peći za preradu materijala (sl. 2). Naime prema opisima istraživača kružna se konstrukcija (promjera 1,3 m u smjeru istok-zapad i 1,25 m u smjeru sjever-jug) prema vrhu sužavala, dobivši formu „košnice“.<sup>22</sup> Kako pokazuju bolje istraženi primjeri s europskih prostora, takva forma i tip gradnje uobičajeni su za peći namijenjene „recikliranju“ materijala. Dijelom zidane, bile su



Sl. 2. Lokalizet Lora, plan sklopa (a), istraženi ostaci kružne konstrukcije (b) (prema: A. Piteša, 2009); ostaci peći na lokalitetu *Cesson-Sévigné* (c) (prema: B. Munro, 2011).

obložene reupotrijebljenom opekom, najčešće tegulama, koje su bile korištene i u „kalotastim“ nadgradnjama. No, uz tegule, mogle su u te svrhe biti upotrijebljene i ploče od pečene gline s određenim udjelom prerađenih/mrvljenih školjaka.<sup>23</sup> Utoliko je važno napomenuti da je u Lori među pokretnim nalazima osobito mjesto zauzela veća količina ostriga, dagnji, volaka, kopita i kućica. Pronađene su položene u podrumskoj prostoriji s otpadom od keramike i građevinskim šutom – u već spomenutome deponiju, koji je, indikativno, bio povezan s prostorom gdje je smještena kružna konstrukcija. I u kružnoj konstrukciji, uz fragmente keramike (tegula i amfora), pronađene su uz rub veće količine volaka.<sup>24</sup> Na temelju tih nalaza moguće je pretpostaviti da su se ondje, uz različit materijal, prerađivale i same školjke. Istraživači su lokalitet dijelom povezali uz njihov uzgoj, ali i preradu u svrhu dobivanja purpurne boje. No ipak je riječ o različitim vrstama školjaka, čijim se zagrijavanjem i mrvljenjem mogao dobivati kalcijev karbonat korišten u proizvodnji različitih keramičkih predmeta – bilo uporabnih ili građevnoga materijala. Tako prerađene školjke koje su bile dodavane glini omogućavale su izradu otpornijih, ali i tanjih posuda pa i keramičkih obloga, koje su korištene u gradnji peći.<sup>25</sup>

Kada je točno na sjevernome dijelu Splitskoga poluotoka mogla zaživjeti privredna grana prerade materijala, nije moguće točno utvrditi. Uglavnom se radi o kasnijim fazama lokaliteta, budući da su nepravilnije i manje trajne građene strukture, uključujući i kružnu konstrukciju u Lori, bile ili prigradene ranijim objektima ili su ih preslojile. Istraživači ih smještaju u drugu ili treću fazu kompleksa, koje se na temelju pokretnih nalaza datiraju od 1. do 6. stoljeća (Dujmovača) i od 1. do 4. stoljeća (Lora).<sup>26</sup> Pokretni nalazi, međutim, ukoliko su većinom priku-

pljani i deponirani radi prerade, mogli su na lokalitete biti doneseni i u nekom kasnijem razdoblju – od 6. stoljeća.

Ipak, kao vremenske odrednice početaka takvih djelatnosti mogle bi poslužiti kronološki i tipološki već definirane faze transformacija rimskodobnih imanja srednje Dalmacije. Naime „uzleti“ pregradnji i adaptacija prijašnjih stambeno-gospodarskih zdanja, kao i promjene u proizvodnji koje su dovele do pojave novih prerađivačkih postrojenja, uočavaju se osobito u razdoblju od 3. do 4. stoljeća i od 4. do 5. stoljeća.<sup>27</sup> I na širem europskom prostoru upravo se od tada uočava pojava „reciklažnih“ aktivnosti na rimskodobnim imanjima. K tome na brojnim lokalitetima Dalmacije, a tako i prostora koji je gravitirao Saloni, pregradnje 3./4. stoljeća, a osobito od 4. do 5. stoljeća pratile su uslošnjanje i unapređenje različitih gospodarskih grana, proizvodnih djelatnosti. O tome svjedoče promjene u gradnji proizvodno-prerađivačkih instalacija u podmorju Kaštelanskoga zaljeva i Splitskoga poluotoka. Naime već spomenuti bazeni za ubiranje soli i uzgoj ribe u podmorju istočnoga i zapadnoga dijela Zaljeva, kao i na splitskome Spinutu, u svojoj su kasnijoj fazi bili građeni kombiniranom tehnikom slaganja, u većoj mjeri reupotrijebljenoga materijala.<sup>28</sup> Uz drvenu građu, čak na jednome dijelu Zaljeva u te svrhe potopljeni broda, korištene su i amfore, cijele ili dijelom fragmentirane, koje su služile za drenažu.<sup>29</sup> Te su amfore datirane u šire razdoblje od 1. do 3. stoljeća, odnosno u 2./3. stoljeće,<sup>30</sup> a u spomenute su svrhe korištene očito nakon 3. stoljeća.

U pokušaju određenja kronologije dodatno je važno da se uz lokalitete Lora i Dujmovača vežu i ukopi/nekropole, čije se gornje kronološke odrednice smještaju u 4. stoljeće, u slučaju Lore, te u 6. stoljeće, u slučaju Dujmovače.<sup>31</sup> Formiranje nekropola

svakako je moguće dovesti u vezu s prerađivačkim djelatnostima, odnosno ondje su se mogli ukapati stanovnici/radnici imanja, kao i osobe koje su upravljale prerađivačkim, „reciklažnim“ aktivnostima.<sup>32</sup>

Kompleksi s obaju lokaliteta mogli su služiti za preradu materijala prikupljanoga i dovezenoga s drugih, bližih ili udaljenijih predjela. Svakako se „uzlet“ u gradnji, pa tako i potreba za raznovrsnom građom i materijalima na prostoru Splitskoga poluotoka (pa i na prostoru Dalmacije šire gledano), bilježi u vrijeme podizanja Dioklecijanove palače. Međutim potreba za raznovrsnim materijalima nepromjenjiva je kroz čitavo razdoblje kasne antike, osobito kada se uređuju i grade brojni kršćanski kulturni prostori i veći crkveni sklopovi – od 4. do 5. stoljeća, a osobito od 5. do 6. stoljeća. Na mogućnost da se na prostoru Lore i Dujmovače prerađivao i dovezeni materijal upućivao bi zaista velik broj zatečenih raznovrsnih pokretnih nalaza. Na Dujmovači su zabilježena čak 224 metalna predmeta kategorizirana u skupinu posebnih nalaza, uz brojne primjerke čavala, klinova, noževa ili udica. Uz veliku se količinu metala navodi i znatan broj keramike te staklenih ulomaka – više-

va, posuda i predmeta od staklene paste, koja je bila osobito cijenjena i prerađivana.<sup>33</sup>

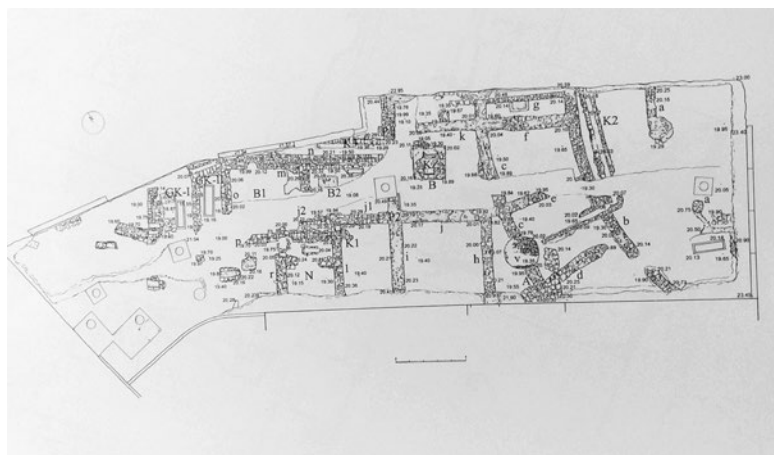
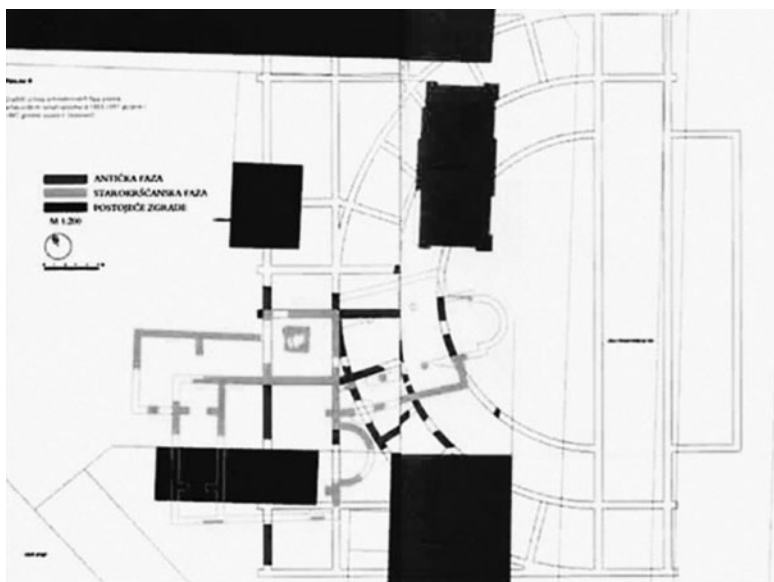
S druge strane, raznovrstan je materijal mogao biti prikupljan i sa starijih objekata na lokalitetima. Na to bi upućivala, prije svega, naknadno skinuta podnica jedne od prostorija na Dujmovači,<sup>34</sup> kao i podatak da su ondje prilikom istraživanja pretpostavljenoga kupališta izostali nalazi suspenzura, tubula, štukatura, kamenih oplata i drugih elemenata opreme i dekoracije,<sup>35</sup> što bi ukazivalo na mogućnost njihova demontiranja.

### 3. DEMONTIRANJE I RUŠENJE, „RECIKLIRANJE“ ARHITEKTURE RIMSKODOBNIH VILA

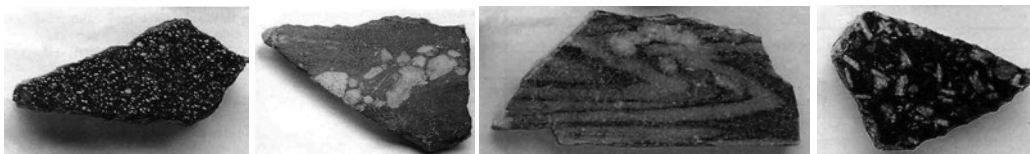
Dijelovi instalacija rimskodobnih kupališta – poput suspenzura hipokausta i tubula – često su od kasne antike bili reupotrebljavani, što jasno pokazuje i pojedini primjeri s prostora rimskodobne Dalmacije.<sup>36</sup> Ipak, kupališta su bila prvenstveno demontirana u cilju prikupljanja njihove, uobičajeno luksuznije opreme. Brojna istražena rezidencijalna i/ili upravna zdanja sa svečanim primacim dvoranama, blagovaonicama i kupalištima prostora istočne obale Jadrana ne pokazuju elemente luksuznije opreme, kakva je zasigurno bila prisutna – poput mozaičkih popločenja od raznovrsnoga, pa i skupocjenoga materijala ili mramornih oplata različitih vrsta i dr. Velik je broj takvih kompleksa do prvih istraživanja, uglavnom od kraja 19. stoljeća i početka 20. stoljeća, ostao očuvan u pejzažu te su i do relativno modernoga doba bili korišteni kao izvor građevnoga materijala – poput kasnoantičkoga carskog rezidencijalnog i upravnog zdanja u Polačama na otoku Mljetu ili kompleksa carske vile u uvali Stari Trogir iz 1./2. stoljeća.<sup>37</sup> Bolji su stoga pokazatelji mogućih planskih rušenja/demontiranja luksuznijih rimskodobnih građevina u razdobljima od 4. pa sve do 10./11. stoljeća svakako oni lokaliteti koji su do istraživanja zatečeni relativno nedimuti, pokriveni zemljom.

Među njima se izdvaja lokalitet *Ad basilicas pictas*, također na Splitskome poluotoku, na koji se smještaju srednjovjekovne crkve Sv. Andrije i Sv. Ivana Evanđelista, poznate iz povijesnih izvora. No u novije je vrijeme lokalitet najpoznatiji po ostacima rimske građevine, još uvijek nerazjašnjene funkcije (sl. 3).<sup>38</sup> Jedna od predloženih je i ona lječilišnoga, odnosno kupališnoga kompleksa, s polukružnim portikom, eksedrom, kakve se uz terme/kupališta podižu već od ranocarskoga razdoblja.<sup>39</sup> U svakome slučaju, s obzirom na djelomično koncentričnu formu te dimenzije (promjer od 30 m) to je zdanje svakako bilo monumentalno te luksuznije opremljeno. Od kasne antike kroz duže razdoblje do 11. stoljeća na njegovu se rubu (zapadno) odvijaju dogradnje – podiže se, u barem pet faza, složeniji sklop dviju bazilika s aneksi-

Sl. 3.  
Plan istraženog dijela lokaliteta *Ad basilicas pictas* - istraženi dio antičke građevine polukružne forme (a); ostaci sklopa bazilika s aneksima i krstionicom (b) (prema: F. Oreb *et al.*, 1997)







Sl. 4.  
*Ad basilicas pictas*  
 - ostaci mozaičkog  
 popločenja na  
 lokalitetu (a, b);  
 fragmenti oplata  
 od raznobojnog  
 mramora: zelenog  
 porfira (c), *cipollino*  
 mramora (d), crvene  
 breče (e), crvenog  
 porfira (f) (prema: F.  
 Oreb *et al.*, 1997).

ma i krstionicom.<sup>40</sup> Zbog svoje raskošnije dekoracije, oslikan freskama te popločen i obložen polikromnim mozaicima i oplatama, taj se sklop već u srednjemu vijeku naziva, vrlo indikativno, *basilicae pictae*.<sup>41</sup>

Mozaici i oplate sjeverne apsidalne prostorije pretpostavljenoga bazilikalnog tlocrta, koja ujedno predstavlja najraniju fazu, kao i njoj dograđene južne bazilike te aneksa i krstionice bili su izvedeni od najskupocjenijih materijala. Kockice mozaika bile su izrađene od vapnenca i mramora bijele boje, narančaste keramike, ali i bazalta i crvenoga porfira, dok su zidne i podne obloge, u tehnički *opus sectile*, činili ulomci egipatskoga crvenog porfira, žutoga alabastra i ružičastoga granita, uz primjerke od rijetkoga zelenog porfira s prostora Grčke, *cipollino* mramora i breče s Alpe Apuane (sl. 4).<sup>42</sup>

Istraživači navedene materijale smatraju uvezanima, što su oni inicijalno svakako i bili. Međutim u vrijeme kada su datirane najranije faze „oslikanih bazilika“ – kraj 4. i početak 5. stoljeća – a osobito u kasnijim fazama – od 5. do 6. stoljeća<sup>43</sup> – većina je tih materijala bila vrlo teško dostupna, u prvome redu zbog već ranijega prestanka rada kamenoloma na prostoru Egipta i Grčke. Uz navedeno, u slučajevima kada bi se takvi materijali, i u „prefabriciranome“ obliku, prevozili s istoka u zapadne dijelove Carstva, za to su bila potrebna posebna odobrenja države, odnosno cara, a kako je i sam prijevoz – gotovo isključivo brodovljem – bio iznimno skup, nisu mogli biti dostupni svakome. Time je kroz duže razdoblje kasne antike diljem Carstva bilo uobičajeno nabavljati raznovrsne materijale upravo s lokalnih prostora i to sa starijih građevina, što je moguće bližih. Međutim i u takvim su slučajevima za korištenje najskupljih materijala postojale jasne odredbe i re-

strikcije, budući da su njihova distribucija, trgovina te uopće korištenje bili pod nadzorom države/cara.<sup>44</sup>

Na prostoru Splitskoga poluotoka takvi se materijali očekuju unutar Dioklecijanove palače. No znamo da je palača u vrijeme opremanja crkvenoga sklopa na *Ad basilicas pictas* mogla još uvijek biti u uporabi.<sup>45</sup> Stoga kao mogući izvor ostaje starija građevina na lokalitetu, za koju postoje indicije da je u ruševnome obliku, baš kao izvor materijala, bila sukcesivno demontirana, a time i održavana u dužemu razdoblju.<sup>46</sup> Već činjenica da se ranokršćanski sklop opremao kroz razdoblje od najmanje stotinu godina, govorila bi tome u prilog. Također iako je sjeverna bazilika preslojila njezine zidove, u visini od 0,30 m, u idućoj se fazi pojedine starije strukture nadograđuju i produžuju, time i uklapaju u južne dijelove novoga kompleksa. Usto se u sjevernome dijelu crkvenoga sklopa iskorištavaju i modificiraju raniji kanali za dovod i odvod vode te se uz njih gradi kružna struktura popločena opekama, interpretirana kao vodosprema (sl. 5).<sup>47</sup> Ti podaci svakako ostavljaju prostor razmišljanjima da je starija građevina mogla dijelom stajati u prostoru u vrijeme izgradnji „oslikanih bazilika“. Ovisno o dimenzijama mogla je biti izvor velike količine građe namijenjene opremanju i drugih objekata u bližoj i nešto daljoj okolici. Prilikom budućih arheoloških istraživanja trebalo bi svakako obratiti pažnju na spomenute instalacije koje su mogle služiti i za preradu, barem kamene građe. Kako su i mozaici zapravo izrađivani od otpadaka, preostalog od većih blokova, u svakome se slučaju mogu očekivati klesarske aktivnosti i/ili aktivnosti prerade kamena.

Zanimljiv je utoliko lokalitet rimske vile Grušine – Sv. Lovre u šibenskom Donjem polju s istraženim još jednim luksuznijim zdanjem – kupalištem,

Sl. 5.  
Ostaci kružne  
strukture povezane  
s kanalima antičkog  
zdanja na lokalitetu  
*Ad basilicas pictas*  
(prema: F. Oreb *et al.*,  
1997).



opremljenim podnim grijanjem, ukrašenim mozaičkim popločenjem, oslikom i štukaturama.<sup>48</sup> Sklop se prostirao od kupališta dalje prema istoku, gdje se na lokaciji oko gotičke crkve Sv. Lovre vjerojatno nalazio gospodarski i/ili administrativni dio imanja. I dok se raskošniji dio sklopa sukcesivno „degradirao“ i demontirao, predio odmaknut od njega, u arealu gdje se nalazi crkva Sv. Lovre, postao je mjesto živih graditeljskih aktivnosti (sl. 6).

Naime već su tijekom prvih iskopavanja davnih 1930-ih, a zatim i u vrijeme novijih istraživanja (2004. i 2005.), uočene lošije dogradnje koje su bile prislonjene uz zidove kupališta, s parom ukopa, te napokon i pokazatelji rušenja – na jednome mjestu mnoštvo krovnih tegula i ulomaka tufa svodne konstrukcije.<sup>49</sup> S druge strane u okolici je crkve Sv. Lovre pronađena veća količina razbacanih rimskih natpisa i stela, uz primjerak stele prekllesane u ranosrednjovje-

Sl. 6.  
Lokalitet Grušine-  
sv. Lovre, istočni  
dio lokaliteta, ostaci  
zidova s apsidalnim  
završetkom (prema:  
Ž. Krnčević, 2005).



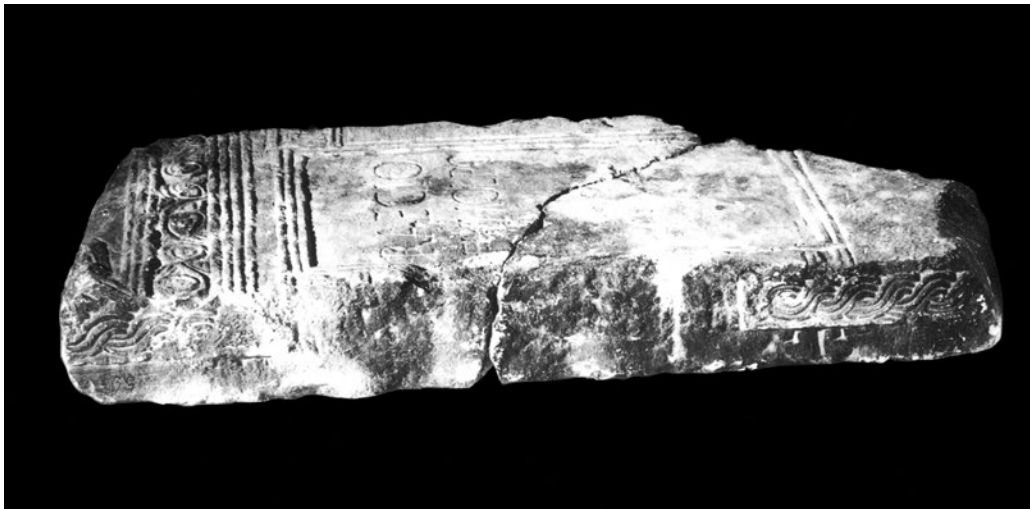
kovni nadvratnik, te ulomci sarkofaga (sl. 7). Upravo su ondje pronađeni i brojni ulomci crkvenoga namještaja i arhitektonske plastike po kojima je lokalitet i najpoznatiji – s najranije datiranim u 6. stoljeće i preko 40 ulomaka predromaničkih stilskih odlika, iz više različitih faza, te pojedinim ranoromaničkim.<sup>50</sup> Na tome su dijelu lokaliteta ustanovljene i određene adaptacije/pregradnje rimskodobnoga sloja kojima istraživači nisu pridali veću pažnju,<sup>51</sup> a svakako bi mogle upućivati na aktivnosti prerade materijala. Uz niz zidova lošije kvalitete, od kojih je jedan u dužini od čak 30 m završavao polukružnom strukturom nedefinirane funkcije, pronađena je i veća „udubina“ isklesana u kamenome živcu, promjera 5 m i dubine 3 m.<sup>52</sup> Na temelju analogija „udubinu“ je moguće dovesti u vezu bilo s ostacima peći, i to za preradu kamena (vapnenica), bilo ostacima recipijenta za vodu, kakvi su služili za hlađenje alata korištenoga u procesu prerade.<sup>53</sup>

Stoga je otvorena mogućnost da se na ovome dijelu lokaliteta, gdje je smješteno i groblje, u prvome redu obrađivala i moguće preradivala kamena građa, preuzeta s rimskodobnoga kompleksa i njemu pridruženih cjelina, a namijenjena opremanju ranosrednjovjekovnoga crkvenog sklopa koji se nalazio negdje u blizini. Prema količini ulomaka i različitim posvetama na njima, na lokalitetu se i očekuje složene crkveni sklop. No iako su svi ulomci pronađeni neposredno uz gotičku crkvu Sv. Lovre ili sekundarno upotrijebljeni kao građa ukopa groblja sjevernije od nje, ranije crkvene građevine ne moraju se nužno tražiti ispod gotičkoga zdanja, gdje uostalom i nisu arheološki potvrđene.<sup>54</sup>

Prema stilskim se karakteristikama većine ulomaka djelatnosti prerade kamena mogu pripisati razdoblju ranoga srednjeg vijeka, odnosno srednjega vijeka, kada rimskodobni posjed postaje dio vladarskih imanja, kasnije kraljevskoga samostana.<sup>55</sup>

Brojni srodni lokaliteti rimskih vila, s kontinuitetom korištenja kroz kasnu antiku i srednji vijek, pokazuju istovjetne pojave – sukcesivno demontiranje i rušenje luksuznijih dijelova sklopa, uz gradnju crkvenih objekata u njihovome odmaku, često nad ili uz gospodarske, proizvodne sklopove. Pritom se primjećuju ustaljene vrste destrukcija prvih, kao i ustaljeni tipovi daljnega korištenja ili preslojavanja drugih vrsta sklopova pa i oni zahvati kojima su i jedni i drugi na neki način bili valorizirani.

Takva nas razmatranja dovode do drugoga, *ideološkog* aspekta, „recikliranja“ arhitekture, kojim se i pojam recikliranja izdiže na simboličku razinu. Simboličko korištenje ruševina „recikliranjem“ podrazumijevalo bi i interpoliranje ranije porušenih ili napuštenih sklopova u čiju se strukturu i interveniralo, ali prvenstveno s namjerom očuvanja temeljne forme, uz reinterpretiranje primarne funkcije te pridavanje novih značenja. Iz te je perspektive čitave



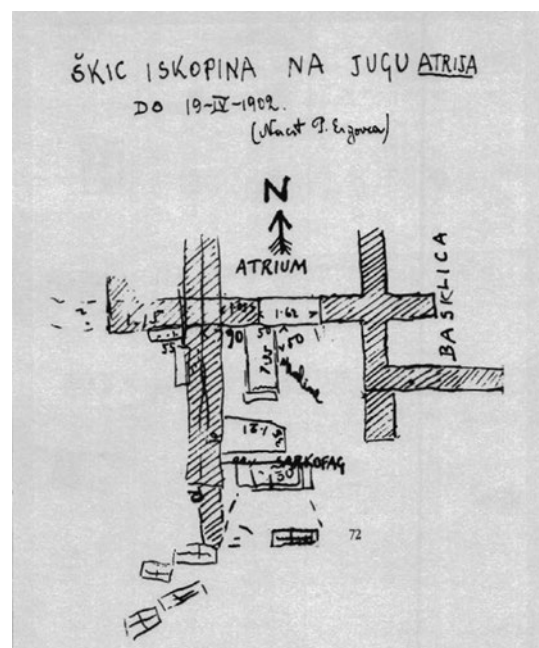
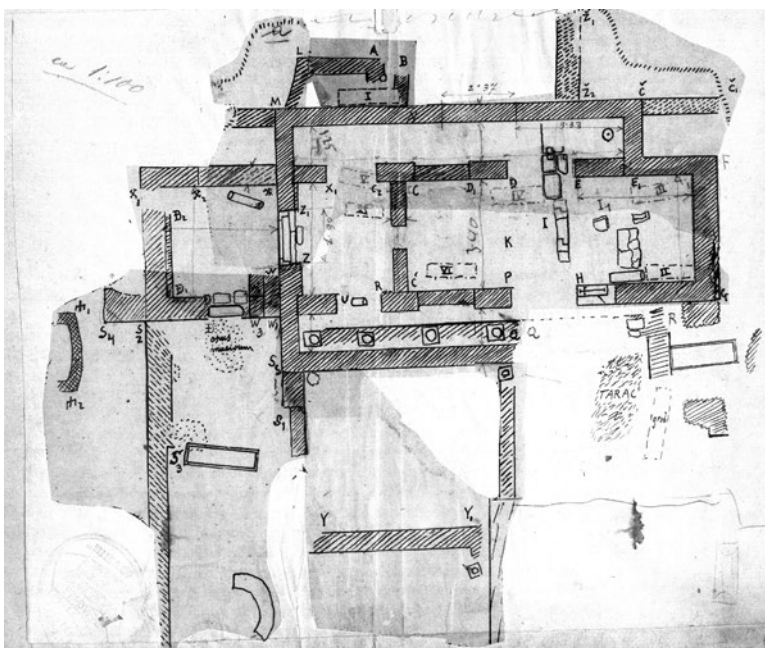
Sl. 7.  
Rimska stela s lokaliteta Grušine-sv. Lovre preklešana u nadvratnik u ranosrednjovjekovnom razdoblju (prema: N. Jakšić, Ž. Krnčević, 1997).

arhitektonske cjeline moguće proučavati kao *spolie* – što bi podrazumijevalo u njima prepoznato, kao i njima pridodano, društveno, kulturno, političko ili religijsko značenje.<sup>56</sup> Te se pojave prepoznaju upravo kod višeslojnih lokaliteta, a ponajprije onih gdje je daljnjim korištenjima kroz niz stoljeća bio zahvaćen gotovo cijeli raniji, rimskodobni kompleks. Starije strukture, koje su nekoć mogle služiti svakodnevnom boravku vlasnika pa i biti vrlo raskošno uređene, u demontiranome su, destruiranome, dakle ruševnome obliku, daljnjim intervencijama i promjenom funkcije često dobivale veće značenje. Na prostoru koji se ovdje obrađuje najbolje se uočavaju promjene, zapravo korištenja demontiranih/ruševnih cjelina u sepulkranoj funkciji.

Na lokalitetu Sv. Marte (Bijaći, Kaštelansko polje), s kontinuitetom od 1. do 11. stoljeća,<sup>57</sup> više je primjera upravo takvih adaptacija i pregradnji, to jest „recikliranja“ arhitekture, a ovdje ćemo se osvrnuti

na tek neke. Tako je mozaik jedne, moguće prolazne prostorije, na dijelu lokaliteta jugozapadno od crkve, ulaganjem sarkofaga iz 6. stoljeća, koji ga je i destruirao, poslužio kao luksuznija obloga groba, markacija ukopa. U produžetku je, prema sjeveru, korištenjem preostalih zidova starije prostorije, formirana i mozaikom ukrašena grobnica (sl. 8).<sup>58</sup> Ovakvi se zahvati ne mogu smatrati „degradacijom“ prijašnjega sklopa. Sasvim suprotno, kao mjesto ukopa/grobnice ranija je prostorija na neki način monumentalizirana, a dobivši sepulkrano značenje „unaprijeđena“ je i u značenjskome smislu. Srodna bi pojava, zapravo, bila i često zabilježena reupotreba sarkofaga. Izrađeni kao kameni sanduci koji su komemorirali pokojnike jedne obitelji, sarkofazi – poput onih dviju Rutilija, Zone i Auguste s lokaliteta Sv. Marte ili obitelji Kornelija s lokaliteta Rižinice (Rupotine)<sup>59</sup> – postaju tijekom ranokršćanskoga, odnosno ranosrednjovjekovnoga razdoblja, grobnice odabranih iz širih

Sl. 8.  
Lokalitet Sv. Marte (Bijaći), plan s istraživanja Društva „Bihac“ iz 1902. g. - označen prostor rimskodobnog sklopa s kasnijim intervencijama: uređenom grobnicom i sarkofagom umetnutim u mozaičko popločenje (a); označena pozicija sarkofaga i mozaika na manjem planu s istraživanja (b) (prema: H. Gjurašin, 2004)..



Sl. 9.  
Sarkofag Rutilije Zone  
i Auguste (sv. Marta,  
Bijaći) (prema: P.  
Chevalier, 2004).



društvenih skupina koje su zauzele prostore vila (sl. 9). Originalni dekorativni program sarkofaga, kome-morativni latinski natpisi, simbolički prikazi, pa čak i oni religijske tematike, pritom gube svoje izvorno značenje, ali zato postaju znak privilegije, povlaštenoga ukopa.

Dok prethodni primjeri pokazuju manje intervencije u sam oblik, a u slučaju sarkofaga i u funkciju starijih struktura i/ili objekata njihovom reupotrebom, cijeli je niz primjera kod kojih se uočavaju veće promjene toga tipa, pri čemu se mahom radi o reupotrebi/“recikliranju“ većih arhitektonskih cjelina – bilo interijera bilo eksterijera rimskih objekata. Tako se čitava prethodno destruirana/ruševna kupališta, dvorišta, terase i šetnice luksuznih vrtnih prostora rimskodobnih ladanjskih zdanja, čiji su zidovi još uvijek stajali slobodno u prostoru, uklapaju u nove

komplekse. Starije strukture čine nove cjeline monumentalnijima te na neki način označavaju izdvojene, privilegirane prostore onih koji su došli u posjed starijega zdanja. Ponovno dolazi do izražaja korištenje u sepulkralnoj funkciji – markiranje, omeđivanje grobnih mjesta ili uređenih groblja: kao što je slučaj lokaliteta Lavdir/Ivrenić u trogirskome Malom polju, gdje su zidovi prethodno demontiranoga kupališta postali međa/oznaka mjesta ukopa pa i građa nad-svođene grobnice s reupotrijebljenim sarkofagom;<sup>60</sup> ili vrlo srodne pojave na lokalitetu Sv. Ilije na otoku Lopudu, gdje je najstariji zid rimskodobnog sklopa produžen prema istoku, te je na taj način s južne strane omeđivao monumentalniju, stepenasto građenu grobnicu. Zid je i poslije bio nadograđivan, opkolivši u konačnici, s dodatnim nadogradnjama s istoka, prostor koji je u srednjemu vijeku nad ostaci-

Sl. 10.  
Lokalitet crkve sv.  
Ilije, zid na južnoj  
strani lokaliteta s  
umetnutim nišama  
i grobnicom  
(Konzervatorski  
odjel Dubrovnik,  
fotodokumentacija).

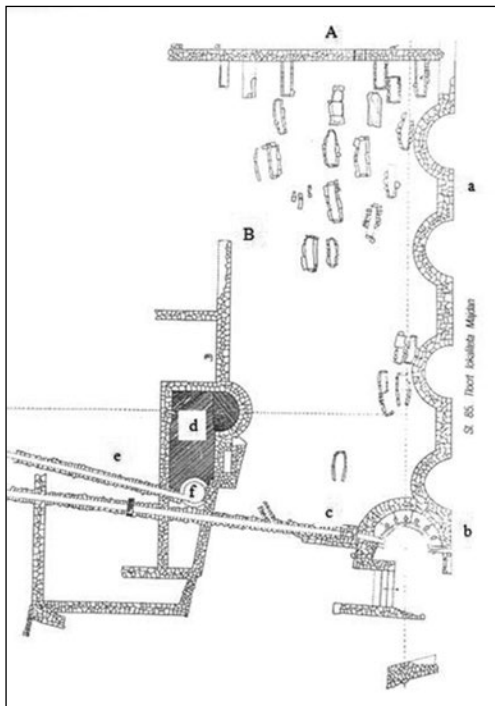


ma rimskodobnoga sklopa zauzela crkva Sv. Ilije (sl. 10).<sup>61</sup>

Na Majdanu (izvor rijeke Jadro) čitava terasa luksuznoga vrtnog prostora uz kupalište ladanjskoga kompleksa uređena je u prostor groblja. Groblje s povlaštenim ukopima – na što upućuju bogati prilozu u u vidu zlatnoga nakita – s južne su strane omeđivali zidovi nekadašnje šetnice, s oblim nišama u funkciji odmorišta ili za sadnju/izlaganje dekorativnoga bilja ili statua, a s gornje kupališni sklop s bazenima (sl. 11).<sup>62</sup> Gotovo jednaku pojavu bilježimo na prostoru termalnog sklopa na lokalitetu Sustjepan u Cavtatu, čiji se zidovi adaptiraju u grobnice pokojnika s najskupocjenijim, zlatnim prilozima Justinijanova doba;<sup>63</sup> ili državne/carske prometne postaje u Danilu Gornjem kod Šibenika (od 1./2. do 4. st.), koja je moguće tijekom kasne antike postala sjedište biskupa jedne tzv. „ruralne“ biskupije (4./5. st.), da bi i ondje u prostorima vjerojatno već prilično demontiranoga/destruiranoga kupališta svoje mjesto „našli“ i povlašteni ukopi.<sup>64</sup>

Dakle mjesta boravka rimskodobne elite, najsvčaniji i najbogatije ukrašeni prostori rezidencija, ujedno simboli statusa, kao izvor su raznovrsnoga materijala od kasne antike služila stjecanju bogatstva nove elite (koja je i kršćanska elita), kao i prezentiranju njihove moći, označavajući i mjesta prelaska povlaštenih u zagrobni život. Poštivanjem određenih svojstava starijih kompleksa, prvenstveno u strukturalnom pogledu, na neki se način poštivala i kultura društva iz kojih su potjecali te tako starije građevine postaju i dio naslijeđa, tradicije predstavnika novih društvenih skupina.

Bliski se idejni koncepti prepoznaju kod primjera s odsustvom destrukcija i primjetnim obnavljanjem/očuvanjem forme i funkcije starijih zdanja u dužemu razdoblju, tek s neznatnim adaptacijama. Stariji se sklopovi interpoliraju u novoizgrađene cjeline, koje u svojoj prostornoj dispoziciji u određenoj mjeri čak slijede njihovu formu. Međutim takve se pojave mogu pratiti još od rane antike. Gotovo se u pravilu odnose na korištenje gospodarskih objekata, koji su još od ranocarskoga razdoblja pa sve do srednjega vijeka, a moglo bi se reći i do suvremenoga doba, imali istaknuto simboličko značenje. Jasan je primjer ladanjski kompleks u Verigama na Velom Brijunu (1./2. st.), gdje se u vrijeme promjene vlasnika imanja čitava starija građevina primarne gospodarske funkcije zadržala, obnovila i interpolirala u novoizgrađene cjeline, a koje su svojom morfologijom ponavljale rješenje s dvorištem u formi *porticus-triplex*, svojsteno prostorima rimske Kampanije.<sup>65</sup> Vlasnikove želje za održavanjem starijih gradnji i opreme nisu počivale tek na uvažavanju njihove praktične vrijednosti, koja je neupitna, već i one prepoznatljivoga znaka tradicije i kulture rimskoga prostora. Gospodarenje zemljom i poljoprivredne aktivnosti bili su i



Sl. 11. Lokalitet Majdan (izvor rijeke Jadro), terasa s grobljem na redove na terasi između kupališta i šetnice (prema: Lj. Karaman, 1930).

dio identiteta vlasnika, a održane i obnovljene preše za preradu maslina sredstvo njegove osobne prezentacije.<sup>66</sup>

Kolika je bila vrijednost preša, pa i torkulara i drugih poljoprivrednih strojeva pokazuje činjenica da su oni rimskodobni mogli biti održavani i obnavljani u kontinuitetu sve do srednjega vijeka. Na lokalitetu Dolac, u Kaštel Gomilici, istražile su prostorije s prešom, čije se najranije faze datiraju između polovine 1. stoljeća do 2. stoljeća. Uz taj se objekt podiže kasnoantička apsidalna prostorija dekorirana polikromnim mozaikom, koja funkcionira i kao dio ranokršćanskoga kompleksa s aneksima i ukopima (5./6. st.), da bi u srednjemu vijeku bila podignuta nova, manja crkva. Svo vrijeme, objekt s prešom se sačuvao, dapače i obnavljao, poglavito u vrijeme kada posjed preuzimaju splitske benediktinke.<sup>67</sup>

Na dugotrajno održavanje preša – pa i spoliranjem rimskih, antičkih i kasnoantičkih kamenih predmeta – ukazuju i slučajevi preoblikovanja rimskih nadgrobnih spomenika u stupove za potisak stroja (*stipites*) (lokalitet Križice, Kaštelansko polje; Bilice kod Šibenika)<sup>68</sup> ili sarkofaga reupotrijebljenih u kamenice za ulje (*labra*) (Miri, Kaštel Novi).<sup>69</sup> Dugo trajanje rimskodobnih zdanja na takvim lokalitetima, kao što su Miri i Bilice ili Dolac, moglo bi se reći da je uvelike bilo uvjetovano postojanjem poljoprivrednih strojeva, koji su istovremeno značili gospodarsku vrijednost imanja i ukazivali na bogatstvo, ugled i moć onih koji su njima upravljali.<sup>70</sup> Još se od rane antike održavanje poljoprivrednih strojeva smatralo iskazom moralnih vrijednosti, što je uvelike zadržano i u razdobljima kasne antike i srednjega vijeka.

Obrađeni lokaliteti s prostora srednjega i južnoga Jadrana pokazuju koliko su procesi „recikliranja“ arhitekture, kao i prerađivačke instalacije namijenjene „recikliranju“ različitih materijala, imali znatan udjel u procesima formiranja kasnoantičkih i ranosrednjovjekovnih sklopova na temeljima rimskodobnih imanja (*villae*). Ti su procesi, kroz različite vidove korištenja starijih objekta – demontiranjem ili rušenjem, kao i očuvanjem, pa i paradoksalno očuvanjem radi daljnjega rušenja i demontiranja – u velikoj mjeri diktirali i položaje kasnijih crkvenih kompleksa, posljedično i ukopa, te ih je gotovo jednako važno

izučavati kao i sve druge fenomene koji ulaze u okviru istraživanja transformacija rimskodobnih imanja. Potreba za materijalima, a zatim i ekonomska dobit stečena ubiranjem materijala, njegovim transportom, preradom i trgovinom, značila je status i moć onih koji su došli u posjed, dobili pravo na korištenje starijih građevina – vrijedna izvora materijala – te i ne čudi toliko velik broj crkvenih i, u narednim stoljećima, vladarskih posjeda i zadužbina sa središtima upravo na lokalitetima rimskodobnih vila. Kao što je u literaturi već ustanovljeno, takav su status imali većinom, pa i gotovo svi ovdje obrađeni lokaliteti

## Bilješke

- <sup>1</sup> Pojmovi *recikliranje*, *reciklaža*, *second-hand materijali*, *rabljeni materijali*, koje uvelike vežemo uz suvremene prakse „prefabrikacije“, preoblikovanja objekata/predmeta ili otpada, sve se češće koriste u kontekstu povijesnih razdoblja. O značenjima tih pojmova i njihovoj uporabi u suvremenome dobu te u istraživanjima bliskih pojava u prošlosti, a primarno u arheološkim studijama vidi: INA MILOGLAV, ANDREA KUDELJIĆ, JACQUELIN BALEN, *Recikliraj, ideje iz prošlosti*, Ina Miloglav, Andrea Kudelić, Jacquelin Balen (ur.), Zagreb, 2017., 7-10. U brojnim se znanstvenim raspravama ti pojmovi isprepliću s onima *spoliranje*, *spolijacija* i sl. U djelu posvećenome istraživanju fenomena uporabe antičke građe u srednjovjekovnome Rimu, rimskim crkvama, na taj ih način koristi MARIA FABRICIUS HANSEN u: *The Spolia Churches of Rome: Recycling Antiquity in the Middle Ages*, Aarhus University Press, 2015. Nasuprot tomu, R. Brilliant i D. Kinney definiraju recikliranje kao zadnju fazu reupotrebe građevina, u kojoj je objekt reduciran na puki materijal, te se može reći kako koriste pojmove u „pravome“ značenju: RICHARD BRILLIANT, DALE KINNEY, *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Routledge, 2016., 3.
- <sup>2</sup> Uz prethodno navedene autore, vidi i: DOUGLAS R. UNDERWOOD, *(Re)using Ruins: Public Building in the Cities of the Late Antique West, A.D. 300-600 (Late Antique Archaeology (Supplementary Series))*, Brill, 2019.; SIMON J. BAKER, „Late Antique Recycling Practices in the West: a preliminary discussion of recycling trends in the north-western provinces of the Roman Empire“, u: *La sculpture et ses emplois. Actes des Iles rencontres autour de la sculpture romaine*, Arles 2016, V. Gaggadis-Robin - N. de Larquier (ur.), Bourdeaux, 2019.; ISTI, „The demolition, salvage and recycling industry in Imperial Rome“, *Ædificare. Revue internationale d'histoire de la construction* 2, n° 4, 2018., 37-84; ROBIN FLEMING, „The Ritual Recycling of Roman Building Material in Late Fourth and Early Fifth-Century Britain“, u: *European Journal of Post-Classical Archaeologies* 6, 2016., 7-31; ANNA FRANGIPANE, „From spolia to recycling: The reuse of traditional construction materials in built heritage and its role in sustainability today: A review“, *Geological Society London Special Publications* 416 (1), 2015.; BETH MUNRO, „Approaches to architectural recycling in Roman and late Roman villas“, u: *TRAC 2010: Proceedings of Twentieth Theoretical Roman Archaeology Conference*, D. Mladenovic - B. Russell (ur.), Oxford, 2011., 76-88; ISTA, *Recycling the Roman villa. The use of architectural components as raw materials for small scale production in the late Roman period*, Doktorska disertacija, University of Oxford, 2010. A vidi i: CONNOR GILCHRIST, „Recycling in Ancient Rome - A Literature Review“, *WRTG 391 Advance Research Writing*, 2015.
- <sup>3</sup> IAN C. FREESTONE, „The Recycling and Reuse of Roman Glass: Analytical Approaches“, *Journal of Glass Studies* Vol. 57, 2015., 29-40; ROBIN FLEMING, „Recycling in Britain after the Fall of Rome's Metal Economy“, u: *Past & Present*, No. 217, 2012., 3-45; BETH MUNRO, „Approaches to architectural recycling“. Pregled „reciklažnih“ postupaka i tipova reupotrebe različitih materijala kroz povijest – kosti, keramike, stakla, metala – uz pozivanje na iscrpnu literaturu donose autori već citiranoga zbornika: SELENA VITEZOVIĆ, „Kosti, jedna od najranijih sekundarnih sirovina“, *Recikliraj, ideje iz prošlosti*, Ina Miloglav, Andrea Kudelić, Jacquelin Balen (ur.), Zagreb, 2017.; JASNA VUKOVIĆ, „Oštećenje, lomljenje, preoblikovanje: recikliranje i sekundarna upotreba predmeta od keramike“, u: Isto; ANA FRANJIĆ-IAN C. FREESTONE, „Glass recycling“, u: Isto; ANA PAVLOVIĆ, „Novo lice starih kovanica – sekundarna i ponovna upotreba novca u arheologiji“, u: Isto.
- <sup>4</sup> SIMON J. BAKER, YURI MARANO, „Demolition laws in an archaeological context. Legislation and architectural re-use in the Roman building industry“, u: *Decor. Decorazione e Architettura nel Mondo Romano, Thiasos Monografie* 9, Roma: Edizioni Quasar, 2017., 833-850; YURI MARANO, „Marmo e committenze nell'Adriatico tardoantico (V-VI secolo d.C.)“, u: *Economia e Territorio. L'Adriatico centrale tra tarda Antichità e alto Medioevo*, E. Cirelli - E. Giorgi - G. Lepore (ur.), BAR - International Series 2926, Oxford 2019., 41-49; ISTI, „Tra centro e periferia: la distribuzione della scultura costantinopolitana nella regione adriatica tra V e VI secolo d.C.“, in *Realtà medioadriatiche a confronto. Contatti e scambi tra le due sponde, Atti del Convegno*, G. De Benedittis (ur.), 2018., 90-109; BEN RUSSEL, „Lapis transmarinus: stone-carrying ships and the maritime distribution of stone in the Roman empire“, u: *Maritime Archaeology and Ancient Trade in the Mediterranean. Proceedings of the 2008 OCMA Conference, Madrid. Oxford Centre for Maritime Archaeology* 7, D. J. Robinson - A. I. Wilson (ur.), 2011., 137-52.
- <sup>5</sup> Riječ je o mišljenju koje se zastupalo u: GISELA RIPOLL, JAVIER ARCE, „The Transformation and End of Roman Villae in the West (Fourth-Seventh Century: Problems and Perspectives)“, u: *Towns and Their Territories in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, G.P. Brogiolo - N. Gauthier - N. Christie (ur.), Leiden: Brill, 2000., 63-114; GIAN PIETRO BROGIOLO, ALEXANDRA CHAVARRIA ARNAU, „Chiese e insediamenti tra V e VI secolo: Italia settentrionale, Gallia



- Meridionale e Hispania*”, u: *Chiese e insediamenti nelle campagne tra V e VI secolo* (Documenti di Archeologia 30), G. P. Brogiolo (ur.), Mantova: Società Archeologica Padana, 2003., 9-37; ISTI, „El final de las villas y las transformaciones del territorio rural en el Occidente (siglos V-VIII)”, u: *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio: arquitectura y function* (IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón), C. Fernández Ochoa - V. García-Entero - F. Gil Sendino (ur.), Gijón: Ediciones Trea, 2008., 193-213. Vidi i drugačije postavke u: TAMARA LEWIT, „Vanishing villas’: what happened to elite rural habitation in the West in the 5<sup>th</sup>- 6<sup>th</sup> c.”, *Journal of Roman Archaeology* 16, 2003., 260-275; MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila” na prostoru srednje Dalmacije u kasnoj antici i ranom srednjem vijeku*, Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
- <sup>6</sup> O tome pitanju v. prvenstveno raspravu u: BETH MUNRO, *The use of architectural components*, 4-11; Ista, „Approaches to architectural recycling”. Iz potpuno drugoga ugla do bliskih zaključaka, suprotstavljenih tezama o „propadanju vila” od 4. do 5. st., dolazi MAJA ZEMAN u: *Transformacije rimskih „vila”*.
- <sup>7</sup> BETH MUNRO, *The use of architectural components*, 4-11; Ista, „Approaches to architectural recycling”.
- <sup>8</sup> ISTO. O pojavi pojedinačnih grobova/ukopa u ruševinama rimskodobnih stambenih i gospodarskih zdanja v. i: JEREMY T. KNIGHT, „Villa to monastery: Llandough in context”, *Medieval Archaeology* 49, 2005., 93-108; TAMARA LEWIT, „Vanishing villas’; NEIL CHRISTIE, „Landscapes of Change in Late Antiquity and The Early Middle Ages: Themes, Directions and Problems”, *Landscapes of Change. Rural Evolution in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, N. Christie (ur.), Aldershot: Ashgate, 2004.
- <sup>9</sup> Nakon prikupljenih podataka za preko dvjesto lokaliteta izvangradskih imanja (*villae*) srednje Dalmacije, koji su klasificirani prema namjeni i kronologiji te tipologiji strukturnih i funkcionalnih promjena (adaptacije, pregradnje, preslojavanja) u dužemu razdoblju od 1. do 10. st., postavljene su i određene osnove za daljnje bavljenje različitim vidovima transformacija rimskodobnih imanja: MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila”*; vidi i: KRISTINA JELINČIĆ, *Topografija rustičnih vila otoka Brača*, Magistarski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2005. Za prostore južnoga Jadrana, ujedinjeno, podaci o brojnim lokalitetima koji se vežu uz rimskodobne vile, s kasnijim fazama korištenja, doneseni su u: JOSIP KLAJIĆ, *Organizacija pejzaža od antike do srednjeg vijeka prostora Cavtata (antički i kasnoantički Epi-daur)*, Diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016. Za Elafitsko otočje vidi poglavlje znanstvene monografije: MAJA ZEMAN, „Elafitsko otočje u antici i kasnoj antici”, u: Ivana Tomas, *Spomenici otoka Lopuda od antike do srednjeg vijeka*, I. Viđen (ur.), Zagreb-Dubrovnik, 2017. Oba potonja rada nadopunjuju opsežniji projekt mapiranja i kategoriziranja lokaliteta prostora Konavala i Cavtata na temelju funkcije i kronologije razvoja lokaliteta te transformacija od antike do novoga vijeka, a koji je u tijeku (nositelj: GROMA – Zadruga za istraživanja i eksperimentalni razvoj, Cavtat).
- <sup>10</sup> IVO BABIĆ, *Prostor između Trogira i Splita*, Kaštel Novi: Zavičajni muzej Kaštela, 1991., 52-54; VJEKO OMAŠIĆ, *Kaštela od prapovijesti do XX. stoljeća*, Kaštela: Muzej grada Kaštela, 2001., 19 i dalje; DRAGAN DELIĆ, „Prilozi topografiji villae rusticae u K. Sućurcu”, *Kaštelanski zbornik* 4, 1994., 165-167
- <sup>11</sup> MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila”*, 134-138 i dalje.
- <sup>12</sup> O kamenarskim aktivnostima: MATE SUIĆ, „Tragurium marmore notum”, u: *Zbornik radova posvećenih A. Bencu (Posebna izdanja Akademije nauka i umjetnosti BiH 95)*, B. Čović (ur.), Sarajevo, 1991., 288, bilj. 8.; MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila”*, 151-152. Proizvodnja keramike pretpostavlja se na području antičkoga naselja Sikuli: IVANKA KAMENJARIN, „Fina kuhinjska keramika”, u: *Antički Sikuli, Katalog izložbe*, Kaštela, 2011., 65. O podmorskim lokalitetima s bazenima na prostoru Kaštelanskoga zaljeva i Splitskoga poluotoka: IRENA RADIĆ ROSSI, „Arheološka baština u podmorju Kaštelanskog zaljeva”, *Archeologia Adriatica* II, 2009., 489-506; V. i posebne obrade/izvještaje s istraživanja lokaliteta „Kaštel Štafilić-Resnik”, „Kaštel Sućurac-Trstenik”, „Trogir-Kopilice” iste autorice u: *Hrvatski arheološki godišnjak*, brojevi 2, 3, 4 (2006-2008). O proizvodnji soli i uzgoju ribe u Kaštelanskome zaljevu u razdobljima od rane antike do 4./5. st., uz analogije s prostora sjevernih provincija, v: MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila”*, 133-137.
- <sup>13</sup> O istraživanjima navedenih lokaliteta v: VEDRAN KATAVIĆ, TOMISLAV JERONČIĆ, ANA SUNKO KATAVIĆ, VEDRANA POLIĆ, *Izvještaj o zaštitnom arheološkom nadzoru i istaživanjima na trasi izgradnje ulice Zagorski put (1. faza) na prostoru Dujmovače i Smokovika u Splitu*, Split: Kaukal d.o.o, 2011.; VEDRAN KATAVIĆ, ANA SUNKO KATAVIĆ, TOMISLAV JERONČIĆ, „Zaštitna arheološka istraživanja rimskoga gospodarsko-ladanjskog kompleksa u Dujmovači”, *Tusculum* 8, 2015., 79-102; ANTE PITEŠA, „Split-Lora (villa rustica)”, *Hrvatski arheološki godišnjak* 5/2008, 2009., 629-631.
- <sup>14</sup> Sustav kanala i nekoliko jama (dubine od 1 m) pronađeni su na sjevernom dijelu lokaliteta Dujmovača. U istome dijelu istražen je i pravilno građen zid prostorije (prostorija osam) koja je bila ukopana u tupinu, poput bazena (VEDRAN KATAVIĆ et al., „Zaštitna arheološka istraživanja”, 88). Upravo se ondje u izvještaju spominju i ostaci peći (VEDRAN KATAVIĆ et al., *Izvještaj o zaštitnom arheološkom nadzoru*). Istraživači zasebno donose pokretne nalaze, bez navođenja točne lokacije pronalaska. Uz metalne, keramičke i staklene predmete navode se i raznovrsni kameni ulomci i predmeti: rimska stela, kamene brus, balistički projektil i dr. (Isto). Na predjelu Lora raznovrsni je materijal pronađen deponiran u podrumskoj prostoriji, ukopanoj u tupinu, koja je određena kao dio skladišta. Navodi se keramičko posuđe, ulomci amfora, tegule, novci, uz veće količine školjaka (ANTE PITEŠA, „Split-Lora (villa rustica)”, 630-31).
- <sup>15</sup> JORDANKA LUNIĆ, „Istraživanje kasnoantičkog stambenog objekta u Lukaru kod Oklaja”, *Obavijesti HAD-a XXI*, br. 1, 1989., 36-37.
- <sup>16</sup> Tako se bijele kockice mozaika prerađuju zajedno s ostalom kamenom građom, dok su se kolorirane kockice često grupirale i koristile za dobivanje različitih boja (BETH MUNRO, *Recycling the Roman villa*, 55).
- <sup>17</sup> Ipak, kako je riječ o slojevitome lokalitetu, na kojemu je pronađen i jedan ranokršćanski plutej te drugi ulomci liturgijske opreme, može se pretpostaviti da je rimskodobno zdanje prošlo kroz određene pregradnje i adaptacije te samim time i moguće destrukcije u cilju prikupljanja materijala (MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila”*, Kat. III-2.6., 533-534).
- <sup>18</sup> O nalazima s istraživanja lokaliteta Korpivno (Konjsko) Franko Oreb i Miroslav Katić podatke donose tek u dnevnome tisku. (*Slobodna Dalmacija*, 20. 06. 2002. <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20020620/kultura02.asp>). Spominje se i izgled građevine uz nabiranje raznovrsnih nalaza, međutim bez objavljenoga plana ili detaljnijih podataka.
- <sup>19</sup> ISTO.
- <sup>20</sup> Opći podaci o postupcima prerade materijala uz sistematizaciju pojedinih instalacija ovisno o prerađivanome materijalu u sklopu navedenih rimskodobnih vila donose se u: BETH MUNRO, *Recycling the Roman villa*, 43-83. Detaljnije za izdvojene lokalitete v: ISTO, 21-43 i BETH MUNRO, „Approaches to architectural recycling”. Vidi i: BETH MUNRO, „Recycling in Late Roman Villas in Southern Italy: Reappraising Hearths and Kilns in Final Occupation Phases”, *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada* 10 (2), 2010., 217-242.
- <sup>21</sup> Prostor kupaonice na Dujmovači činili bi tri prostorije južnoga dijela sklopa, s oblogom od hidraulične žbuke (VEDRAN KATAVIĆ et al., *Izvještaj o zaštitnom arheološkom nadzoru*). Jame na Dujmovači, smještene uz kanal i nedaleko od peći, mogle su služiti za brzo hlađenje metala (za spomenutu peć, vidi i ovdje bilj. 15). Instalacije za preradu materijala bile su smještene uz kupke na lokalitetu *Monte Gelato*, dok su u Faragoli bile smještene uz prostoriju s fontanom, dakle luksuznije uređenu prostoriju s kanalima za dopremanje vode. Pretpostavlja se da su kupke postojale i na *Aiano Torracia di Chiusi* (BETH MUNRO, *Recycling the Roman villa*, 21, 163-164).

- <sup>22</sup> ANTE PITEŠA, „Split-Lora (*villa rustica*)”, 630-31.
- <sup>23</sup> BETH MUNRO, *Recycling the Roman villa*, Table 3.2. Donose se i podaci o peći na lokalitetu *Atiano Torracia* koja je bila obložena opekama, a čija je nadogradnja, „svod“, bila građena od gline i puževih kućica (ISTO, 132), što se smatra i uobičajenom strukturom nadgradnji peći (ISTA, „Approaches to architectural recycling”, 83-84).
- <sup>24</sup> ANTE PITEŠA, „Split-Lora (*villa rustica*)”, 630-31.
- <sup>25</sup> Vidi: SELENA VITEZOVIĆ, „Kosti, jedna od“, 32; JAMES M. SKIBO, *Understanding Pottery Function*, Springer-Verlag New York, 2013., 44. V. i ovdje bilj. 23.
- <sup>26</sup> ANTE PITEŠA, „Split-Lora (*villa rustica*)”, 630-31; VEDRAN KATAVIĆ *et al.*, „Zaštitna arheološka istraživanja”, 99-102.
- <sup>27</sup> MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, 313-324.
- <sup>28</sup> IRENA RADIĆ ROSSI, „Arheološka baština”; ISTA, „Podmorsko arheološko nalazište u predjelu Spinut u Splitu”, *Kulturna baština* 34, 2007., 351-372; SMILJAN GLUŠČEVIĆ, „Podmorsko arheološko istraživanje u Trogiru i na Pantani”, *Obavijesti HAD-a*, XXXVI, br. 1, 2004., 124-131.
- <sup>29</sup> Potopljeni brod pronađen je na lokalitetu Trstenik-Blato, Kaštel Sućurac (IRENA RADIĆ ROSSI, „Arheološka baština“, 490-491, 493). O korištenju amfora radi drenaže: ISTA, „Podmorsko arheološko nalazište”, 356. Po tom pitanju v. i: NENAD CAMBI, „Amfore kao građevinski i izolacijski materijal u antičkom graditeljstvu Dalmacije”, u: *Materijali, tehnike i strukture predantičkog i antičkog graditeljstva na istočnom jadranskom prostoru*, M. Suić - M. Zaninović (ur.), Zagreb: Centar za povijesne znanosti, Odjel za arheologiju, 1980., 366.
- <sup>30</sup> IRENA RADIĆ ROSSI, „Nastavak podmorskog istraživanja na položaju Trstenik u Kaštel Sućurcu”, *Obavijesti HAD-a* XXXVII, br. 1, 2005., 109-113.
- <sup>31</sup> STANKO PIPLOVIĆ, „Antička nekropola u Lori”, *Kulturna baština* IV/5-6, 1976, 9-12; NENAD CAMBI, „Salona i njene nekropole”, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 25(12), 1986., 61-109; TAJMA RISMONDO, „Antička groblja na splitskom poluotoku”, *Histria antiqua* 8, 2002., 262-263, 265; ŽRINKA BULJEVIĆ, „Rimskodobna nekropola u splitskoj Lori”, *Vjesnik za arheologiju i povijest dalmatinsku* 103, 2010., 81-190; ANTE PITEŠA, „Split-Lora (*villa rustica*)”, 630-31; VEDRAN KATAVIĆ *et al.*, „Zaštitna arheološka istraživanja”, 88-90, 102; IVAN BASIĆ, „The inscription of Gaius Orchivius Amemptus”, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 108, 2015., 37-77 (osobito 58-70).
- <sup>32</sup> Kod pojedinih primjera rimskodobnih imanja europskih prostora koja se u gospodarskome smislu održavaju u razdobljima od 5., ali prvenstveno od 6. i 7. stoljeća, formirana se veća groblja dovode u vezu s naseljenom radnom snagom i/ili obrtnicima: ALEXANDRA CHAVARRIA ARNAU, „Dopo la fine delle ville: le campagne ispaniche in epoca visigota”, *Dopo la fine delle ville: Le campagne tra VI e IX secolo, 10 Seminario sul tardo antico e l'alto medioevo (Gavi 8-10 maggio 2004)*, G.P. Brogiolo - A. Chavarría - M. Valenti (ur.), Mantova, SAP, 2005., 266-267.
- <sup>33</sup> O pokretnim nalazima s Dujmovače: VEDRAN KATAVIĆ *et al.*, „Zaštitna arheološka istraživanja”, 90-99. Za nekropolu na Lori postoje indicije da je upravo i služila ukapanju radne snage uposlene u proizvodno-prerađivačkim postrojenjima, kao i ukapanju upravitelja imanja, moguće u sklopu carskih posjeda, već u razdoblju od 1. stoljeća (IVAN BASIĆ, „The inscription”, 58-70). O mogućim carskim posjedima na prostoru Lore i Dujmovače vidi i: MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, 189-190, 316-317.
- <sup>34</sup> Naknadno uklanjanje podnice uočeno je u južnome dijelu lokaliteta, na njegovoj istočnoj strani, u najvećoj među trima prostorijama koja je zapremala površinu od 53,1 m<sup>2</sup> (VEDRAN KATAVIĆ *et al.*, *Izveštaj o zaštitnom arheološkom nadzoru*).
- <sup>35</sup> VEDRAN KATAVIĆ *et al.*, „Zaštitna arheološka istraživanja”, 101.
- <sup>36</sup> Ovdje se navode samo neki od primjera. U uvali Lovrečina na Braču ploče suspenzura ugrađene su u zidove ranokršćanskoga kompleksa, u kasnije prigradeni potpomi zid sjevernoga kraka transepta crkve. Kao građevini su materijal nesumnjivo preuzete s rimskodobnoga stambenog i gospodarskog zdanja koje se u uvali Lovrečina sukcesivno gradi i pregrađuje od 1. st. pa sve do razdoblja romanike (JASNA JELIČIĆ RADONIĆ, „Lovrečina”, u: *Ranokršćanski spomenici otoka Brača*, J. Belamarić *et al.* (ur.), Split: Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, 1994., 28-39). Na prostoru naselja Grebaštica, 12 km jugoistočno od Šibenika, uz položaj Sv. Luce, bili su uočljivi ostaci većega rimskodobnoga objekta koji je moguće bio vezan i uz upravno-administrativni sklop. Na udaljenosti se od preko 100 m od objekta nalazi predio s razbacanim građevnim materijalom, a među građom zatečene su i veće količine ulomaka suspenzura podnoga grijanja. JOŠKO ZANINOVIĆ, „Grebaštica – Samostan Sv. Luce”, *Obavijesti HAD-a* XXIV, br. 3, 1992, 56-57; ISTI, „Grebaštica - mjesno grobište i Kulina (Pretura)”, *Obavijesti HAD-a* XXV, br. 3, 1993, 72-74. O Grebašticu više u: MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, 184-185 i dalje, Kat. 1-2-1.
- <sup>37</sup> O ruševinama u Starom Trogiru pisali su prije modernoga doba brojni autori: od Ivana Lučića i Pavla Andreisa u 17. stoljeću, Marka Kažotića i Šimuna Milinovića u 19. st. do Luke Jelića početkom 20. st. Iz tih se opisa vidi koliko se očuvao sklop u odnosu na današnju situaciju, s još vidljivim ostacima luksuznije dekoracije – mozaičkim popločenjima, arhitektonskom plastikom (MAJA ZEMAN, „Monumentalne ekedre u rimskoj rezidencijalnoj arhitekturi ranocarorskog razdoblja: primjeri istočne obale Jadrana”, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 38, 2014., 7-8). Na fotografiji carskoga upravno-administrativnog sklopa u Polačama iz 1893. godine jasno je vidljivo da su ostaci kula, naročito istočne kule, bili znatno viši u elevaciji nego što su danas. Unutar ostataka zidova monumentalne građevine, njezine istočne pregradnje, izgrađene su kuće koje su i danas u funkciji (O carskome zdanju u Polačama v: TIN TURKOVIĆ, „The Late Antique “Palace” in Polače Bay (Mljet) - Tetrarchic “Palace”?”, *Hortus artium medievalium*, 17, 2011, 211-233).
- <sup>38</sup> Lokalitet je istraživan tijekom 1950-ih, a zatim 1990-ih, te je objavljen Katalog s podacima istraživanja 1999. godine. Autori se pozivaju i na neobjavljenu dokumentaciju ranijih istraživanja. Rimskodobna građevina definirana je kao antička, s najranijim nalazima iz 1. stoljeća, a sklop se interpretira kao mogući teatar ili odeon, prvenstveno zbog zakrivljene forme (FRANKO OREB, TAJMA RISMONDO, MIROSLAVA TOPIĆ, *Ad basilicas pictas*, Split: Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel u Splitu, 1999). Pojedini su autori posumnjali u takvu interpretaciju, smatrajući ostatke građevine dijelom nekoga luksuznog ladanjskog zdanja (STANKO PIPLOVIĆ, „Ladanjska naseobina u uvali Spalatum”, *Kultura ladanja: zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani Cvita Fiskovića” održanih 2001. i 2002. godine*, N. Grujić (ur.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2006., 23-32.). Vidi i: TOMISLAV MARASOVIĆ, „Predioctetianic architecture within the Split Palace”, u: *Illyria antiqua: ob honorem Duje Rendić-Miočević. Radovi s međunarodnoga skupa o problemima antičke arheologije*, Zagreb, 6.–8. XI. 2003., M. Sanader (ur.), Zagreb, 2005., 361–366. Međutim u novije se vrijeme aktualiziralo pitanje funkcije građevine. Otkrićem dodatnih zidova na prostoru Ulice Domovinskoga rata, koja prolazi neposredno uz lokalitet, u dnevnome su tisku objavljene vijesti o otkriću Dioklecijanova amfiteatra Slobodna Dalmacija, 13. studenoga 2013., URL: <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/senzacionalno-otkrice-u-centru-splita-otkriven-antički-amfiteatar-iz-4-stoljeća-217722>; *Slobodna Dalmacija*, 21. siječnja 2014., URL: <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/radoslav-buzanic-odrzo-predavanje-o-amfiteatru-dioklecijanove-palace-223684>; JASEN BOKO, Split je bio kao Las Vegas, u: *Globus*, 29. lipnja 2014., URL: <http://globus.jutarnji.hr/kultura/split-je-bio-kao-las-vegas>. Radoslav Bužančić takve je interpretacije iznio i na pojedinim javnim predavanjima (*The pluteum from the Church of St Bartholomew at Resnik. Re-utilisation of the marble of the altar screens of pre-Romanesque churches in the renovation of demolished churches after the Council of Trent* na znanstvenom skupu *Ejnar Dyggve: Creating*

Crossroads, International conference, Split, November 7–9, 2013, Centre Studia Mediterranea). V. i: <https://www.min-kulture.hr/userdocs-images/za%20web/Konzervatorski%20odjel%20u%20Splitu.pdf>. No do danas nisu objavljeni podaci tih istraživanja. Ipak, nedavno je Nenad Cambi ponudio dvojaku interpretaciju: pretpostavio je da se radilo o građevinskom tipu tržnice (*macellum*) s ekседrom, latrinama i bazenima, ali i uz mogućnost da je riječ i o amfiteatru, kakav se, ustrvđuje dalje, sasvim sigurno nalazio negdje na prostoru Splitskoga poluotoka (NENAD CAMBI, „Salona i Spalatum, dvije funkcionalno povezane luke“, u: *Pomorski Split do početka XX. stoljeća*, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog 26. i 27. rujna, 2016., N. Cambi – A. Duplančić (ur.), Književni krug: Split, 2019., 55-73 (68-70).

<sup>39</sup> STANISLAV ŽIVKOV, „*Varia Diocletiana*“, *Dioklecijan, tetrarhija i Dioklecijanova palača o 1700. obljetnici postojanja* (Zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 18. do 22. rujna 2005. u Splitu), N. Cambi - J. Belamarić - T. Marasović, (ur.), Split: Književni krug, 2009., 507-509. MAJA ZEMAN, „Monumentalne polukružne ekседre“, bilj. 15, 16, 17.

<sup>40</sup> FRANO OREB et al., *Ad basilicas pictas*.

<sup>41</sup> Toma Arhiđakon u *Historia Salonitana* spominje oslikanu baziliku Sv. Andrije u kojoj se odvio crkveni sabor 1185. g.

<sup>42</sup> FRANKO OREB et al., *Ad basilicas pictas*, 36-39.

<sup>43</sup> ISTO.

<sup>44</sup> O prijevozu i trgovini skupim mramorom tijekom kasne antike duž jadranske obale, kao i o radu kamenoloma, osobito onih iz kojih se ubirao crveni, pa i zeleni porfir, zakonima i carskim dekretima te, napokon, upravljanju brodovljem kojim su ti materijali bili dopremani, objavljene su u novije vrijeme brojne studije. Među njima izdvajam ovdje: HELENA TŮMOVÁ, ANDREA AUGENTI, ANETA KUC-HAŘOVÁ, ENRICO CIRELLI, RICHARD PŘIKRYL, „Late Antique marble trade: new insights obtained from stone artefacts from the San Severo complex (Ravenna, Italy)“, YURI A. MARANO, „La circolazione del marmo nell’Adriatico durante la tarda Antichità“, *Hortus Artium Medievalium* 22, 2016., 166-177; SIMON J. BAKER, YURI MARANO, „Demolition laws in an archaeological context“, BEN RUSSELL, „Lapis transmarinus: stone-carrying ships“.

<sup>45</sup> Iz literature su odavno poznati navodi o boravcima najprije Gale Placidije (423. – 424.) u Dalmaciji, Saloni i/ili Dioklecijanovoj palači te Marcelina sredinom 5. stoljeća i, napokon, Julija Nepota, koji je u palači ubijen 480. g. (U novije vrijeme relevantne povijesne izvore, uz citiranje relevantne literature, donosi IVAN BASIĆ, „Diocletian’s villa in Late Antique and Early Medieval Historiography: A Reconsideration“, *Hortus artium medievalium* 20/1, 2014., 63-76.)

<sup>46</sup> Zanimljiv je pronalazak velikoga, zakrivljenog, kamenog bloka u supstrukcijama Dioklecijanove palače za koji se mislilo da je bio dopremljen u vrijeme gradnje palače upravo sa starije građevine na *Ad basilicas pictas*, što bi značilo da je građevina od kraja 3. stoljeća služila kao izvor materijala (STANISLAV ŽIVKOV, *Varia Diocletiana*, 508). V. i: STANKO PIPLOVIĆ, „Novi pogledi na postanak Splita“, *Hrvatska obzorja* VII/3, 1999., 691–698.

<sup>47</sup> FRANKO OREB et al., *Ad basilicas pictas*, 16, prilog 2, Sl. 13. Gradnja na južnome dijelu crkvenoga sklopa, u fazi od 5. do 6. st. zidovi starije građevine bili su produženi prema zapadu (ISTO, 26, v. i Prilog 2, zidovi: j, j1, j2).

<sup>48</sup> O nalazima i istraživanjima lokaliteta podaci se donose u: KRSTO STOŠIĆ, *Sela šibenskog kotara*, Šibenik: Tiskara „Kačić“, 1941, 47-51; FRANJO DUJMOVIĆ, „Arheološko regnosciranje južno od Šibenika“, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 55/1953, 1956., 242; ZLATKO GUNJAČA, „O kontinuitetu naseljavanja na području Šibenika i najuže okolice“, u: *Šibenik - Spomen zbornik o 900. obljetnici*, S. Grubišić (ur.), Šibenik: Muzej grada Šibenika, 1976, 41-43, 47, 49, 50-51; ISTI, „Rezultati neobjavljenih i najnovijih arheoloških istraživanja antičkih i srednjovjekovnih lokaliteta na šibenskom području“, *Novija i neobjavljena istraživanja u Dalmaciji, Izdanja HAD-a*

3, 1976., 75-86. O rezultatima novijih istraživanja v. prvenstveno: ŽELJKO KRNČEVIĆ, „Sveti Lovre-šibensko Donje polje“, *Hrvatski arheološki godišnjak* 1/2004, 2005., 211-212 i u: *Hrvatski arheološki godišnjak* 2/2005, 2006., 339. O lokalitetu i interpretacijama funkcije rimskodobnoga sklopa: KOSJENKA LASZLO KLEMAR, MAJA ZEMAN, „Naselja i organizacija prostora na srednjem istočnom Jadranu od antike do ranog srednjeg vijeka - pitanje kontinuiteta (Bribir, Donje šibensko polje)“, u: *Zbornik Stjepan Gunjača i hrvatska srednjovjekovna povijesno-arheološka baština. Zbornik radova sa Znanstvenog skupa u povodu 100. obljetnice rođenja akademika Stjepana Gunjače*, Split 3.-6. studenog 2009, T. Šeparović, N. Uroda, M. Zekan (ur.), Split: MHAS, 2010. 147-165.; MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, 185-186 i dalje, Kat. I.-1.2.

<sup>49</sup> ZLATKO GUNJAČA, „O kontinuitetu naseljavanja“, ISTI, „Rezultati neobjavljenih i najnovijih arheoloških istraživanja“.

<sup>50</sup> O nalazima antičkih kamenih ulomaka: ISTO; KRSTO STOŠIĆ, *Sela šibenskog kotara*, 47-51; FRANJO RADIĆ, „Izvršitelj Upraviteljstva Hrvatskoga starinarskoga društva o društvenom radu i napredku kroz zadnji tromjesec“, *Starohrvatska prosvjeta* II/2, 1896., 124-125. Kasniji ulomci, među njima primarno predromanički, obrađuju se u: NIKOLA JAKŠIĆ, ŽELJKO KRNČEVIĆ, „Predromanički reljefi iz crkvice Sv. Lovre u Morinju kraj Šibenika“, *Starohrvatska prosvjeta* III/24, 1997., 91-110.

<sup>51</sup> ŽELJKO KRNČEVIĆ, „Sveti Lovre“, 2005., 211-212; ISTI, „Sveti Lovre“, 2006., 339.

<sup>52</sup> ŽELJKO KRNČEVIĆ, „Sveti Lovre“, 2005., 211-212.

<sup>53</sup> Vapnenice su bile najčešće ukopane u tlo, visine/dubine koja je mogla prelaziti i 3 m. Pritom su slagane u odvojcima („katovima“). Najčešće su se smještale na mjesta prerade kamena, odnosno na onim lokacijama gdje je i izvor kamena (u više slučajeva na lokacijama rimskodobnih vila, nego u kamenolomima) te lokacijama gdje je bilo dostupnije drvo. U sklopu rimskodobnih vila, podižu se izvan objekata s kojih se skidao kamen, na rubovima zdanja, u dvorištima, utilitarnim prostorima. Uz njih, kao i uz druge vrste peći, česti su recipijenti (udubine, jame) koji su služili za akumulaciju vode (BETH MUNRO, *Recycling the Roman villa*, 135-138, 225-227).

<sup>54</sup> Ostaci ranokršćanske crkve i ranosrednjovjekovnoga crkvenog sklopa tražili su se na lokaciji crkve Sv. Lovre. No mimo slabije građenoga zakrivljenog zida nisu ustanovljene druge strukture koje bi odgovarale takvim zdanjima (v. ŽELJKO KRNČEVIĆ, „Sveti Lovre“, 2005., 211-212. V. i: KOSJENKA LASZLO KLEMAR, MAJA ZEMAN, „Naselja i organizacija“, 153).

<sup>55</sup> NIKOLA JAKŠIĆ, ŽELJKO KRNČEVIĆ, „Predromanički reljefi“, MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, 298-300.

<sup>56</sup> „...slojevitost spolija gotovo je nepregledna...“, kako navodi Igor Fisković, pa je tako i literatura u kojoj se obrađuju fenomeni uporabe spolija kroz povijesna razdoblja zaista prebrojna da bi se ovdje navodila u cijelosti, pa i djelomično. Kako je ipak naglasak na korištenju ruševina rimskodobnih vila, i to čak čitavih arhitektonskih cjelina jednoga kompleksa, donose se rijetki radovi koji obrađuju bliske teme za prostor istočne obale Jadrana. O poštivanju ruševnih zdanja u kasnijim stoljećima, njihovu očuvanju i interpoliranju u kasnije sklopove na prostoru istočne obale Jadrana ili Dalmacije raspravlja se u: IVAN MATEJČIĆ, IVAN BASIĆ, MILJENKO JURKOVIĆ, „Barokizacija crkve sv. Marije Velike kod Bala - primjer poštivanja ranosrednjovjekovnih starina u 18. stoljeću“, *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, S. Cvetnić – M. Pelc - D. Premerl, (ur.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009, 303-317. Zaseban su fenomen pojave gotovo u potpunosti izgrađenih zdanja od antičkih spolija, prenesenih s jedne građevine. Jedinствен je primjer takvih zahvata na prostoru Dalmacije crkva Sv. Ilije kod Donjeg Humca na otoku Braču, podignuta od građe s antičkoga mauzoleja: IGOR FISKOVIĆ, „Humačka crkva sv. Ilije u bračkom kamenarstvu“, *Klesarstvo i graditeljstvo*, XXII, no 3-4. 2011, 4-36; IGOR FISKOVIĆ, VICKO FISKOVIĆ, „Le spolia nella costruzione della chiesetta di Sant’Elia

- in isola di Brazza“, *Hortus artium medievalium* 17, 2011, 151-166. Tematski bliska bila bi i istraživanja „recikliranja“ ambijenata, pridavanja simboličkih značenja pejzažu, prostornih cjelina u pejzažu: IVAN ALDUK, „Recikliranje prostora kroz prošlost Dalmacije (očima konzervatora)“, u: *Recikliraj, ideje iz prošlosti*, I. Miloglav – A. Kudelić – J. Balen (ur.), Zagreb, 2017., 73-83.
- <sup>57</sup> Lokalitet je obrađivan višekratno pa i monografski. Prvenstveno v. tematski broj *Starohrvatska prosvjeta* III/26 (1999.), 2004.; MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, 95-96, 138-139, 294-295 i dalje, Kat. I-4-2 V. I izdanje *Sv. Marta u Bijaćima*, don J. Dukić (ur.), Trogir: Župa Gospe od Anđela, 2012.
- <sup>58</sup> MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, Kat I-4-2, 17 (na temelju podataka objavljenih u dnevnicima s istraživanja društva Bihać: HRVOJE GJURAŠIN, „Arheološka istraživanja kod crkve Sv. Marte od 1902. do 1905. godine“, *Starohrvatska prosvjeta* III/26, 2004., 7-96).
- <sup>59</sup> Sarkofag Rutilije Zone i Rutilije Auguste više je puta reupotrijebljen. U jednome je trenutku dobio novi poklopac s natpisom Julijana Pandurija i urezanim križevima, da bi akroteriji toga poklopca bili otučeni u drugoj reupotrebi sarkofaga te je u zadnjoj fazi na neki način i „degradiran“, posluživši kao građa novomu sklopu, negdje u ranome srednjem vijeku (Podatke iz dnevnika donosi HRVOJE GJURAŠIN, „Arheološka istraživanja kod crkve Sv. Marte“, 48. Vidi i: PASCALE CHEVALIER, „Ostaci starokršćanske skulpture iz crkve Sv. Marte u Bijaćima“, *Starohrvatska prosvjeta*, III/26, 2004, 111-112). Sarkofag pokojnice Kornelije, izrađen od segetskoga vapnenca, pronađen je prilikom novijih istraživanja lokaliteta Rižinice u prostoriji apsidalne dvorane koja se smatrala crkvom kneza Trpimira. Na sarkofagu je natpis s imenom pokojnice te prikazi erota, rozeta i vinove loze, dok su na bočnim stranama prikazi Merkura, ptice i ascije. Sarkofag je, kako je naveo Mate Zekan, bio postavljen na mramornim pilastrima oltarne ograde predromaničkih stilskih odlika s motivom lozice i virovitih rozeta na jednome te koncentričnih kružnica u troprutom pleturu na drugome ulomku. O reupotrebi sarkofaga svjedoče srednjovjekovni nalazi: kosti i komad tekstila sa zlatnim nitima. Podaci s istraživanja objavljujivani su u lokalnim novinama: Marijana Batarelo Jelavić, „Otkrivena Trpimirova crkva“, *Solinska kronika* 207. 15. prosinac, 2011, 19; ISTA, „Srednjovjekovni ukopi u rimskodobnim sarkofazima“, *Solinska kronika* 208. 15. siječanj 2012, 21.
- <sup>60</sup> MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, Kat. I-3.4.
- <sup>61</sup> O spomenutim zahvatima na lokalitetu: MAJA ZEMAN, „Elafitsko otočje“.
- <sup>62</sup> Istraživanja na Majdanu: LJUBO KARAMAN, *Starohrvatsko groblje na 'Majdanu' kod Solina*, Split: poseban otisak Izd. Društva „Bihać“, 1936. Detaljnije o lokalitetu, gdje se navodi i sva relevantna ranija literatura o ostacima ranosrednjovjekovnih grobova, uz interpretaciju sklopa vrta te navođenje analogija s najreprezentativnijim primjerima luksuznih vrtova ranocarskoga razdoblja u Rimu: MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, 106-109, Kat. I-5.5.
- <sup>63</sup> MARIN ZANINOVIĆ, „Villae rusticae na području Epidaura“, *Izdanja HAD-a* 12, Zagreb, 1988., 89-100.
- <sup>64</sup> MAJA ZEMAN, „Roman Architectural Complex at Stari Šematorij in Danilo (Rider) – The Issue of Function“, u: *Illyrica antiqua II. In honorem Duje Rendić-Miočević. Proceedings of the international conference, Šibenik, 12th–15th September 2013*, D. Demicheli (ur.), Zagreb: Department of Archaeology, Faculty of Humanities and Social Sciences, 2017, 425-447
- <sup>65</sup> VLASTA BEGOVIĆ DVORŽAK, „Antička vila na Brijunima“, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 3. s., XXIII, 1990., 97-110.
- <sup>66</sup> ANDREW WALLACE HADRILL, „The villa as a Cultural Symbol“, u: *The Roman Villa: Villa Urbana (First Williams Symposium on Classical Architecture)*, A. Frazer (ur.), Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania, 1998, 44.
- <sup>67</sup> LJUBO KARAMAN, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1930, 205-212; IVO BABIĆ, *Prostor*, 52, 58, 81, 88 i dr.; JOSIP BELAMARIĆ, „*Capsella reliquiarum* (1160.) iz Sv. Kuzme i Damjana u Kaštel Gomilici“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 31, 1991., 41-57; PASCALE CHEVALIER, *Salona II. Ecclesiae Dalmatiae (Tome I, II)*. Rome-Split: Ecole française de Rome, 1995, 220-222; VJEKO OMAŠIĆ, *Kaštela*, 62-73.
- <sup>68</sup> MAJA ZEMAN, *Transformacije rimskih „vila“*, Kat. I-4.3., Kat. III-1.1.
- <sup>69</sup> ISTO, Kat. I-4.7.
- <sup>70</sup> ISTO, 52-53, 132-134, 240 i dalje.

# “Recycling” of Architecture of Roman Estates (Villae) in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Selected Examples from Central and Southern Dalmatia

MAJA ZEMAN

The paper presents new insights into the use of Roman buildings located on suburban estates (villae) as a valuable source of various materials during the periods of late antiquity and the early Middle Ages. Such phenomenon of reuse of older buildings also influenced the formation of new architectural complexes on the estates, where the procedures of material “recycling” – such as dismantling and demolition of older buildings, storage of materials or construction of apparatus for their processing – determined the position, layout and even function of the newly erected structures.

In line with the already established methodology derived from the results of research of these phenomena in the broader European area, the author identifies possible “recycling” structures pertinent to villas of central Dalmatia – primarily on the Split peninsula (sites Dujmovača and Lora) – with special emphasis on sites distinguished by indicators of different procedures of “recycling” older architecture – Ad basilicas pictas (Manuš, Split), Grušine – Sv. Lovre (Donje polje), Majdan (source of the Jadro), Stombrate (Bijaći) etc. Architecture “recycling” was characterised by certain regularities, such as more frequent dismantling of more luxurious buildings of Roman complexes, mainly residential structures or bathing facilities. The need for more lavish and expensive materials, as well as the need for special infrastructural elements found in the pars urbana of Roman villas, conditioned their more frequent demolition and “abandonment”. In contrast, further constructions on the estates took place on the sites of former utilitarian units or farming structures – belonging to the villa’s pars rustica – which might have even retained their former function, even in a modified form.

However, both cases – “abandonment” or, on the other hand, remodelling – cannot be considered as “degradation” of older complexes: certain long-standing phenomena of using Roman estates to “recycle” material indicate intentions to preserve older structures, buildings, or larger complexes. Ultimately, the ruins themselves are preserved, reconstructed, and incorporated into new compounds, thus gaining a prominent symbolic meaning.

In this segment, after discussing the material aspect of the use of Roman villa complexes, the paper examines the ideological aspect of their “recycling”, i.e. reuse. The destruction of decorative floors by inserting sarcophagi, the use of ruined walls to mark burials, the construction of tombs or marking and enclosing of cemeteries indicate the appraisal and respect for the remains of older complexes, along with the culture from which they originated. This is evident in numerous multi-layered sites of central Dalmatia or southern Adriatic examined in the paper.

Older structures in new context, as shown by the examples discussed in the paper, became part of the tradition and symbols of new social groups that had occupied Roman estates, or symbols of their representatives, of their economic and wider social status, and even power. Awareness of the previously established tradition of the inhabited area is evident in the long-term “recycling”, or rather restoration and preservation of older agricultural machinery of Roman estates, and even restoration of premises in which they were found. The layout of such buildings located on sites of Roman villas such as Dolac, Miri, Bilice and others, also influenced the arrangement of new, early Christian or early medieval structures that incorporated them.



# Oznake na poledinama slika iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji\*

IVAN FERENČAK

Izvorni znanstveni rad  
PROJEKTI ASISTENT,  
STROSSMAYEROVA GALERIJA STARIH MAJSTORA HAZU  
ivanferencak5@gmail.com

*Umjetnine iz zbirke Ante Topića Mimare pristigle su u Strossmayerovu galeriju bez ikakve dokumentacije o prijašnjemu podrijetlu. U nedostatku tih podataka, pri uspostavi provenijencije jednim od ključnih metodoloških postupaka izdvaja se analiza poledina slika. Ovim su radom evidentirane, analizirane i interpretirane oznake na poledinama izabranih slika koje doprinose njihovu cjelokupnom poznavanju. Te oznake ne svjedoče samo o transferima i promjenama vlasništva, nego i o ranijim promišljanima atribucija, intervencijama u materijalnost djela i kontekstu njihova nastanka. Ovako okupljeni rezultati vlastitih istraživanja oznaka na poledinama ujedno pružaju uporišta kontekstualizaciji formiranja Topićeve zbirke 1930-ih i 1940-ih na njemačkome tržištu umjetnina.*

*Ključne riječi:* Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Ante Topić Mimara, provenijencija umjetnina, njemačko tržište umjetnina (Konrad Strauß, Berlin; aukcijska kuća Hans W. Lange, Berlin; aukcijska kuća Lempertz, Köln), poledina slike.

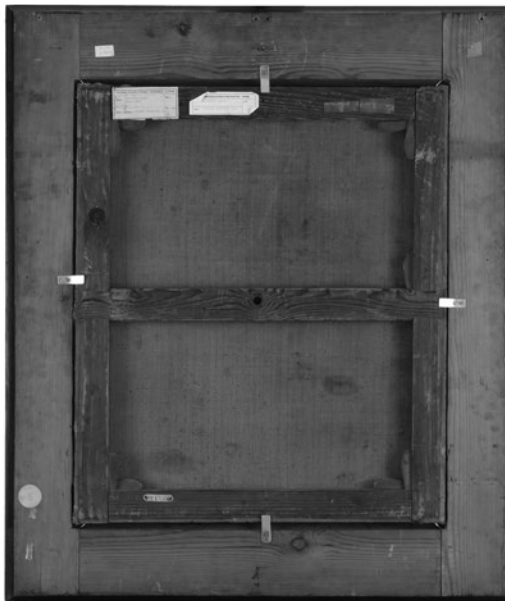
Tijekom povijesti Strossmayerove galerije starih majstora duge više od stoljeća postupno se uvećao inicijalni fundus utemeljen na zbirci biskupa Josipa Jurja Strossmayera (1815. – 1905.) za nekoliko stotina djela. U nizu se značajnijih donacija (markiz de Piennes, Dragan Plamenac, Joyce i Zlatko Baloković) izdvaja sa sedamdeset pet slika i devet skulptura skupina umjetnina koje su ušle u fundus iz zbirke Ante Topića Mimare (1898. – 1987.), a koja brojem darovanih djela stoji odmah nakon utemeljiteljske donacije biskupa Strossmayera.<sup>1</sup> Unatoč tome značajnom broju, Topićeve su umjetnine još i prije negoli su po prvi put javno izložene na *Izložbi odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara* 1969. godine bile predmetom rasprava oko njihova neutvrđenoga podrijetla i nerijetko neodrživih ili barem upitnih atribucija.

Izuzev triju fotoalbuma naslovljenih *Zbirka slika i skulptura Ante Mimara* kojima je Topić 1948. godine

dokumentirao samo dio svoje zbirke (ali ujedno, vjerojatno i najveći), umjetnine su u Galeriju prispjele bez ikakve dokumentacije koja bi ukazivala na raniju provenijenciju, okolnosti i način akvizicije ili pak pružala uporište Topićevim atributivnim određenjima darovanih djela.<sup>2</sup> Upravo činjenica da su umjetnine u trenutku uključivanja u fundus Strossmayerove galerije kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih bile posve lišene uvida u njihovu prošlost – bilo prema provenijenciji bilo u vezi ranijih atributivnih promišljanja – sama materijalnost djela, odnosno oznake sačuvane na poledinama slika, nameću se kao jedan od temeljnih izvora za razmatranje ovih pitanja.

Poledine slika prepoznajemo kao površinu identificiranja naručitelja ili vlasnika od srednjega vijeka u naslikanim heraldičkim obilježjima.<sup>3</sup> Kao platforma za bilježenje podataka sustavnije se tretira tek u novome vijeku. Praksa markiranja poledina





Sl. 1.  
Prema: Hyacinthe Rigaud, *Portret kralja Louisa XIV.*, ulje na platnu, 75,5 x 64,5 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-505. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 1a.  
Poledina slike *Portret kralja Louisa XIV.* (Fototeka Strossmayerove galerije).

ponajprije odražava porast broja kolekcionara iz viših društvenih slojeva te formiranje opsežnijih kolekcija umjetnina. Svijest o poledini slike kao takvoj platformi ponajbolje svjedoči „trompe l’oeil“ *Poledina uokvirene slike*<sup>4</sup> Cornelisa Norbertusa Gijsbrechtsa (oko 1630. – oko 1675.). Na naslikanoj je površini prikazana poledina slike na čije je platno voštanim pečatom učvršćena ceduljica s ispisanim brojem, oznaka koja vjerojatno znači da se radi o trideset šestoj slici kolekcije čiji je vlasnik identificiran voštanim pečatom, pri čemu je ova slika primjer koji zorno predčava nastajanje i korištenje oznaka u kompleksu kolekcionarske aktivnosti.

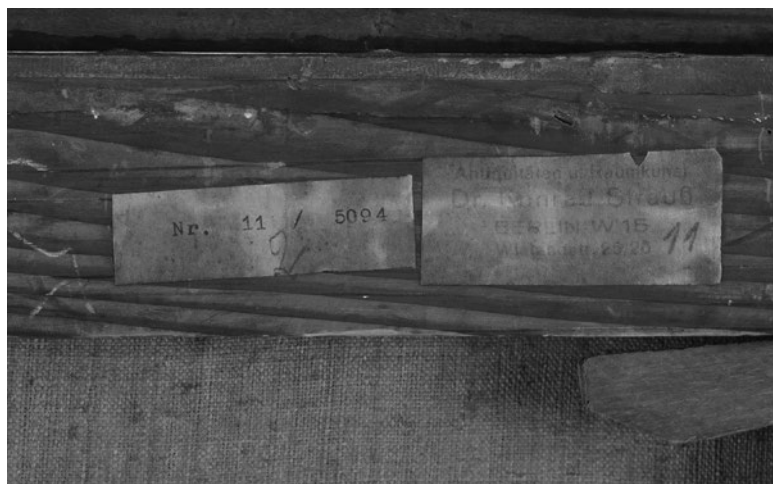
Od nastanka ove slike u 17. stoljeću do 20. stoljeća kada umjetnine iz zbirke Ante Topića Mimare ulaze u fundus Strossmayerove galerije – tijekom triju stoljeća razlozi markiranja poledina kao i načini apliciranja oznaka bitno su se razgranali i umnožili. Neovisno je li riječ o brojevima ispisanim grafitnom olovkom ili kredom izravno na poledini, ceduljicama s podacima naljepljenim na nju ili o voštanome pečatu, svaka je oznaka nastala u posve specifičnim okolnostima u kojima se slika nalazila u nekome isječku svoje prošlosti. U pravilu je svaka oznaka, u trenutku kada je dospjela na poledinu, ispunjavala neku funkciju određenu namjerom koju se informaciju želi posredovati ili sačuvati. Najčešće ih vezujemo uz označavanje proizvodnje nosioca, inventariziranje umjetnine u kontekstu veće cjeline – ili privatne kolekcije ili skupine predmeta namijenjenih trgovini – ili kao dozvolu administrativnoga tijela za izvoz umjetnine, a u manjoj mjeri uz specifičnije situacije, odnosno namjere kao što su uramljivanje slike ili špedicija.<sup>5</sup>

Unatoč oznakama akumuliranim tijekom stoljeća, izučavanje je poledina slika najčešće izmicalo interesu generacija povjesničara umjetnosti. Ranija

literatura, zaokupljena dvodimenzionalnom površinom slike, zanemarivala je činjenicu da su (štafelajne) slike predmeti te se stoga niti nije znatnije zanimala za tragove sačuvane na njihovim poledinama. Analiza poledine slike (njem. *Rückseitenanalyse*) metoda je svojstvena istraživanju provenijencije i nerjetko je nezaobilazan, a ponekad i ključan segment uspostavljanja njezine (izgubljene) povijesti.<sup>6</sup> Iako je do pridavanja sve veće važnosti poledini slika doveo zamah koji je istraživanje provenijencije doživjelo na izmaku prošloga stoljeća, analiza poledine slike (i razmatranje oznaka) nedvojbeno je važna ne samo u tome segmentu, nego i u okviru cjelokupne interpretacije i valorizacije slika.

Temelji istraživanja tragova na poledinama slika u okviru domaće povijesti umjetnosti položeni su upravo na primjerima iz Strossmayerove galerije i to prvenstveno na slikama iz zbirke biskupa Strossmayera.<sup>7</sup> Nizom publiciranih rezultata istraživanja tako je za niz razmotrenih umjetnina iz Strossmayerove zbirke uvelike rekonstruirana provenijencija, a u

Sl. 2.  
Naljepnice trgovca umjetnina Konrada StrauBa, detalj poledine slike *Portret kralja Louisa XIV.* (Fototeka Strossmayerove galerije).





Sl. 3.  
Prema: Ortolano  
(Giovanni Battista  
Benvenuti),  
*Pre ljubnicu pred  
Kristom*, ulje na  
dasci, 78,9 x 103  
cm, Strossmayerova  
galerija starih  
majstora HAZU, inv.  
br. SG-496. (Fototeka  
Strossmayerove  
galerije).

Sl. 3a.  
Poledina slike  
*Pre ljubnicu pred  
Kristom*. (Fototeka  
Strossmayerove  
galerije).

pojedini su slučajevima osnažene atribucije ili su nadograđene spoznaje o njihovoj recepciji u ranijim razdobljima.<sup>8</sup>

U konkretnome slučaju Topićeve donacije Strossmayerovoj galeriji poledinama slika koje obiluju raznoraznim oznakama sve do najrecentnijih istraživanja nije bila pridavana gotovo nikakva pažnja. Iako više od polovine Topićevih slika koje su bile objavljene u drugome nadopunjenom izdanju kataloga stalnoga postava Strossmayerove galerije iz 1982. godine na poledinama sadržava oznake, u čitavome katalogu Vinko Zlamalik navodi tek jedan primjer s ovih slika.<sup>9</sup> U znatnijemu je opsegu značenje oznaka na poledinama slika iz Topićeve donacije prepoznato i vrednovano tek na izložbi *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU* priređenoj 2018. godine.<sup>10</sup> Tom je prilikom, znatnim dijelom zahvaljujući upravo analizi tragova na poledinama, utvrđena prisutnost više slika na njemačkome tržištu umjetnina 1930-ih i 1940-ih godina te su djelomično objašnjeni transferi doniranih umjetnina, naročito oni unutar granica bivše države koji su se odvijali od pristizanja umjetnina iz Berlina i Praga u Jugoslaviju 1948. godine do njihova uključivanja u fundus Strossmayerove galerije kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih.

Nekoliko će primjera izabranih za ovaj rad pružiti uvid u objedinjene rezultate vlastitih dosadašnjih istraživanja usmjerenih s jedne strane cjelovitoj obradi pojedinih umjetnina u kojoj bitno mjesto zauzima i utvrđivanje prijašnje provenijencije te s druge strane tumačenju nedovoljno razjašnjenih prilika koje su pratile kolekcionarsku aktivnost Ante Topića Mimare.

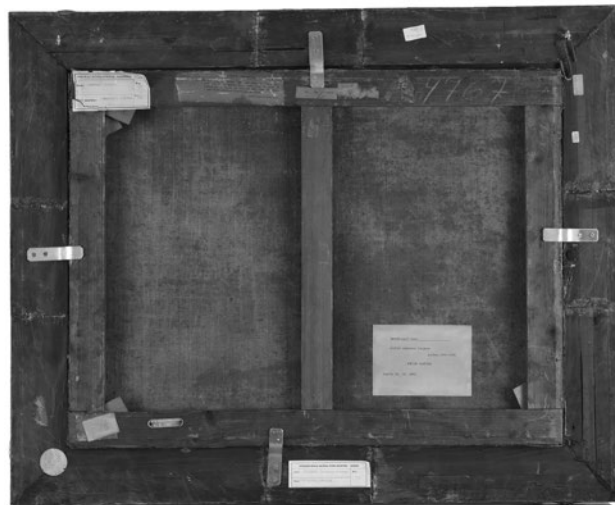
Na poledinama se triju slika nepovezanih atribucija i stila – *Rođenje Isusovo* i *Poklonstvo pastira*, *Portret kralja Louisa XIV.* i *Pre ljubnicu pred Kristom* – nalaze identične naljepnice strojno ispisanih numeričkih oznaka, najvjerojatnije inventarnoga karaktera, koje ih nedvojbeno smještaju u zajedničko okruženje.

S njima u paru na poledini je svake od ovih slika bila aplicirana još jedna naljepnica koja je posredovala identitet trgovca, a sačuvana je samo na jednoj od slika. Činjenica da su uništene upravo naljepnice koje vode do prodajnoga konteksta navodi na pomisao kako je postrijedi koncept *damnatio memoriae* – da su namjerno uklonjene kako bi se zatrli tragovi i onemogućilo rekonstruiranje kretanja slika. Prema sačuvanome primjerku naljepnice s identitetom trgovca na *Portretu kralja Louisa XIV.* (sl. 1 i 1a) za sve tri slike možemo zaključiti kako su se kretale berlinskim tržištem umjetnina u vrijeme Trećega Reicha. Natpis „Antiquitäten u. Raumkunst / Dr. Konrad Strauß / BERLIN W 15 / Wielandstr. 25/26“ (sl. 2) smješta slike u trgovinu umjetnina Konrada Strauße, a na njoj navedena adresa pruža i pobliže datacijske odrednice moguće akvizicije.<sup>11</sup> Kao trgovac umjetninama Strauß je u Berlinu posvjedočen već kasnih 1920-ih godina.<sup>12</sup> Tijekom 1930-ih godina zabilježena je njegova suradnja s Alexom Sandorom s kojim je u okviru firme *Haus für antike Raumkunst* 1935. godine organizirao aukciju, a narednih je nekoliko godina djelovao na adresi Einemstraße 26.<sup>13</sup> Na adresu sa zagrebačke naljepnice, Wielandstraße, Strauß je svoju trgovačku djelatnost preselio između 1937. i 1940. godine čime je Topićeve akvizicije svih triju slika moguće datirati u desetljeće između tih godina i, najkasnije, ljeta 1948. godine kada su sve tri slike fotografijama posvjedočene u Topićevim fotoalbumima. Osim dviju naljepnica na poledini slike *Portret kralja Louisa XIV.*, kredom je još ispisan broj 5094. Podudarnost broja s drugim dijelom numeričke oznake na naljepnici navodi na pomisao kako su postrijedi dvojne oznake inventarnoga karaktera, tim više što identičan način numeriranja kredom uočavamo i na poledini slike *Rođenje Isusovo* i *Poklonstvo pastira*. Pritom bi drugi, četveroznamenasti broj, možda mogao odgovarati inventarnomu broju iz ukupne „knjige ulaska“, a prvi, znatno manji, inventarnomu



broju neke određene prodaje ili grupiranju umjetni-  
na u skupine unutar trgovine.

Na poledini slike *Preljubnica pred Kristom* (sl. 3 i 3a) dodatnu vezu s ovim trgovcem pruža natpis „Dr. Strauß“ ispisano bijelom kredom, dok je na njemačko govorno područje smješta okvirno atributivno određenje „Schule des Mazzolino 1520“ ispisano crvenom bojom. Iako nije utvrđeno odakle je slika prispjela u Straußovu trgovinu, u novije je vrijeme analizom oznaka na poledini rekonstruirana njezina (isprekidana) povijest sve do trenutka nastanka u okrilju dvorske kolekcije engleskoga kralja Charlesa I. (1600. – 1649.), čime je ujedno i potvrđeno da se radi o kopiji nastaloj prema slici iz Courtauld Gallery u Londonu.<sup>14</sup> Između ovih dvaju vremenskih isječaka slika se tijekom prve polovine 19. stoljeća nalazila na prostoru Milanskoga Vojvodstva o čemu svjedoči voštani pečat s insignijama Habsburških vladara, oznaka koja je između 1814. i 1859./1860. godine služila kao izvozna dozvola za izvoz umjetnina izvan granica Vojvodstva.<sup>15</sup>



Sl. 4.  
Venecijanski slikar 18. stoljeća, *Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira*, ulje na platnu, 55 x 72 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-501. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 4a.  
Poledina slike *Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira*. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Za razliku od prethodnih dviju slika na kojima nisu sačuvani drugi tragovi koji bi ih smjestili u njemački tržišni kontekst izvan Straußove trgovine, na poledini *Rođenja Isusova i poklonstva pastira* (sl. 4 i 4a), među ostalim oznakama, nalijepljen je izrezak iz aukcijskoga kataloga s njemačkoga govornog područja u kojemu je slika bila pripisana Domenicu Tiepolu.<sup>16</sup> Slični izreci aukcijskih kataloga sačuvani na poledinama više slika nisu uklanjani jer su, pretpostavljamo, Topiću služili kao uporišta ili potvrde atribucija, a danas nam pružaju uvid u onovremenu recepciju djela. Iako niti jedan od isječaka aukcijskih kataloga ne sadržava izravne podatke ni o prodaji ni o aukcijskoj kući koja je organizirala prodaju, za nekoliko su njih utvrđeni izvori iz kojih su prispjeli na poledine.

Iz berlinske aukcijske kuće Hans W. Lange potječu dvije slike – *Sat glazbe* (sl. 5) i *Pejsaž* (sl. 6) – i na njihovim su poledinama sačuvani fragmenti koji potječu iz dvaju Langeovih kataloga (sl. 5a i 6a).<sup>17</sup> *Pejsaž* pripisan slabo poznatom haarlemskom pejzažistu Gerritu van Heesu (oko 1625. – 1670.) reproduciran je u



Sl. 5.  
Prema: Cornelis Bega, *Sat glazbe*, ulje na platnu, 40 x 34,8 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-545. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 5a.  
Poledina slike *Sat glazbe*. (Fototeka Strossmayerove galerije).



Sl. 6.  
Pripisano: Gerrit van Hees, *Pejsaž*, ulje na dasci, 45,5 x 64,2 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-589. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 6a.  
Poledina slike *Pejsaž*. (Fototeka Strossmayerove galerije).

katalogu aukcije održane u prosincu 1940. godine na kojoj je prodan za 5,000 RM, cijenu višu od predviđenih 3,500 RM.<sup>18</sup> Kopija signiranoga autografa haarlemškoga slikara Cornelisa Bege (1631./1632. – 1664.) *Sat glazbe*, također reproducirana u katalogu, prodana je na aukciji u svibnju 1942. godine za 5,500 RM, odnosno po cijeni nižoj od predviđenih 8,000 RM.<sup>19</sup> Uz aplicirane izreske aukcijskih kataloga, na poledine obiju slika žutom je kredom bio ispisan kataloški broj podudaran s onime u katalogu. U obama slučajevima oznake koje su na poledine slika prispjele iz ovih aukcijskih kataloga nedvojbeno potvrđuju prisutnost slika na tržištu Trećega Reicha i ukazuju na okolnosti u kojima je Ante Topić Mimara formirao svoju zbirku.

S njemačkoga tržišta umjetnina potječe i *Portret mlade dame* (sl. 7) pripisan engleskomu slikaru Johannu Zoffanyju (1733. – 1810.).<sup>20</sup> Slika je prodana na aukciji koju je 1939. godine organizirala aukcijska kuća Lempertz iz Kölna, a tom je prilikom i reproducirana u katalogu prodaje.<sup>21</sup>



Brojne oznake aplicirane na poledini (sl. 7a) lociraju smještaj slike u više europskih metropola i upućuju na različite okolnosti u kojima se je nalazila od prve polovine 19. stoljeća do druge polovine 20. stoljeća kada je prispjela u Strossmayerovu galeriju. Iako među njima nema traga koji bi povezivao sliku s aukcijom 1939. godine, komparativnim je uvidom u poledine više slika iz Topićeve zbirke prodavanih u toj aukcijskoj kući i numeričku oznaku na podokviru bilo moguće zbog srodnih primjera povezati s aukcijskom kućom Lempertz iz Kölna, kada je, po svemu sudeći, prešla u Topićev posjed.<sup>22</sup>

Kasnih 1940-ih slika se nalazila u Pragu među skupinom umjetnina koje je, prema Topićevim navodima, jugoslavenski ambasador Marijan Stilinović (1904. – 1959.) otposlao u Beograd.<sup>23</sup> Prije napuštanja granica Čehoslovačke, *Portret mlade dame* obilježen je tintnim pečatom koji je funkcionirao kao izvozna dozvola, a čiji slabo vidljiv otisak i danas nalazimo na poledini slike (sl. 8).<sup>24</sup> Dozvolu za izvoz

Sl. 7.  
Pripisano: Johann Zoffany, *Portret mlade dame*, ulje na platnu, 91,5 x 72 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-573. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 7a.  
Poledina slike *Portret mlade dame*. (Fototeka Strossmayerove galerije).





umjetnina iz Čehoslovačke i prije i nakon Drugoga svjetskog rata izdavao je Državni ured za spomenike (češ. *Státní památkový úřad*), pri čemu je „nakon zatvaranja granica 1948., pojedincima legalni izvoz bio gotovo nemoguć“.<sup>25</sup> Za umjetnine koje su dobile dozvolu bio je sastavljen dokument u kojemu su bili navedeni osnovni podaci o vlasniku, predmetu i okolnostima transfera, a umjetnina je bile označena pečatom. Tintni pečat kojim se Ured služio sastoji se od središnjega kruga s heraldičkim motivom i vanjskoga oboda obrubljenoga dvostrukom kružnicom unutar kojega je napisano „Státní památkový úřad pro Čechy v Praze“. U središnjemu kružnom polju nalazi se ulijevo usmjeren lav raširenih nogu i dvaju isprepletenih repova – element preuzet sa stoljetnoga grba povijesne pokrajine Bohemije te do danas zadržan u grbu Češke Republike. Po pristizanju u Beograd veći je broj umjetnina uključen u fundus Narodnoga muzeja. Tomu svjedoče ceduljica s pretpostavljenom atribucijom bečkomu slikaru 18. stoljeća, poveća inventarna oznaka „И. срп. 377. УМ“ ispisana izravno na platno te nekolicina slovno-numeričkih oznaka usporedivih s onima na poledinama svih slika prispjelih u Strossmayerovu galeriju iz beogradsčkoga Narodnog muzeja.

Dok ove oznake svjedoče zakučastim okolnosti-

ma koje su pratile transfere Topićeve zbirke srednjom Europom, posljednja evidentirana oznaka – žigosani pečat (eng. *iron brand*) – aplicirana je u Londonu stoljeće prije Topićeve akvizicije. Žigačem utisnuto „Fleedham / Liner“ (sl. 9) pripada londonskome „restauratoru“ Francisu Leedhamu (1794. – 1870.) koji je kao jedan od vodećih stručnjaka u dubliranju platna i transferu slika na novi nosioc, osobito s drvenoga nosioca na platno tijekom prve polovine 19. stoljeća, svoje usluge pružao i londonskoj National Gallery.<sup>26</sup> Njegov žig potvrđuje da se zagrebačka slika nalazila u Londonu između 1830-ih i kraja 1850-ih kada Leedham dokumentirano djeluje. Budući da je slika postala predmetom „restauracije“, vjerojatno je nastala barem koje desetljeće prije, a činjenica da je bila predana tada istaknutomu stručnjaku, o čijoj su vještini i stručnosti zabilježene pohvale i u suvremenoj literaturi,<sup>27</sup> implicira da se nalazila u zbirci dobroteljčega vlasnika koji ju je smatrao dovoljno vrijednom ulaganja materijalnih sredstva za njezino očuvanje.

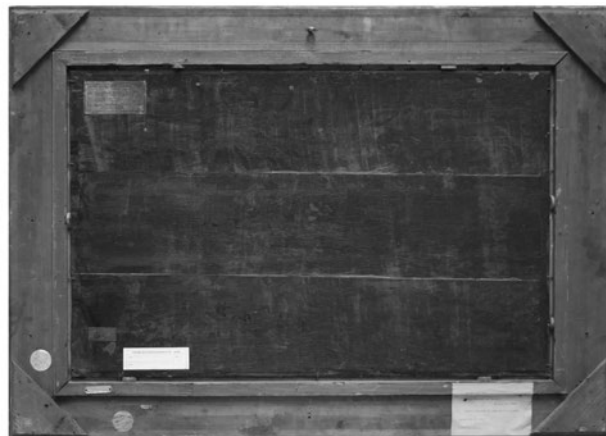
Za razliku od Leedhama koji je, aplicirajući oznaku, dokumentirao svoj rad i pružio trag za istraživanje, kasnija se restauratorska praksa nije znatnije bavila vrednovanjem i očuvanjem oznaka na poledinama slika. Za potrebe prezentiranja umjetnina na *Izložbi odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara* nekolicina je djela 1969. godine restaurirana u Restauratorskom zavodu JAZU.<sup>28</sup> Među slikama čije su poledine – u skladu s uobičajenom onovremenom

Sl. 8.  
Tintni pečat – izvozna dozvola iz Čehoslovačke, detalj poledine slike *Portret mlade dame*. (Foto: Ivan Ferenčak, 2018.).

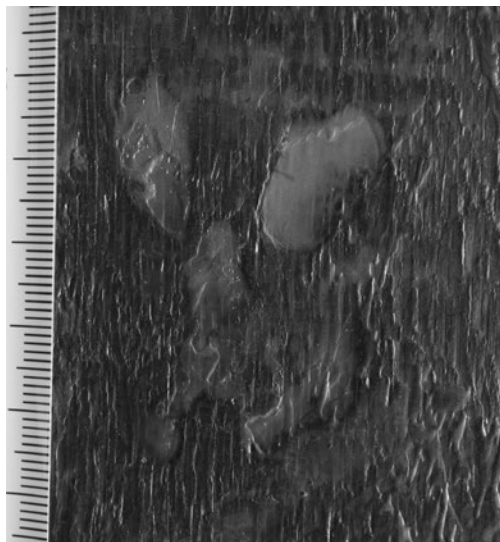
Sl. 9.  
Žig Francisu Leedhamu, detalj poledine slike *Portret mlade dame*. (Foto: Ivan Ferenčak, 2018.).

Sl. 10.  
Prema: Hans Jordaens III., *Kraljica od Sabe i kralj Salomon*, ulje na dasci, 56,7 x 88,6 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-532. (Fototeka Strossmayerove galerije).

Sl. 10a.  
Poledina slike *Kraljica od Sabe i kralj Salomon*. (Fototeka Strossmayerove galerije).



Sl. 11.  
Brand no. 12  
antwerpske  
Gilde stolara, detalj  
poledine slike *Kraljica  
od Sabe i kralj  
Salomon*. (Foto: Ivan  
Ferenčak, 2018.).



praksom – tretirane voskom, našlo se i djelo *Kraljica od Sabe i kralj Salomon* (sl. 10), kopija dviju signiranih inačica antwerpskoga slikara Hansa Jordaensa III. (oko 1595. – 1643./1644.).<sup>29</sup> Tijekom prvih desetljeća 17. stoljeća antwerpska je slikarska produkcija zabilježila povećano umnažanje postojećih kompozicijskih rješenja čija se ponuda javila na sve razvijenijem tržištu umjetninama, a u okviru kojega je Jordaensova aktivnost potvrđena autorskim umnažanjem većega broja srodnih kompozicijskih rješenja.<sup>30</sup> Njegova uključenost u kopističke praske potaknute tržištem pružila je podlogu pretpostavci mogućega nastanka zagrebačke slike unutar njegovog kruga, za što dodatan argument nalazimo na poledini slike.<sup>31</sup>

U središtu su prevoštenoga drvenog nosioca slike *Kraljica od Sabe i kralj Salomon* (sl. 10a) uočljive male nakupine voska u kojima se naziru obrisi žiga (*branda*) antwerpske Gilde stolara (sl. 11). *Brand* s prikazom stiliziranih gradskih zidina otvorenih vrata poviše kojih „lebde“ dva dlana Gilda učestalije koristi od 1617. godine za označavanje zadovoljavajuće kvalitete izrađene daske i odobrenje njezine prodaje.<sup>32</sup> Nastanak ovih udubina žigosanjem daske užarenim željeznim *brandom* impliciraju njihovi crni, upaljeni rubovi, a položaj u središtu daske odgovara uobičajenom pozicioniranju ove oznake.<sup>33</sup> Precizno mjerenje i komparacija s više različitih varijanti *bran-*

da antwerpske Gilde korištenih kroz nekoliko desetljeća pokazuju podudarnost prikrivene zagrebačke oznake s *brandom* broj 12 čija je uporaba datirana između 1637. i 1650. godine.<sup>34</sup> Nasuprot brojnim sačuvanim primjerima u inozemnim zbirkama, zahvaljujući kojima je ovaj model označavanja dasaka prilično iscrpno obrađen u stranoj literaturi, u domaćim su muzejskim zbirkama primjeri oznaka antwerpske gilde znatno rjeđi. Na slikama iz Topićeve zbirke slična je markacija otprije uočena na dvjema slikama iz Muzeja Mimara pripisanim Peteru Paulu Rubensu (1577. – 1640.),<sup>35</sup> a recentno je publiciran primjer s kopije Rubensove slike *Bijeg Lota i obitelji iz Sodome*<sup>36</sup> iz Strossmayerove galerije starih majstora.<sup>37</sup>

Kontekstualizacijom unutar raširenih kopističkih praski kojima se ističe antwerpsko stvaralaštvo prve polovine 17. stoljeća, zagrebačku sliku *Kraljica od Sabe i kralj Salomon* zbog oznake na poledini treba razmotriti kao kopiju „iz vremena“. Budući da oznaka na poledini proizvodnju daske datira između 1637. i 1650. godine, posve je moguće da je slika nastala u neposrednome krugu Hansa Jordaensa III. koji umire 1643. ili 1644. godine, šest ili sedam godine prije negoli *brand* izlazi iz uporabe. Analiza ove oznake – jednoga od rijetkih detektiranih primjera žiga antwerpske gilde proizvođača dasaka na slikama u domaćim zbirkama – vodi nas do izvornoga podrijetla slike i datira njezin nastanak u četvrto ili peto desetljeće 17. stoljeća.

Svaka je od predstavljenih slika dospjelih u Strossmayerovu galeriju iz zbirke Ante Topića Mimare sačuvala tragove koji rasvjetljaju (barem) djelić njezine prošlosti. Bilo da se radi o oznaci koja otkriva kontekst nastanka slike bilo onoj koja upućuje na njezinu prisutnost u posve specifičnim prilikama prije negoli je dospjela u Topićevu zbirku, ti tragovi nedvojbeno ukazuju na utvrđene segmente provenijencije iz vremena davno prije negoli je Topić uopće započeo sakupljati umjetnine. Ipak, posve očekivano, najzastupljenije su one oznake nastale tijekom smjene vlasnika te kao takve pružaju uvid u formiranje Topićeve zbirke na njemačkome tržištu umjetnina u desetljećima obilježenim usponom, vrhuncom i padom ideologije koja je dovela do transfera djela likovnoga stvaralaštva nemjerljivih razmjera.



## Bilješke

- \* Istraživanje za ovaj rad provedeno je u okviru HERA projekta 15.080 TransCultAA (Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century, <http://www.transcultaa.eu>). Projekt je financiran sredstvima programa Europske unije Obzor 2020 za istraživanje i inovacije, u okviru Ugovora o dodjeli sredstava br. 649307.
- <sup>1</sup> O pojedinim donacijama vidi: VINKO ZLAMALIK, *Dragan Plamenac: izložba darovanih umjetnina*, katalog izložbe, Zagreb, 1986.; ĐURO VANĐURA, *Umjetnine iz donacije Joyce i Zlatko Baloković*, katalog izložbe, Zagreb, 1989.; BORIVOJ POPOVČAK, *Markiz de Piennes: Donator Strossmayerove galerije starih majstora*, Zagreb, 2017.; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Strossmayerova zbirka starih majstora*, Zagreb, 2018.
- <sup>2</sup> Albume je u Jugoslaviju iz Berlina u ljeto 1948. godine dopremio Večeslav Holjevac (1917. – 1970.). Usp. IVAN FERENČAK, „Od ‘Zbirke slika i skulptura Ante Mimara’ do Zbirke starih majstora Strossmayerove galerije“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 14-41, 18.
- <sup>3</sup> Primjerice na poledini je Masacciove *Madonna Casini* (tempera na dasci, 24,5 x 18,2 cm, Firenca, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 no. 9929) naslikan grb naručitelja Antonija Casinija. S obzirom na to da je prikazan kardinalski šešir koji nadvisuje štit, slika je datirana oko 1426. godine kada je Casini uzdignut na rang kardinala. Usp. GLORIA FOSSI, *Uffizi: art, history, collections*, 6. izd., Firenca, 2007., 202.
- <sup>4</sup> Cornelis Norbertus Gijsbrechts (Gysbrechts), *Poledina uokvirene slike*, ulje na platnu, 66,4 x 87 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. br. KMS1989.
- <sup>5</sup> Usp. NANCY H. YEIDE, KONSTANTIN AKINSHA, AMY L. WALSH, *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington D. C., 2001., 14.
- <sup>6</sup> Usp. MARCUS KENZLER, „Rückseitenanalyse“, *Herkunft verpflichtet! Die Geschichte hinter der Werken 101 Schlüsselwörter zur Provenienzforschung*, ur. Marcus Kenzler, Oldenburg, 2017., 74.
- <sup>7</sup> U domaćoj se povijesti umjetnosti kao raniji i rijedak primjer evidentiranja oznake na poledini slike, no bez podrobnije analize, izdvaja voštani pečat s grbom naveden i reproduciran u radu Grge Gamulina 1960. godine. Usp. GRGO GAMULIN, „Slike holandskih i flamanskih majstora u Jugoslaviji“, *Peristil*, 3 (1960.), 47-53, tabl. XVIII-XXIV, 49, sl. 3.
- <sup>8</sup> Usp. primjerice LJERKA DULIBIĆ, „Istraživanje podrijetla slika u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu – odabrani primjeri iz zbirke talijanskoga slikarstva“, *Peristil*, 48 (2005.), 53-64; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, „Od Correggia do Taddea Zuccarija: bilješke o slici ‘Krist u Getsemanskom vrtu’ iz Strossmayerove galerije u Zagrebu“, *Sic ars dependitur arte: Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premerl, Zagreb, 2009., 157-164; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, „Giuseppe Cesari zvan Cavaliere d’Arpino u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu“, *Peristil*, 55 (2012.), 39-46; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, „O atribuciji, provenijenciji i recepciji slike ‘Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira’ iz nizozemske zbirke u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37 (2013.), 73-80; LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Biskup Josip Juraj Strossmayer kao sakupljač slika starih majstora*, katalog izložbe, Zagreb, 2015.
- <sup>9</sup> Usp. VINKO ZLAMALIK, *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 2. izd., Zagreb, 1982., 380.
- <sup>10</sup> Usp. *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018.
- <sup>11</sup> Usp. BORIVOJ POPOVČAK, POPOVČAK, „Prema: Hyacinthe Rigaud: Portret Louisa XIV“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 140-145.
- <sup>12</sup> Usp. STEFAN KÖRNER, „Die Sammlung Kurt Rohne und Frieda Hinze“, *Die Sammlung Rohde-Hinze, Band 1: Gemälde & Skulpturen*, katalog aukcije, Villa Grisebach Auktionen GmbH, Berlin, 3. srpnja 2015.; *Die Sammlung Rohde-Hinze, Band 1: Gemälde & Skulpturen*, katalog aukcije, Villa Grisebach Auktionen GmbH, Berlin, 3. srpnja 2015. (aukcija br. 245), kat. br. 3036, 3053, 3065, 3067, 3072.
- <sup>13</sup> Usp. *Die Bestände der Firma Haus für antike Raumkunst – Konrad Strauß, Alex Sandor, Berlin: Aus Privatbesitz*, katalog aukcije, Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal, Berlin, 28. rujna 1935.; *Gute Geschäfte: Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, katalog izložbe, ur. Christine Fischer-Defoy, Berlin, 2011., 208-209; <http://www.aktives-museum.de/ausstellungen/gute-geschaeft/> (pregledano 4. veljače 2019.).
- <sup>14</sup> Usp. IVAN FERENČAK, „A King’s Copy of a King’s Painting: Woman Taken in Adultery in the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb“ (predano za objavu).
- <sup>15</sup> Usp. DANIELA PARENTI, „I sigilli in ceralacca dei dipinti di Bernhard August von Lindenau“, *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico*



- a Botticelli: *Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, katalog izložbe, ur. Miklós Boskovits, Daniela Parenti, Firenca, 2005., 200-202, 202. Uporaba je voštanih pečata kao izvoznih dozvola u 19. stoljeću zabilježena i u drugim državama još neujedinjene Italije, a među slikama iz Topićeve zbirke ističe se publicirani primjer slike *Prikazanje u hramu Pietra Lorenzettija* iz Muzeja Mimara (tempera na dasci, 31 x 21,5 cm, inv. br. ATM-1967). Usp. LJERKA DULIBIĆ, „Sula provenienza dal Camposanto pisano di una Presentazione al Tempio nel Museo Mimara di Zagabria (e di un Angelo della Maestà di Duccio)“, *Predella: Primitivi pisani fouri contesto*, 1 (2010.), 97-104, XLII-XLVII.
- 16 Usp. LJERKA DULIBIĆ, IVAN FERENČAK, „Venecijanski slikar: Rođenje Isusovo i Poklonstvo pastira“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 72-79.
- 17 Više o aukcijskoj kući Hans W. Lange vidi u: CAROLINE FLICK, „Hans W. Lange: Antiquitäten als Lebensinhalt“, *Gute Geschäfte: Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, katalog izložbe, ur. Christine Fischer-Defoy, Berlin, 2011., 59-66.
- 18 Usp. *Zweihundertzwanzig Gemälde Alter Meister, Möbel der Spätgotik und der Renaissance, Skulpturen, Kleinasiatische Knüpfteppiche*, katalog aukcije, Hans W. Lange, Berlin, 3. – 4. prosinca 1940., 20 (kat. br. 81), tabl. 39; *Kunstpreis-Verzeichnis, 2. Band: Auktionsergebnisse vom 1. Juli 1940 bis 30. Juni 1941*, Berlin, Pariz, 1943., 130 (kat. br. 1789).
- 19 Usp. *Verschiedener deutscher Kunstbesitz: Gemälde alter und neuerer Meister, Silber, Tapissereien*, katalog aukcije, Hans W. Lange, Berlin, 12. – 13. svibnja 1942., 7-8 (kat. br. 155), tabl. 15; *Kunstpreis-Verzeichnis, 3. Band: Auktionsergebnisse vom 1. Juli 1941 bis 30. Juni 1942*, Berlin, Pariz, 1944., 48; IVAN FERENČAK, „Prema: Cornelis Bega: Sat glazbe“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 114-119.
- 20 Usp. BORIVOJ POPOVČAK, „Johann Zoffany (?): Portret mlade dame“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU*, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 188-193.
- 21 Usp. *Italienische Gemälde des Quattrocento bis Settecento, niederländische und deutsche Gemälde des XVI. bis XVIII. Jahrh., chinesisches Familie-Rose- sowie sonstiges ostasiatisches und deutsches Porzellan, Fayence aus verschiedenem Besitz: darunter eine bekannte sudetendeutsche Sammlung*, katalog aukcije, Math. Lempertz Antiquariat, Köln, 30. studenoga 1939., 21 (kat. br. 56), tabl. 20.
- 22 Usp. IVAN FERENČAK, „Slike iz donacije Ante Topića Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora u aukcijskim katalogima kuće Lempertz iz Kölna (1933. – 1943.)“, *Peristil*, 61 (2018.), 175-194, 181.
- 23 Usp. IVAN FERENČAK, *Od 'Zbirke slika i skulptura... (bilj. 2)*, 22-25.
- 24 Nakon predaje teksta, autor je pronašao podatke za još jedan segment provenijencije slike s kojime je moguće povezati navedenu oznaku, a koji ukazuje na alternativne okolnosti u kojima je slika mogla biti označena pečatom. Prije prodaje na kölnskoj aukciji slika se je nalazila u zbirci češkoga kolekcionara Arthura Maiera (? – 1935.) iz Karlovyh Vary (njem. *Karlsbad*), odnosno njegove vanbračne kćeri Marianne Matella koja je naslijedila zbirku. Po okupaciji Sudetâ (njem. *Sudetenland*) Matella postaje žrtvom progana Gestapa, koji u veljači 1939. godine 37 slika iz njezine nasljedene zbirke upućuje na prisilnu prodaju u aukcijsku kuću Lempertz. S obzirom na prekogranični transfer u Köln, pečat u funkciji izvozne dozvole na poleđinu slike posve je vjerojatno mogao dospjeti i tom prilikom. Na okolnosti rasparčavanja Maierove zbirke ukazao je 2015. godine nećak Arthura Maiera, Otto Maier u članku objavljenom u novinama *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Usp. EVA GRUBEROVÁ, „Das Bild gehört meiner Familie“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. prosinca 2015. Dostupno na: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ns-raubkunst-das-bild-gehört-meiner-familie-13969743.html> (pregledano 1. svibnja 2020.).
- 25 „Po uzavření hranic v roce 1948 byl legální vývoz jednotlivcům prakticky znemožněn“. ŠÁRKA RADOSTOVÁ, „Dědictví aneb kontinuita restrikcí vývozu památek“, *Bulletin Uměleckohistorické společnosti*, 26/1 (2014.), 4-5, 4.
- 26 Usp. JACOB SIMON, *British picture restorers, 1600–1950*, 2009., <https://www.npg.org.uk/research/programmes/directory-of-british-picture-restorers/> (pregledano 12. travnja 2019.)
- 27 Usp. CHARLES LOCK EASTLAKE, *Materials for a History of Oil Painting*, London, 1847., 416.
- 28 Usp. LJERKA GAŠPAROVIĆ, VINKO ZLAMALIK, *Izložba odabranih djela iz zbirke Ante Topić Mimara*, katalog izložbe, Zagreb, 1969., [VI].
- 29 Usp. IVAN FERENČAK, *Slike iz donacije... (bilj. 22)*, 184-185.
- 30 Usp. NATASJA PEETERS, „Marked for the Market? Continuity, Collaboration and the Mechanics of Artistic Production of History Painting in the Francken Workshop in Counter-Reformation Antwerp“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50 (1990.), 58-79.
- 31 Usp. IVAN FERENČAK, *Slike iz donacije... (bilj. 22)*, 185.
- 32 Usp. JAN VAN DAMME, „De Antwerpse tafereelmakers en hun merken: identificatie en betekenis“, <http://jordaensvandyck.org/antwerpse-tafereelmakers-en-hun-merken/> (pregledano 15. travnja 2019.); JØRGEN WADUM, „The Antwerp Brand on Paintings on Panel“, *Looking through paintings: the study of painting techniques and materials in support of art historical research*, ur. Erma Hermens, Baarn, 1998., 179-198, 179-181.
- 33 Usp. JØRGEN WADUM, NOËLLE STREETON (ur. pogl.), „History and Use of Panels or Other Rigid Supports for Easel Paintings“, *The Conservation of Easel Paintings*, ur. Joyce Hill Stoner, Rebecca Rushfield, London, 2012., 51-115, 95.
- 34 Usp. JØRGEN WADUM, *The Antwerp Brand... (bilj. 31)*, 188, 194-195.
- 35 Usp. TUGOMIR LUKŠIĆ, „Peter Paul Rubens, Portret Nicolaasa Rubensa, umjetnikova sina“, *Studije Muzeja Mimara*, 6 (1988.), 1-34; TUGOMIR LUKŠIĆ, *Rubens iz Mimare i Ermitaža*, deplijan izložbe, Zagreb, 1988.
- 36 Prema: Peter Paul Rubens, *Bijeg Lota i njegove obitelji iz Sodome*, ulje na dasci, 51 x 65 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-633.
- 37 Usp. IVA PASINI TRŽEC, „Bottega di Peter Paul Rubens: La fuga di Lot e della sua famiglia da Sodoma“, *Padri e figli*, katalog izložbe, ur. Don Alessio Garetti, Illegio, 2018., 124-125.

## Markings on the Backs of Paintings from Ante Topić Mimara's Donation to the Strossmayer Gallery

IVAN FERENČAK

*In the history of the Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts, opened to the public in Zagreb in 1884, the importance of the donation of collector Ante Topić Mimara (1898 – 1987) is second only to the initial collection of the Gallery's founder, Bishop Josip Juraj Strossmayer (1815 – 1905). At the time of their inclusion in the Gallery's holdings (1968 – 1974), not a single work of art had been accompanied by information that would indicate its provenance, which, together with numerous inconclusive details related to Topić's life, prompted narratives about the dubious origin and authenticity of the works of art. The markings preserved on the backs of the paintings thus become one of the basic sources for exploring these issues, while the analysis of the back itself – a method characteristic of provenance research – aids not only in reconstructing this segment,*

*but also in providing answers to more traditional questions within the comprehensive research of paintings in question. Focusing on selected examples, the paper presents the results of research of Topić's donation aimed at establishing the provenance of individual works of art, as well as interpretation of Topić's collecting activity in the context of the art market of Nazi Germany. The paper provides an analysis and interpretation of traces present on the back of each painting that testify to a segment of its past (context of creation, subsequent interventions into the materiality of the work, transfers or ownership relations), or provide insight into earlier proposals of its authorship. On a more general level, the most common markings placed on paintings in the context of their presence on the German art market provided the basis for the assessment of the formation of Topić's collection during and immediately after the fall of the Nazi regime.*

# *Slike na kamenim pločama – okolnosti nastanka vrste, fortuna collezionistica i problemi očuvanja i prezentacije*

LJERKA DULIBIĆ

Izvorni znanstveni rad  
ZNAJSTVENA SAVJETNICA  
STROSSMAYEROVA GALERIJA STARIH  
MAJSTORA HAZU  
LDULIBIC@GMAIL.COM

*Na primjeru slika na kamenim pločama iz Strossmayerove galerije starih majstora HAZU razmotrene su okolnosti nastanka te slikarske vrste i njezin razvoj i diversifikacija, s posebnim obzirom na ulogu naručitelja i sakupljača, najprije u Rimu kao inicijalnom ishodištu diseminacije, a potom u Veroni gdje se razvija slikarstvo na specifičnoj vrsti kamena. Upućeno je također na specifičnosti slika na metalnim podlogama i drugim rijetkim materijalima.*

*Ključne riječi:* Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, slikarstvo na kamenome nositelju, slikarstvo na metalnome nositelju, škrljevac, bazalt, provenijencija

U zbirnome su fondu Strossmayerove galerije starih majstora HAZU tri slike na kamenim pločama: *Sveti Juraj ubija zmaja* (sl. 1), *Sveti Franjo u molitvi u pustinji* (sl. 2) i *Sveta Barbara u vijencu cvijeća* (sl. 3). Prispjele su u Strossmayerovu galeriju u različito vrijeme, nastale su u različitim slikarskim školama i na različitoj vrsti kamena. Iako je riječ o nevelikome broju umjetnina, na njihovu je primjeru moguće razmotriti okolnosti nastanka slikarstva na kamenim pločama kao specifične slikarske vrste i njezin razvoj i diversifikaciju. Štoviše, pridajući posebnu pozornost ulozi naručitelja i sakupljača te provenijenciji i muzealizaciji, ocrta se i kasnija *fortuna collezionistica* takvih slikarskih djela te naznačuje problematika njihova očuvanja i prezentacije u današnjemu kontekstu.

Sve su tri slike zadobile primjerenu pažnju istraživača, pri čemu je u svim trima slučajevima važan

element analize bila i činjenica da je riječ o slikama na kamenome nositelju.<sup>1</sup> Recentni doprinosi o slikama *Sveti Juraj ubija zmaja* i *Sveta Barbara u vijencu cvijeća* uključili su i razmatranje provenijencije i prijašnje sudbine tih umjetnina, a to će na ovome mjestu biti pridodano i za sliku *Sveti Franjo u pustinji*, kako bi se usporednim predstavljanjem rezultata analize prije svega dvije talijanske slike, *Sveti Juraj ubija zmaja* i *Sveti Franjo u pustinji*, ocrtale osnovne smjernice razvoja slikarstva na kamenu kao slikarske vrste i naveli elementi razmatranja recepcije takvih umjetnina od vremena njihova nastanka do muzealizacije u 19. ili 20. stoljeću te naznačili izazovi s kojima se susrećemo prilikom njihova očuvanja i prezentacije u sadašnjemu kontekstu Zbirke starih majstora Strossmayerove galerije.

Ulje na ploči škrljevca *Sveti Juraj ubija zmaja* jedna je od rijetkih slika u zbirnome fondu Stro-

ssmayerove galerije kojoj nije mijenjano atributivno određenje od njezina ulaska u zbirku. Štoviše, slika zauzima relativno istaknuto mjesto u opusu rimskoga slikara Giuseppa Cesarija zvanoga Cavalier d'Arpino,<sup>2</sup> a u novije je vrijeme zadobila odgovarajuću pozornost i u kontekstu istraživanja slikarstva na kamenome nositelju.<sup>3</sup>

Nedavno je objavljen prilog u potpunosti posvećen slici *Sveti Juraj ubija zmaja* bio potaknut razriješavanjem dvojbi u vezi pripadnosti slike kardinalskoj zbirci neposredno nakon njezina nastanka, u prvome desetljeću 17. stoljeća.<sup>4</sup> Bila je to ujedno i prilika za detaljniji osvrt na uvođenje novih tehnika u rimsko slikarstvo na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće što na ovome mjestu treba ukratko ponoviti:

„Uz mnogobrojne službene javne narudžbe u Rimu na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće, osim monumentalnih fresaka u rimskim crkvama i palačama, d'Arpino je slikao i dopadljive kabinetske slike erotske i mitološke tematike kakve su u to doba bile vrlo tražene. Onodobni sakupljači posebno su cijenili takve slike malih dimenzija slikane na bakrenim pločama. Tu su tehniku u rimsko slikarstvo uveli umjetnici sa sjevera Europe, no talijanski su ih slikari vrlo brzo sustigli te su, osim na bakrenoj, svoje malene kompozicije počeli slikati i na kamenoj podlozi, što je bila novina i za njihove sjevernjačke suvremenike. I Cavaliere d'Arpino svoje je manje kabinetske kompozicije oko 1600. godine počeo izvoditi na kamenoj podlozi. [...] Sukladno tematici kompozicija na bakrenom nositelju, i tematiku svojih slika izvedenih na kamenu slikar je proširio na mitološke i profane teme i motive, odnosno odabirao je biblijske prizore odgovarajućega dramatskog ili poetskog naboja. S obzirom na to da su takva djela nailazila na vrlo dobar prijam u onodobnih sakupljača, slikari su ponavljali svoje kompozicije te je do danas često sačuvano nekoliko verzija istoga kompozicijskoga rješenja. Također je posve očekivano opetovano prenošenje analognih elemenata u kompozicijski i ikonografski različitim scenama. Na slici *Sveti Juraj ubija zmaja*, čija se kompozicija u osnovnim elementima oslanja na dobro poznate Rafaelove uzore, moguće je prepoznati pojedine motive s nekoliko d'Arpinovih verzija mitološkoga prizora Perzejeva oslobađanja Andromede: osim jahača Perzeja, odnosno Svetoga Jurja zakovitlanoga plašta na bijelome konju, i zmaja, odnosno nemani, na pojedinim je verzijama analogan i krajolik u pozadini. U jednoj od svojih brojnih verzija mitološke kompozicije Perzejeva oslobađanja Andromede d'Arpino je efektно iskoristio plavu podlogu poludragog kamena lapis lazulija na kojoj je ta slika naslikana, no na ploču škrljevca najčešće bi dosljedno prenosio



svoje iskustvo slikanja na bakrenoj ploči: nije se koristio crnom bojom podloge kako bi istaknuo noćne scene ili dramatski naboj, ignorirao je specifičnu obojenost škrljevca prekrivajući cijelu površinu kamene ploče pigmentom, upravo kako je to činio slikajući na bakrenoj ploči. Najčešće bi podijelio pozadinu na dva dijela, kako je to učinio i na zagrebačkoj slici, gdje je tamni predio šume na desnoj strani, a svijetao pogled na krajolik na lijevoj strani kompozicije.“<sup>5</sup>

U drugome primjeru (sl. 2) specifična materijalnost nositelja igra istaknutiju ulogu u slikarskome oblikovanju prikazane scene. Pozadina Svetoga Franje Asiškoga koji je prikazan u molitvi u pustinjačkome okruženju, jednoliko je tamna, s tim da se – kako u svojoj analizi ističe Đuro Vandura – „lijevo gore otvaraju blijedi oblaci natruhama sunčevih zraka, a desno se promalja tanak srp mjeseca“, prepoznajući kako te „dvije svjetlosti dolaze od poznate himne svetoga Franje Pjesma stvorova, kojom zahvaljuje Gospodinu za sestru Mjesec i brata Sunce.“<sup>6</sup>

Istaknuo je Vandura i da „tama podloge“ – koju određuje kao crni mramor – „postaje na mjestima osnovna struktura prizora“,<sup>7</sup> te smjestio sliku u veronsko slikarstvo prvih desetljeća 17. stoljeća,

Sl. 1.  
Cavaliere d'Arpino,  
*Sveti Juraj ubija  
zmaja*, oko  
1600., ulje na  
ploči škrljevca,  
51 x 40 cm,  
Strossmayerova  
galerija starih  
majstora HAZU,  
inv. br. SG-103,  
donacija J. J.  
Strossmayer 1883.

Sl. 2.  
Pripisano: Giovanni Battista Rovedata, *Sveti Franjo u molitvi u pustinji*, oko 1605. (?), ulje na ploči bazalta, 21 x 26 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-129, donacija I. Ružić 1892.



predlažući preciziranje atributivne odrednice u opus slikara Giambattiste Rovedate. Teško je potvrditi uvjerljivost autorstva upravo toga slikara, no slika je zasigurno nastala u kontekstu veronskoga slikarstva na specifičnoj crnoj kamenoj podlozi, tzv. *pietra di paragone*.

Riječ je o bazaltu, crnoj magmatskoj stijeni koja nastaje prilikom procesa hlađenja lave, a osiguravali su je kamenolomi u okolici Verone, gdje se od 1590. do oko 1630. godine razvijalo slikarstvo na tome nositelju. U pravilu su to noćne scene ili kršćanske i mitološke ili – još i češće – posve profane ikonografije, čijim se uprizorenjima iskorištava puni potencijal tamnosive, odnosno crne podloge kamene ploče.<sup>8</sup> Iako su osim cijeloga niza veronskih slikara takve slike na tamnim kamenim podlogama, najčešće u malim dimenzijama, radili i drugi slikari, veronski se slikarski krug zaista nametnuo kao istaknuti zasebni fenomen unutar problematike nastanka, razvoja i širenja slikarstva na kamenim nositeljima.<sup>9</sup>

Iznimno važan čimbenik za diseminaciju, opstojanje i daljnji razvoj ove vrste svakako su „korisnici“ takvih slika. Odlučujuća uloga sakupljača posve je očigledna iz prvoga primjera. Za sliku *Sveti Juraj ubija zmaja* nedvojbeno je utvrđena pripadnost kardinalskoj zbirci od vremena nastanka slike, kako o tome svjedoče i arhivski izvori i voštani pečat na njezinoj poledini.<sup>10</sup> I rastuća popularnost slika na kamenu u veronskome krugu početkom 17. stoljeća potaknuta je potražnjom sakupljača iz elitnih, prije

svega kardinalskih krugova, no konkretna saznanja o okolnostima nastanka i rane fortune collezionistiche za sliku *Sveti Franjo u molitvi u pustinji* nije bilo moguće iznaći.

Znakovita je međutim kasnija sudbina objiju slika. Obje su se naime našle na „slobodnome“ tržištu umjetninama u Rimu u posljednjim desetljećima 19. stoljeća. Sliku *Sveti Juraj ubija zmaja*, uz cijenu od 150 rimskih škuda, za zbirku biskupa Josipa Jurja Strossmayera nabavio je u Rimu 1867. godine kanonik Nikola Voršak od slikara, restauratora i prodavatelja umjetnina Achillea Scaccionija, od kojega je za biskupovu zbirku tijekom nekoliko godina nabavljen cijeli niz kvalitetnih djela.<sup>11</sup>

Druga slika, *Sveti Franjo u pustinji*, dospjela je u Strossmayerovu galeriju kao dio donacije pravnika Ivana Ružića, za kojega je u obiteljskoj kronologiji zapisano: „u Rimu je otvorio slastičarnicu na rijeci Tibru, ali mu je ta ‘otplovila’ za jedne poplave. Novac koji je tim poslom zaradio uložio je u zbirku slika starih majstora koje je, kao najveći donator nakon biskupa Strossmayera, poklonio Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu.“<sup>12</sup>

Uvjerljivost ove pomalo nevjerojatne priče o poslovnome slastičarskom poduhvatu zahvaljujući kojemu je nabavljeno nekoliko desetaka slika starih majstora, neizravno je potvrđeno istraživanjima u domaćim arhivima. Naime Ivan Ružić je tijekom svojega službovanja u Bjelovaru u godinama koje su neposredno prethodile njegovu odlasku u Rim, za-

služan za otvaranje prve gradske kavane u tome gradu, koja je – kako se navodi u izvorima – djelovala u prizemlju njegove novoizgrađene kuće, uglavnice na glavnome gradskom trgu, za čiji je projekt angažirao arhitekta Hermana Bolléa.<sup>13</sup>

U samome Rimu preciznu potvrdu bilo slastičarske bilo kolekcionarske djelatnosti Ivana Ružića nažalost nije bilo moguće pronaći.<sup>14</sup> Ipak, posve je vjerojatno da je Ružić – kao pripadnik poduzetničke obitelji koja je nedugo prije svoje poslovanje iz Hreljina preselila u Rijeku, čijoj je industrijalizaciji umnogome pridonijela – sličan poslovni poduhvat organizirao i u Rimu. U rimskim arhivima međutim nije bilo moguće pronaći spomen Ivana Ružića ni kao slastičarskoga poduzetnika ni kao sakupljača. Uostalom, to je bilo teško očekivati budući da skupina umjetnina koje je Ružić donirao Strossmayerovoj galeriji po povratku iz Rima zaista ne pokazuje karakteristike zaokružene zbirke koja bi pobudila pažnju bilo zainteresiranih poznavatelja umjetnosti bilo službenika nadležnih za kontrolu kretanja umjetnina u i izvan teritorija onodobne Italije. Činjenica da se slika *Sveti Franjo u molitvi u pustinji* našla u takvoj skupini djela podosta predočuje o kasnijoj recepciji takvih umjetnina, koje su za relativno malu cijenu kružile tržištem u posljednjim desetljećima 19. stoljeća.

I bilješka Vladimira Lunačeka uz treću sliku na kamenoj podlozi iz Zbirke starih majstora Strossmayerove galerije (sl. 3) kako ima „više antikvarnu nego umjetničku vrijednost“,<sup>15</sup> ukazuje na slično postupanje s takvim slikama u prvim desetljećima 20. stoljeća. Datacija slike u 18. stoljeće i njezina provenijencija u zbirci markiza de Piennesa s kojom je transferirana iz Francuske u kasnome 19. stoljeću da bi dospjela u Strossmayerovu galeriju 1907. godine<sup>16</sup> potvrđuje opstojnost vrste i interes sakupljača i izvan gore naznačenih temeljnih smjerova razvoja i širenja slikarske vrste.

Interes za slike na kamenome nositelju u povijesti umjetnosti obnavlja se tek tijekom posljednjih desetljeća, dobrim dijelom potaknut upravo motivacijom sakupljača bilo privatnih osoba bilo muzejskih institucija. Kao prijelomni trenutak u poticanju interesa za navedeni tip slikarstva ističe se 2000. godina. Tada je u Milanu organizirana velika izložba slika na kamenu iz jedne privatne zbirke<sup>17</sup> i otkupljena je d'Arpinova slika *Perzej i Andromeda* na lapis lazuliju za Saint Louis Art Museum.<sup>18</sup> Oba su događaja potakla daljnji interes ne samo povjesničara umjetnosti, nego i konzervatorsko-restauratorske struke. U cijelome je nizu novih publikacija posvećena posebna pozornost upravo materijalnomu aspektu slika na kamenim nositeljima.<sup>19</sup> Slijedom inicijative kolega iz američkoga muzeja u lipnju 2016. godine u Hrvatskome restauratorskom zavodu provedena su nede-struktivna istraživanja na slici *Sveti Juraj ubija zmaja*.<sup>20</sup>



Slika je snimana u infracrvenome i ultraljubičastome dijelu spektra, a provedena je i rendgenska fluorescentna spektroskopija kao podloga za daljnju komparativnu analizu s ostalim srodnim djelima.

Potvrdu pretpostavci da se i u ostalim hrvatskim zbirkama očekuju dodatni primjeri slika na kamenome nositelju dugujem kolegici Žani Matulić Bilač, koja me prilikom izlaganja na Rabu ljubazno upozorila na tri slike na škriljercu u riznici trogirске katedrale. O starozavjetnoj kompoziciji *Jeftina kći dočekuje oca*<sup>21</sup> i stariji su istraživači pisali u nekoliko navrata,<sup>22</sup> dok su slike *Bogorodica s Djetetom* i *Svetim Franjom*<sup>23</sup> i *Molitva na Maslinskoj gori*<sup>24</sup> objavljene – koliko je meni poznato – samo u kompendiju trogirске slikarske baštine Radoslava Tomića.<sup>25</sup> U istoj je knjizi Tomić po prvi put publicirao i još jednu sliku na škriljercu, *Navještenje* iz privatne trogirске zbirke.<sup>26</sup> Temeljitija analiza tih umjetnina upravo u kontekstu slikarstva na škriljercu možda bi mogla doprinijeti preciziranju promišljanja o mogućim atributivnim odrednicama, za sve navedene slike sada tek okvirno usmjerenima k mletačkomu slikarstvu 17., odnosno 17./18. stoljeća.

Iznimno je zanimljiva slika na mramornoj ploči *Navještaj Bezgrešnog Začeca Marijina* iz Opatske riznice Sv. Marka u Korčuli, datirana u drugu polovinu

Sl. 3.  
Francuski slikar 18. st., *Sveta Barbara u vijencu cvijeća*, ulje na mramornoj ploči, 25,2 x 20,6 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-35, donacija markiz de Piennes 1903.

16. stoljeća, u čijoj analizi Damir Tulić i Nina Kudiš primjereno ističu materijalni aspekt kao integralni element analize slike: „neobična je [slika] podjednako zbog materijala u kojem je izrađena, kao i zbog ikonografskog sadržaja“.<sup>27</sup>

Među ostalim slikarskim djelima na „rijetkim“ nositeljima prednjače slike na bakrenim pločama, kojih ima u gotovo svakoj zbirci slikarstva starih majstora. Primjerice samo u Zbirci starih majstora Strossmayerove galerije danas ih je osamnaest.<sup>28</sup> Iako je slikarstvo na bakrenim podlogama bilo presudno u diseminaciji tehnike sa sjevera na jug Europe, u našim se zbirkama – koliko mi je poznato – nalaze kasniji primjeri, na kojima se uglavnom ponavljaju već ustaljena kompozicijsko-ikonografska rješenja. Ta činjenica, naravno, ne umanjuje istraživački potencijal takvih djela, upravo suprotno – proširuju se istraživački i interpretativni sklopovi. Recentni je primjer temeljita analiza slike *Raspeće* Ive Pasini Tržec, koja je u kontekstu brojnih inačica nastalih prema

izgubljenoj invenciji njemačkoga slikara Christoph Schwarza između ostaloga istaknula i obilježja metalnoga nositelja razmatrane umjetnine: „Obilježja podloge vrlo su uspješno uključena u dočaravanje trenutka Isusove smrti, čemu je pridana glavna ikonografska pozornost.“<sup>29</sup>

Naposlijetku ilustrativan je primjer umjetnine na uistinu „rijetkome nositelju“ u kontekstu hrvatskih zbirki djelo *Stari Aboriđini* australskoga slikara Jamesa Egana (1929. – 2017.), ulje na koži klokana, a dospjelo je u Zbirku starih majstora Strossmayerove galerije kao individualni poklon privatnoga donatora 2004. godine. Problematika očuvanja i prezentacije pojedinih umjetnina uklopljenih u muzejske zbirke u ovome primjeru prelazi granice dosada razmatranih aspekata, proširujući se na pitanja koherentnosti umjetničke građe u pojedinim zbirkama, upravljanja donacijama, politiku i strategiju akvizicija, koja pak nadilaze okvire razmotrene teme.



## Bilješke

- <sup>1</sup> Usp. LJERKA DULIBIĆ, „Cavaliere d'Arpino. Sveti Juraj ubija zmaja“, *Strossmayerova galerija starih majstora. Odabrana djela*, Zagreb, 2013., 106-109 (s izborom prijašnje bibliografije); ĐURO VANĐURA, „Franjo Asiški i crnokameni Giambattista Rovedata“, *Peristol. Zbornik radova za povijest umjetnosti*, 35-36 (1992. – 1993.), 165-168; BORIVOJ POPOVČAK, „Neimenovani francuski slikar. Sveta Barbara“, *Markiz de Piennes. Donator Strossmayerove galerije starih majstora*, Zagreb, 2017., 92-95 (s ranijom bibliografijom).
- <sup>2</sup> *Il Cavalier d'Arpino*, katalog izložbe, ur. H. Röttgen, Rim, 1973., 98-99; HERWARTH RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rim, 2002., 318-319.
- <sup>3</sup> HANA SEIFERTOVÁ, *Malby na kameni. Painting on stone*, Prag, 2007., 92-98.
- <sup>4</sup> LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, „Giuseppe Cesari zvan Cavaliere d'Arpino u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu“, *Peristol. Zbornik radova za povijest umjetnosti*, 55 (2012.), 39-46.
- <sup>5</sup> Isto, 40.
- <sup>6</sup> ĐURO VANĐURA, Franjo Asiški i... (bilj. 1), 165, 166.
- <sup>7</sup> Isto, 166.
- <sup>8</sup> Usp. STEFANIA MASON, „Pittura 'poco mena che eterna' o 'finta di notte'. Dipinti su pietra tra Roma e Venezia“, *ArtItalia*, 23 (2017.), 109-118.
- <sup>9</sup> Usp. Pietra dipinta: tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata Milanese, katalog izložbe, ur. M. Bona Castellotti, Milano, 2000.;
- <sup>10</sup> LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, Giuseppe Cesari... (bilj. 4).
- <sup>11</sup> LJERKA DULIBIĆ, IVA PASINI TRŽEC, *Strossmayerova zbirka starih majstora*, Zagreb, 2018., 27-29; IVA PASINI TRŽEC, LJERKA DULIBIĆ, *Formazione di collezione di opere d'arte del vescovo Josip Juraj Strossmayer – contributo del pittore e restauratore Achille Scaccioni*, *Zbornik za umetnostno zgodovino (Nova vrsta)*, 47 (2011.), 120-139.
- <sup>12</sup> THEODOR DE CANZIANI JAKŠIĆ, „Ružiči. Korak po korak, ustrajno pješke. Životni put Gjure Ružičića starijeg (1834.-1922.)“, *Sušačka revija*, 49 (2005.), 61-63.
- <sup>13</sup> *Milan Rojc i Bjelovar (1879.-1906.)*, prir. Ž. Karaula, Bjelovar, 2011., 406, 548.
- <sup>14</sup> Istraživanje je provedeno u okviru studijskoga boravka u Rimu u svojstvu Curatorial Fellow pri Bibliotheca Hertziana, Max Planck-Institut für Kunstgeschichte (listopad – prosinac 2017.).
- <sup>15</sup> VLADIMIR LUNAČEK, „Dar markeza de Piennes-a“, *Vienac*, 35, 10 (1903.), 328-329.
- <sup>16</sup> BORIVOJ POPOVČAK, Neimenovani francuski slikar... (bilj. 1).
- <sup>17</sup> Pietra dipinta... (bilj. 9).
- <sup>18</sup> <https://www.slam.org/collection/objects/38709/> (pregledano 15. rujna 2018.).
- <sup>19</sup> *Lapislazzuli: magia del blu*, katalog izložbe, ur. Maria Sframeli, Firenca, Livorno, 2015.; JOHANNA BEATE LOHFF, *Malerei auf Stein: Antonio Tempesta Bilder auf Stein im Kontext der Kunst- und Naturtheorie seiner Zeit*, München, 2015.; MARIO CASABURO, *Pittura su pietra: diffusione, studio dei materiali, tecniche artistiche*, Firenca, 2017.; PIERS BAKER-BATES (ur.), *Almost eternal: painting on stone and material innovation in early modern Europe*, Leiden, Boston, 2018.
- <sup>20</sup> Voditeljica radova: Nelka Bakliža. Usp. Izvješće o provedenim [...] istražnim radovima na slici *Sveti Juraj ubija zmaja* iz Strossmayerove galerije starih majstora u Zagrebu, muzejska dokumentacija uz sliku SG-103, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU.
- <sup>21</sup> Nepoznati mletački slikar, *Jeftina kći dočekuje oca*, 17. st., ulje na škripljevcu, 46,5 x 71,5 cm, Katedrala Sv. Lovre, Trogir.
- <sup>22</sup> Bibliografiju slike vidi u: RADOSLAV TOMIĆ, *Trogirska slikarska baština od 15. do 20. stoljeća*, Zagreb, Split, 1997., 37.
- <sup>23</sup> Nepoznati mletački slikar, *Bogorodica s Djetetom i Svetim Franom*, druga polovina 17. st., tempera na škripljevcu, 27 x 22,5 cm, Katedrala Sv. Lovre, Trogir.
- <sup>24</sup> Nepoznati mletački slikar, *Molitva na Maslinskoj gori*, oko 1700., tempera na škripljevcu, 27 x 24,5 cm, Katedrala Sv. Lovre, Trogir.
- <sup>25</sup> RADOSLAV TOMIĆ, *Trogirska slikarska baština...* (bilj. 22), 59-60.
- <sup>26</sup> Nepoznati mletački slikar, *Navještenje*, 17./18. st., ulje na škripljevcu, 23,5 x 23,5 cm, privatna zbirka, Trogir. Usp. RADOSLAV TOMIĆ, *Trogirska slikarska baština...* (bilj. 22), 276-277.
- <sup>27</sup> DAMIR TULIĆ, NINA KUDIŠ, *Opatška riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014., 61, 62.
- <sup>28</sup> Podatak dobiven pretraživanjem relacijske baze podataka Strossmayerove galerija u programu M++.

<sup>29</sup> IVA PASINI TRŽEC, „Prema: Christoph Schwarz, Raspeće, nakon 1590., ulje na limu, 54 x 45,5 cm, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, inv. br. SG-504“, *Odabrana djela iz donacije Ante Topića*

*Mimare Strossmayerovoj galeriji starih majstora HAZU. Selected works from the donation of Ante Topić Mimara to the Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts, katalog izložbe, ur. Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec, Zagreb, 2018., 102-107, 106.*

## Paintings on Stone Plates – Emergence of the Genre, Fortuna Collezionistica and Issues of Conservation and Presentation

LJERKA DULIBIĆ

The holdings of the Strossmayer Gallery of Old Masters of the Croatian Academy of Sciences and Arts include three paintings on stone: *St George and the Dragon* (fig. 1), *St Francis Praying in the Desert* (fig. 2) and *St Barbara in a Wreath of Flowers* (fig. 3). The three paintings – acquired by the Gallery in different moments, belonging to different schools of painting, and painted on different types of stone – are taken as case studies for the analysis of the emergence, development and diversification of the genre, with special emphasis on the role of patrons and collectors.

The comparative analysis of the provenance and musealization of two distinguished examples of Italian painting, *St George and the Dragon* painted on slate and *St Francis Praying in the Desert* painted on basalt,

provided the basis for the analysis of the fortuna collezionistica of these works of art, primarily in Rome as their initial point of dissemination, and then in Verona, the city that saw the development of painting on specific types of stone, with an overview of issues related to their conservation and presentation. The discussed paintings on stone from the Strossmayer Gallery are put in relation to the Gallery's other paintings executed on so-called "rare materials", as well as to other examples of paintings on stone in other collections in Croatia. The paper also provides a survey of recent bibliography related to paintings on "rare materials", primarily on stone plates, and indicates the possibilities of application of the results of new studies of materials and recent interpretative approaches in the research of the paintings in question.

# Kamenolomi i obrada stećaka – odabrani primjeri

IVAN ALDUK, DOMAGOJ PERKIĆ

Prethodno priopćenje  
MINISTARSTVO KULTURE  
KONZERVATORSKI ODJEL U IMOTSKOM  
ANTE STARČEVIĆA 7  
21260 IMOTSKI  
alduk.ivan9@gmail.com  
DUBROVAČKI MUZEJI  
ARHEOLOŠKI MUZEJ  
PRED DVOROM 3  
20000 DUBROVNIK  
domagoj.perkic@gmail.com

*U proteklih se nekoliko godina u manjemu dijelu stručne javnosti ponovno probudilo zanimanje za stečke – srednjovjekovne nadgrobne spomenike – kao jedan od originalnijih dijelova hrvatske kulturne baštine. Tome je pridonijelo nekoliko činjenica kao što su: velika izložba „Stećci“ koja se 2008. godine održala u Galeriji Klovićevi dvori, nekoliko znanstveno-turističkih projekata na temu stećaka te svakako upis ovih spomenika na UNESCO-ov Popis svjetske kulturne baštine na kojemu su i dva lokaliteta iz Hrvatske (Ciste Velika kod Imotskog i Sv. Barbara-Dubravka u Konavlima). Radeći na većini tih projekata dotakli smo se i jednoga aspekta stećaka koji je u prošlosti rijetko bio predmetom znanstvenoga interesa. Radi se o kamenolomima za stečke te općenito o nastanku (obradi, klesanju, transportu) ovih nadgrobnih spomenika. Zaključke smo ovih, još uvijek preliminarnih, istraživanja temeljili na nekoliko primjera iz Konavala, Dubrovačkoga primorja i Zabiokovlja.*

*Ključne riječi:* stećci, obrada, kamenolomi, Zabiokovlje, Dubrovačko primorje, Konavle

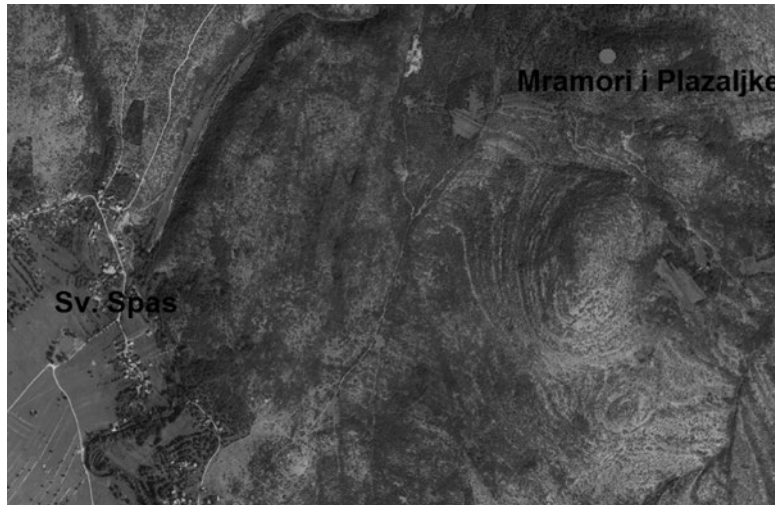
Stećci su srednjovjekovni nadgrobni spomenici koji se javljaju od 13. do početka 16. stoljeća na širokome prostoru od južnih krajeva Hrvatske preko gotovo čitave Bosne i Hercegovine do zapadnih dijelova Srbije i Crne Gore. Stećke možemo proučavati kroz različite aspekte njihove pojave – u prvome redu kao arheološke nalaze tj. nadgrobne spomenike koji čine jedinstvenu cjelinu s grobom ili grobovima iznad kojih se nalaze i koje označavaju. Možemo proučavati topografiju stećaka te razvoj njihovih oblika i reljefa koji ih ukrašavaju. Pojava natpisa na manjemu broju stećaka također je zahvalna tema istraživanja, kao i njihova „nematerijalna“ dimenzija unutar bogata korpusa narodnih običaja, priča i vjerovanja.<sup>1</sup> Jedan su manje istraživani aspekt vezan za stečke i kamenolomi stećaka te način njihova prijevoza i prenošenja na groblje. Koliko nam je do sada poznato, osim usputnih bilješki o takvim

kamenolomima,<sup>2</sup> samo se Stipe Gunjača konkretnije bavio ovom temom istražujući veliko kasnosrednjovjekovno groblje sa stećcima kod crkve Sv. Spasa na izvoru Cetine (sl. 1.).<sup>3</sup>

Imotska krajina, i općenito Zabiokovlje, matični su prostor stećaka unutar kojega možemo pratiti nastanak i razvoj nekoliko većih ili manjih radionica stećaka.<sup>4</sup> Njihov je nastanak i razvoj u najužoj vezi s kamenolomima u kojima su nastajali stećci. Jedna je takva radionica, sudeći prema odabiru forme stećka (sanduk) i karakterističnim motivima, djelovala na području sela Slivna, jugoistočno od Imotskog.<sup>5</sup> Na lokalitetu „Barića Torina“ nalazi se sačuvan djelomično ukrašen stećak-sanduk s odlomljenim manjim dijelom na jednome od uglova (sl. 3). Koordinate položaja su: E 55 66 39, N 4800831.<sup>6</sup> S obzirom na to da se radi o osamljenome stećku u blizini kojega su već prije primijećeni tragovi vađenja (branja) ka-

mena, s određenom dozom opreza možemo pretpostaviti da su se slivanjski stećci „proizvodili“ upravo na ovome mjestu i njegovoj bližjoj okolici. Vjerojatno su se i ukrašavali. Naime naknadna su krčenja zemlje uništila jasnije tragove koji bi dodatno potkrijepili ovu pretpostavku, stoga smo ograničeni topografskom datošću prostora. Činjenica jest da se ovaj lokalitet nalazi otprilike na pola puta između dviju velikih skupina slivanjskih stećaka – onih na položaju „Grebnik“ i groblja sa stećcima kod Sv. Trojstva (u koju je u 18. stoljeću uzidan velik broj stećaka).<sup>7</sup> Nadalje stećak je smješten uz put koji povezuje nekoliko slivanjskih zaseoka i koji je vjerojatno funkcionirao i u srednjemu vijeku (sl. 2.). Uz isti se put nalazi i prirodni bunar između stijena, što svakako doprinosi našoj pretpostavci.

Sljedeći primjer, ne toliko povezan s kamenolomima koliko s načinom prijevoza stećaka, nalazimo u selu Kljenak jugozapadno od Vrgorca. Tijekom 18. stoljeća tamošnja crkva Svih Svetih većim je dijelom je sagrađena od vrlo karakterističnih stećaka koji su u literaturi izdvojeni kao produkti posebne „radionice“ s teritorija srednjovjekovne župe Gorskog. Oko 200 metara istočno od crkve, uz sjevernu stranu (srednjovjekovnoga?) puta koji od Vrgorca i Ravče vodi prema Kljenku i dalje prema obali, nalazi se poluobrađeni kameni blok dimenzija oko 2 x 1 x 0,8 m (sl. 4.). Koordinate su položaja: E 56 24 71, N 47 84 669. S obzirom na to da je riječ o izrazito erodiranome terenu i gustoj šumi uokolo ovoga mjesta, teško je zaključiti je li se ovdje vadio (brao) kamen za stećke, ali ta mogućnost postoji. Ispod spomenutoga bloka, u procjepu između njega i kamena živca na koji se naslonio, nalazi se drvena oblica promjera 12-15 cm. Drvo je dijelom kalcificirano, ali je još uvijek zadržalo svoju jasnu strukturu (sl. 5). U proljeće 2018. godine manji je komad drva poslan na Beta Analytic Inc (Miami, Florida) na radiokarbonsku dataciju. Analiza je dala rezultate s 68,2 % vjerojatnosti da je drvo korišteno između 1398. i 1432. godine, odnosno 75,9 % vjerojatnosti za vrijeme između 1390. i 1440. Time dobivamo približno



vrijeme „nastanka“ ovoga kamenog bloka koji je najvjerojatnije trebao postati stećak unutar groblja koje se krajem 14. i u prvoj polovini 15. stoljeća formiralo na mjestu spomenute crkve. S obzirom na to da na stećku ne primjećujemo tragove završne obrade kao i ukrasa, postoji mogućnost da bi se taj dio posla izveo na samome groblju. Blok je vjerojatno prilikom transporta „zapeo“ te je na tome mjestu i ostavljen, s obzirom na to da mu je procijenjena težina oko četiri tone. Svakako, činjenica da se ovaj položaj nalazi na nešto nižoj koti (oko 25 m) nego što su se nalazili crkva i groblje, što nije slučaj s drugim kamenolomima, sigurno nije išla u prilog onima koji su ga morali dovući do groblja. Vjerojatno su se koristili, barem dijelom, drvenim oblicama. Točnije na sličan, ali ponešto drugačiji način nego što je to predložio Gunjača u svojem radu o kamenolomima i načinu prijevoza stećaka.<sup>9</sup>

U posljednjih su nekoliko godina naročito intenzivno, u arheološko-topografskome smislu, istraživani stećci (i ostali njima suvremeni nadgrobni spomenici) na području Dubrovačko-neretvanske županije – od desne obale Neretve do Konavala, uključujući i poluotok Pelješac. Na tome prostoru nalazimo sto petnaest lokaliteta sa stećcima, s ukupno

Sl. 1.  
Položaj kamenoloma u odnosu na crkvu Sv. Spasa kod vrela Cetine, korištena podloga Geoportal (računalna obrada I. Alduk)



Sl. 2.  
Položaj pretpostavljenoga kamenoloma u odnosu na lokalitete sa stećcima u Slivnu (Imotski), korištena podloga Geoportal (računalna obrada I. Alduk)

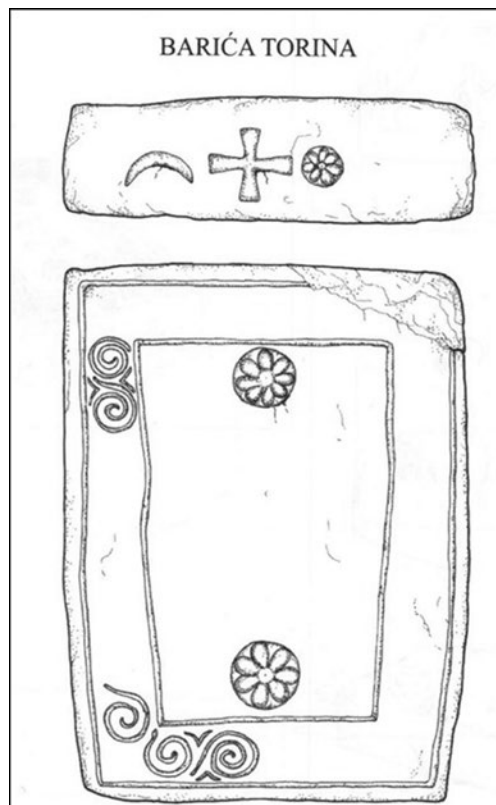
Sl. 3.  
Stećak u „Barića torini“ u Slivnu,  
torini“ u Slivnu,  
(preuzeto iz L.J.  
GUDELJ, M. LOZO,  
Arheološki spomenici,  
112)

1428 stećaka. Od toga je četrdeset osam lokaliteta na području hrvatskoga dijela Donjeg Poneretvlja, dvadeset devet lokaliteta u Dubrovačkome primorju, deset lokaliteta na administrativnome prostoru grada Dubrovnika, četiri lokaliteta u Župi dubrovačkoj te dvadeset četiri lokaliteta u Konavlima.<sup>10</sup> Među njima su tek dva lokaliteta za koja sigurno možemo govoriti o kamenolomima gdje su se proizvodili stećci. Prvi je na položaju u Vrijesima, naselje Gornji Majkovi u Dubrovačkome primorju, a drugi na brdu Voznik u Brotnjicama u Konavlima (karta 1).

Neupitno su postojali i drugi kamenolomi stećaka na dubrovačkome području, no za sada nemamo čvrstih argumenata, osim pretpostavki ili indicija. Tako npr. Dubravka Beritić spominje kamenolom južno od naselja Podimoč u Dubrovačkome primorju, no bez ikakvih preciznijih podataka, osim da je riječ o usmenoj informaciji lokalnoga stanovništva.<sup>11</sup> Mogući kamenolom nalazio se i na položaju Kovačevog brijega kod Slanog, gdje inače nalazimo pet stećaka,<sup>12</sup> no na kamenolom upućuje tek toponim gdje bi kovači bio naziv za osobe koje su brale ili obrađivale kamen. Još dva lokaliteta kod Slanog, Rat u Banićima i Luka u Kručići, zasigurno su srednjovjekovni i novovjekovni kamenolomi, no nemamo izravnih dokaza da su se u njima proizvodili i stećci.<sup>13</sup>

Na području Vrijesa,<sup>14</sup> oko 1 km istočno od zaselka Prljevići u Gornjim Majkovima i zapadno od „Napoleonove ceste“, nalazi se kamenolom gdje su se proizvodile kamenice, mlinsko kamenje, stećci i drugi kameni proizvodi. Koordinate su položaja<sup>15</sup> zapadnoga ruba kamenoloma: N = 47 34 760, E = 64 93 233, središnjega dijela prema istoku N = 47 34 612, E = 64 93 280 te krajnjega istočnog dijela gdje je kava i gomila kamenoga škarta N = 47 34 550, E = 64 93 419.

Najbliži je lokalitet sa stećcima oko 1 km sjeverno do sjeverozapadno od kamenoloma kod crkve Sv. Stjepana u Gornjim Majkovima (sl. 6), gdje imamo trideset jedan stećak, od čega njih trideset u obliku ploča i jedan sljemenjak.<sup>16</sup>



Kamenolom se prostire na površini oko 320 x 100 m, prilagođen je konfiguraciji terena na način da su uže lokacije s vidljivim tragovima obrade kamena ili slomljenih proizvoda međusobno dislocirane. U zapadnome su dijelu kamenoloma vidljiva dva velika odvaljena bloka, jedna nedovršena i slomljena kamenica te brojni manji kameni blokovi i tragovi branja kamena (sl. 7, 8). Na rubu se toga dijela kamenoloma nalazi špilja Vilača, ukupne dužine oko 7 m, širine 1,5 – 2,5 m. Cijela je površina špilje prekrivena većim, poluobrađenim kamenjem tako da mogući površinski nalazi nisu vidljivi. No špilja je zasigurno korištena u kontekstu kamenoloma kao zaklonište.<sup>17</sup>

U središnjemu dijelu kamenoloma, oko 170 m od prethodnoga prema jugoistoku, vidljivi su ulom-

Sl. 4.  
Položaj kamenoga bloka sa sačuvanom drvenom oblicom u odnosu na groblje sa stećcima kod crkve Svih Svetih u Kljenku (Vrgorac), korištena podloga Geoportal (računalna obrada I. Alduk)



ci slomljenih ploča (vjerojatno za stećke) s izuzetno finom obradom gornje površine, nezavršene kamene grede, manji blokovi i jedan cijeli, gotovo završeni i fino obrađeni mlinski kamen (sl. 9 i 10). Na pojedinim se mjestima mogu pratiti tragovi izvlačenja blokova i zaravnjene kamene površine nakon vađenja ili pripreme za vađenje blokova.

Oko 150 m istočno od središnjega dijela nalazi se vjerojatno glavna kava kamenoloma s gomilom kamenoga škarta u neposrednoj blizini i manjim blokovima svuda uokolo (sl. 11, 12). Vidljivi su tragovi gdje su izvađeni veći blokovi i napravljena priprema za daljnje radove. Kava je očigledno prilagođena konfiguraciji terena, postavljena dužom stranom od oko 30 m istok – zapad te pod pravim kutom sjever – jug u dužini od 15 m. Gomila kamenoga škarta je na južnim rubovima kave.

Sudeći po nezavršenome mlinskom kamenu i većim blokovima pripremljenim za kamenice, pretpostavlja se da je kamenolom u nekome trenutku prestao raditi, a nezavršeni su poluproizvodi, kao i oni slomljeni sa škartom, ostali in situ.

Sljedeći se kamenolom nalazi na sjeverozapadnim padinama brda Osojnik (kota 551), na položaju Voznik, oko 500 m južno do jugozapadno od Brotnjica u Konavlima. Koordinate su središnjega dijela kamenoloma: N = 47 16 146, E = 65 24 679.

Kamenolom je otprije poznat u literaturi, prije svega ukrašeni stećak u okviru kamenoloma.<sup>18</sup> U neposrednoj blizini, oko 300 m prema jugozapadu, nalazi se crkva Sv. Luke sa stećcima (sl. 6, 13). Zadnjim je očevidom utvrđeno postojanje najmanje



Sl. 5. Oblica ispod kamenoga bloka u Kljenku (foto; I. Alduk)

dvadeset devet stećaka, od čega jedan sljemenjak na postamentu, deset sanduka i osamnaest ploča. U prijašnjoj se literaturi uglavnom govori o trideset dvama stećcima, a tu se nalazi i jedan od najljepših i najukrašenijih stećaka – sljemenjak s višestrukim reljefima i natpisom koji spominje klesara (kovača) Ratka Utješenića i njegova djeda Druška.<sup>19</sup>

Kamenolom se prostire na površini od oko 80 x 100 m, a omeđen je sa sjeverne i zapadne strane starim putovima i suhozidnim međama. Na cijelome su prostoru vidljivi brojni tragovi eksploatacije kamena, škart kamenih blokova, ali i sedam stećaka koji su slomljeni u tijeku obrade (sl. 14). Od toga četiri stećka ploče i tri stećka sanduka.

Posebno je zanimljiv jedan sanduk na kojemu je vidljiva završna obrada u smislu izrade ukrasa. Na jednoj je užoj bočnoj strani, u plitko izdubljenoj niši, prikaz konjanika u reljefu, na suprotnoj bočnoj stra-



1. Kamenolom u Vrijesima, G. Majkovi  
2. Crkva sv. Stjepana, G. Majkovi



3. Kamenolom Voznik, Brotnice  
4. Crkva sv. Luke, Brotnice

Sl. 6. Položaj kamenoloma u odnosu na lokalitete sa stećcima, korištena podloga Geoportal (računalna obrada D. Perkić).



Karta. 1.  
Položaj kamenoloma  
sa stećcima na  
dubrovačkome  
području, korištena  
podloga Google Earth  
(računalna obrada D.  
Perkić).



Sl. 7.  
Ostatci kamenica i  
kamenih blokova,  
Kamenolom u  
Vrijesima (foto: D.  
Perkić)



Sl. 8.  
Tragovi odlamanja  
kamenih blokova od  
podloge, Kamenolom  
u Vrijesima (foto: D.  
Perkić)



Sl. 9.  
Slomljeni blokovi,  
ploče i stećci,  
Kamenolom u  
Vrijesima (foto: D.  
Perkić)

Sl. 10.  
Mlinski kamen,  
Kamenolom u  
Vrijesima (foto: D.  
Perkić)



Sl. 11.  
Glavna kava  
kamenoloma u  
Vrijesima (foto: A.  
Kovačević)

Sl. 12.  
Glavna kava  
kamenoloma u  
Vrijesima (foto: D.  
Perkić)





Sl. 13.  
Crkva Sv. Luke  
s Voznikom u  
pozadini (foto: A.  
Kovačević)



Sl. 14.  
Kamenolom Voznik  
i slomljeni blokovi  
(foto: A. Kovačević)



Sl. 15.  
Ukrašeni i slomljeni  
stećak na Vozniku  
(foto: D. Perkić)



ni samo plitka niša bez prikaza, na (istočnoj) široj bočnoj strani motiv arkada u reljefu, a na suprotnoj prikaz kola od devet ljudskih figura koji se drže za ruke (sl. 15). Opisano svjedoči kako se na ovome lokalitetu završna obrada stećaka i ukrašavanje radilo u samom kamenolomu, a ne na groblju kako je do sada bilo uvriježeno mišljenje. Navedeno ne isključuje mogućnost da se na nekim drugim lokalitetima završna faza radova na stećcima nije odvijala na njihovu krajnjem mjestu uporabe – groblju.

Prilikom pripreme kamene podloge vidljivo je kako se vodilo računa o prirodnome pružanju kamena žilca koji je uslojen u smjeru jugoistok – sjeverozapad. U takvu su podlogu usijecana udubljenja čime se dobivao kameni blok koji se zatim odvajao od podloge i nakon toga obrađivao. Uzevši u obzir prostorni obujam kamenoloma, ali imajući u vidu i broj slomljenih i ostavljenih stećaka, može se pretpostaviti kako je predmetni kamenolom bio korišten ne samo za potrebe groblja u Brotnjicama, nego i šire. Moguće je da je u ovome kamenolomu radio i klesar (kovač) Ratko Utješenić i njegov djed Druško, koji se spominju na obližnjemu sljemenjaku kod Sv. Luke.

Kamenolomi u Brotnjicama i Majkovima za sada su najkonkretnije povezani sa stećcima u svojoj neposrednoj blizini. Posebice „Voznik“ u Brotnjicama kojemu i samo ime ukazuje na nekakav način prijevoza stećaka. Oba su kamenoloma prilagođena konfiguraciji terena, vjerojatno vodeći računa i o

kvaliteti kamene podloge. Stoga je kamenolom na Vozniku u Brotnjicama koncentriran na jednome području gdje je cjelokupna padina brda prilagođena potrebama kamenoloma te eksploatirana. S druge strane kamenolom u Gornjim Majkovima nije grupiran na jednome užem prostoru, nego je disperziran u najmanje trima dijelovima koji čine širu cjelinu. Za kamenolom u Brotnjicama sigurno je da su se stećci u njemu i ukrašavali tj. da su se na njima klesali reljefi dok su još bili u kamenolomu. Za primjer iz Slivna to se može samo pretpostaviti u nedostatku većega broja sličnih nalaza tj. onih koji bi ovaj položaj jasnije odredili kao kamenolom. Međutim usamljeni blok iz Kljenka kod Vrgorca ukazuje da je isti mogao biti dovršen na obližnjemu groblju.

Pored slične konfiguracije terena, zajednička je karakteristika svim nabrojanim primjerima (Slivno, Kljenak, Majkovi, Brotnjice) u kontekstu smještaja u neposrednoj blizini starih, srednjovjekovnih puteva, što je zasigurno olakšavalo transport stećaka do obližnjih, ali vjerojatno i do udaljenijih lokaliteta na kojima danas nalazimo stećke. Sretan nalaz drvene oblice u Kljenku omogućio je i nešto preciznije datiranje (između 1390. i 1440.) ostavljenoga kamenog bloka, ali posredno i stećaka na obližnjemu groblju. U svakom slučaju, ovaj je rad samo uvod u istraživanje ovoga aspekta fenomena stećaka s izuzetnim potencijalom u budućnosti.

## Bilješke

- <sup>1</sup> Iz ovih razloga, odnosno činjenice da su stećci jedinstveno svjedočanstvo srednjovjekovne kulture u ovome dijelu jugoistočne Europe, dvadeset osam groblja sa stećcima na području četiri spomenute države upisana su 2016. godine na UNESCO-ov Popis svjetske kulturne baštine. Iz Hrvatske su to groblja kod crkve Sv. Barbare u selu Dubravka u Konavlima te Crljivica u Cisti Velikoj kod Imotskog.
- <sup>2</sup> LOVRE KATIĆ, Stećci u Imotskoj krajini, *Starohrvatska prosvjeta*, 3 (1954.), Split, 154-155; ŠEFIK BEŠLAGIĆ, Stećci – kultura i umjetnost, Sarajevo, 1982., 37-41; ANTE MILOŠEVIĆ, Stećci i Vlasi, Split, 1991., 37.
- <sup>3</sup> STJEPAN GUNJAČA, „Prinos poznavanju porijekla i načina prijevoza stećaka“, *Izbor iz djela*, (1991.), Split, 73-84.
- <sup>4</sup> Do sada je najbolje istražena i dokumentirana radionica kovača Jurine iz sredine 15. stoljeća. ANTE MILOŠEVIĆ, „Kovač' Jurina“, *Godišnjak centra za balkanološka ispitivanja*, knj. XXXIV(32), (2005.), Sarajevo, 253-268.
- <sup>5</sup> IVAN ALDUK, „Slivanjska radionica stećaka“, *Zbornik radova 'Zavičajna baština – problemi i perspektive upravljanja baštinom'*, 2018., Split, 119-127.
- <sup>6</sup> Koordinate su uzete prema Projekcijskome referentnom sustavu RH - HTRS96/TM.
- <sup>7</sup> LJUBOMIR GUDELJ, MARIJAN LOZO, „Arheološki spomenici u Krstaticama i Slivnu“, *Zavičajno blago u funkciji razvoja Zabiokovlja*, Zbornik radova, Split, 2005., 105-116.
- <sup>8</sup> JOSIP BULOG, „Prilog poznavanju kamika Vrgorske krajine“, *Starohrvatska prosvjeta*, 34 (2007.), Split, 389-420; IVAN ALDUK, „Kovač' iz Gorske župe“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 42 (2011.), Split, 161-186.
- <sup>9</sup> Naime autor predlaže neku vrstu drvenih sanjki na kojima je pričvršćen kameni blok, a koje se povlače preko manjih gredica ili oblica; STJEPAN GUNJAČA, Prinos poznavanju... (bilj. 3), 81-83
- <sup>10</sup> DOMAGOJ PERKIĆ, IVAN ALDUK, MARIJANA AKSIĆ VITKOVIĆ, MARIJA RADOVANOVIĆ, *Stazama stećaka*, Katalog projekta HERCUL, Dubrovnik, 2014., 8, 12.; DOMAGOJ PERKIĆ, IVAN ALDUK, JOŠKO ČALETA, *Stazama stećaka*, Katalog izložbe, Dubrovnik, 2014., 14.; DOMAGOJ PERKIĆ, „Arheološka istraživanja Novakovog groblja u Čepikućama“, *Zbornik Dubrovačkog primorja i otoka*, 12 (2016.), Dubrovnik, 10–11.
- <sup>11</sup> DUBRAVKA BERITIĆ, „Susret sa spomenicima kulture Dubrovačkog primorja (zapadni dio)“, *Zbornik Dubrovačkog primorja i otoka*, 1, (1986.), Dubrovnik, 429.
- <sup>12</sup> VID VULETIĆ - VUKASOVIĆ, „Dopisi“, *Viestnik Hrvatskoga Arheološkoga društva*, godina VII, br. 4, (1885.), Zagreb, 121.; ŠEFIK BEŠLAGIĆ, *Stećci, kataloško – topografski pregled*, Sarajevo, 1971., 91.; DUBRAVKA BERITIĆ, Susret sa spomenicima... (bilj. 9), 431.; IVAN ALDUK, DOMAGOJ PERKIĆ, MARINKO TOMASOVIĆ, „Topografija stećaka u Hrvatskoj“, *Stećci*, katalog izložbe, ur. J. Poklečki Stošić, Zagreb, 2008., 105.
- <sup>13</sup> DOMAGOJ PERKIĆ, *Stećci i drugi kasnosrednjovjekovni nadgrobni spomenici zapadnog dubrovačkog područja*, Dubrovnik, 2019., u tisku.
- <sup>14</sup> DOMAGOJ PERKIĆ, *Stećci i drugi kasnosrednjovjekovni...* (bilj. 11), u tisku.
- <sup>15</sup> Koordinate se donose prema GPS-u, u Gauss-Krügerovu projekcijskome koordinatnom sustavu, opširnije o tome sustavu vidi u: DALIBOR KUŠIĆ, „Koordinate speleoloških objekata i položaj u prostoru“, *Speleologija*, ur. G. Rnjak, Zagreb, 2017., 91-92.
- <sup>16</sup> IVAN ALDUK, DOMAGOJ PERKIĆ, MARINKO TOMASOVIĆ, Topografija stećaka... (bilj. 12), 106.; DOMAGOJ PERKIĆ, *Stećci i drugi kasnosrednjovjekovni...* (bilj. 11), u tisku.
- <sup>17</sup> DOMAGOJ PERKIĆ, *Gradine, gomile i špilje, zapadno dubrovačko područje*, Katalog izložbe, Dubrovnik, 2018., 162.
- <sup>18</sup> VID VULETIĆ - VUKASOVIĆ, „Dopisi“, *Viestnik Hrvatskoga Arheološkoga društva*, godina IX, br. 1, (1887.), Zagreb, 122.; MARIAN WENZEL, *Ukrasni motivi na stećcima*, Sarajevo, 1965., T LXVI sl. 8., T XCVIX sl. 14.; ZDENKO ŽERAVICA, LILJANA KOVAČIĆ, *Konavle, srednjovjekovna groblja*, Katalog izložbe, Dubrovnik, 2002., 40-41.; ZDENKO ŽERAVICA, „Arheološka iskopavanja srednjovjekovnih nekropola u Konavlima tijekom 1997. - 1999. godine“, *Zbornik Dubrovačkih muzeja*, I, (2004.), Dubrovnik, 283-330.
- <sup>19</sup> MARKO VEGO, „Ćirilski natpis u Brotnjicama u Konavlima“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 13, (1961.), Split, 188-191.; ŠEFIK BEŠLAGIĆ, „Stećci u Brotnjicama“, *Anali Historijskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, VIII-IX, (1962.), Dubrovnik, 65-81.; MARIAN WENZEL, *Ukrasni motivi* (bilj. 16.), T XXXVII sl. 33., T LXXI sl. 11., T LXXX sl. 4., T LXXXVIII sl. 6., T XCVIII sl. 11.; NADA MILETIĆ, ALOJZ BENAC, *Umjetnost stećaka*, Sarajevo, 1965., sl. 23.; ŠEFIK BEŠLAGIĆ, *Topografski pregled...* (bilj. 10), 95.; ANTUN KARAMAN, „Likovna baština Konavala“, *Konavoski zbornik*, I, (1982.) Konavle, 182-184.; STIJEPO MIJOVIĆ KOČAN, *Konavle – fotomonografija*, Dubrovnik, 1984., 101.; DUBRAVKA BERITIĆ, „Rasprostranjenost stećaka na dubrovačkom

području“, *Zbornik radova sa Simpozija Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, ur. I. Fisković, Dubrovnik, 1987., 146.; ZDENKO ŽERAVICA, LILJANA KOVAČIĆ, Konavle... (bilj. 16.), 40-42.; IVAN ALDUK, DOMAGOJ PERKIĆ, MARINKO TOMASOVIĆ, To-

pografija stećaka... (bilj. 10), 117.; ZDENKO ŽERAVICA, „Križevi kao simbol kršćanstva na srednjovjekovnim kamenim nadgrobnim spomenicima – mramori (tzv. stećci) u Konavlima“, *Zbornik Hum i Hercegovina kroz povijest*, I, ur. I. Lučić, Zagreb, 2011., 331-401.

## Quarries and Carving of Stećci – Selected Examples

IVAN ALDUK, DOMAGOJ PERKIĆ

*Stećci are specific medieval tombstones in use from the 13<sup>th</sup> to the beginning of the 16<sup>th</sup> century, found in the area ranging from the southern parts of Croatia through almost all of Bosnia and Herzegovina, to the western parts of Serbia and Montenegro. One of the possibilities of studying the stećak tombstones is related to locating and researching the quarries of their origin, an aspect rarely addressed in scholarly research. Initial research (especially in the Dubrovnik-Neretva County) resulted in valuable findings, indicating that the quarries in Brotnjice (Konavle) and Majkovi (Dubrovnik littoral) are most directly connected with the stećak tombstones located in their immediate vicinity, especially the “Voznik” in Brotnjice, whose name itself indicates a method of their transport. Both quarries result adapted to terrain features, probably also in relation to the quality of the stone base. The quarry at Voznik in Brotnjice is therefore concentrated on a single area, where the entire slope of the hill is adapted to the requirements of the*

*quarry and exploited. On the other hand, the quarry in Gornji Majkovi is not grouped on a single narrow area, but rather dispersed in at least three parts that form a larger whole.*

*In addition to similar terrain features, a common element of all discussed examples (Slivno, Kljenak, Majkovi, Brotnjice) is their vicinity to old, medieval roads, which certainly facilitated the transport of stećak tombstones to nearby, but probably also to more distant sites, where they are presently located. The fortunate finding of a timber log in Kljenak near Vrgorac enabled a somewhat more precise dating (between 1390 and 1440) of an abandoned stone block, as well as indirect dating of stećak tombstones on a nearby cemetery. The stećak tombstones were probably decorated with carved reliefs already in the quarries; this is certain for the Brotnjice quarry. In any case, the paper provides merely an introduction to the research of this aspect of the stećci phenomenon, indicating its exceptional potential for further research.*

# Soft and Translucent: Illusionistic Qualities of Marble in the Work of Antonio Corradini

MATEJ KLEMENČIĆ

Izvorni znanstveni rad  
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO/  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
LJUBLJANA, SLOVENIJA  
matej.klemencic@ff.uni-lj.si

*Among Venetian sculptors of the second half of the 17th and the first half of the 18th century Antonio Corradini stands out as an artist who was trying to highlight his sculptural abilities through the constant emulation of and competition with older masters. Among different artistic problems he confronted himself with were the natural characteristics of marble as hard, opaque, and white material, and he managed to establish himself on international level with so-called *donne velate*, female figures with their heads covered with veils.*

**Keywords:** Antonio Corradini, baroque sculpture, marble, *donna velata*

Stone, particularly marble, is a hard and opaque material. It has been precisely these elementary natural characteristics, along with the rather warm, ivory-like whiteness of the best Carrara marble, *marmo statuario*, that sculptors have often tried to challenge. One of the earliest known examples of such an endeavour is mentioned by Pliny the Elder, who notes that Cephisodotus, a sculptor of the latter part of the 4th century BC and son of the even more celebrated Praxiteles, was famous for a marble group in Pergamon. This group, called *Symplegma*, likely depicting two wrestlers, was highly praised for its fingers, which seemed to genuinely sink into real flesh rather than into marble.<sup>1</sup> Cephisodotus must have been but one of many sculptors of the classical world trying to defy the properties of stone, as we can deduce from the so called *Mozia Charioteer* (fig. 1), with its translucent drapery and fingers that sink

into the figure's own hip. With its dating to the first half of the 5th century BC, it is therefore even older than the *Symplegma* of Cephisodotus.<sup>2</sup>

When, in his early twenties, young Gianlorenzo Bernini was working on his marble groups for Cardinal Scipione Borghese, this was one of the many difficult tasks (*difficolti*) he set himself in order to showcase his technical abilities as well as his artistic genius. In *The Rape of Proserpina*, the powerful fingers of Pluto sink deeply into the soft flesh of the young woman who is fighting unsuccessfully to escape the God of the Underworld. Bernini's powerful invention was not only a sensual evocation of Pliny's text; it also underscored his Florentine tradition, and even showed him competing successfully with another famous predecessor, Giambologna and his *Rape of the Sabine Women*, not only in composition as a whole, but also in this little detail.<sup>3</sup> Still, neither



Bernini nor Giambologna could claim to be the first sculptors to achieve the virtuosity of Cephisodotus, since the tradition of such “softening” of the stone extends significantly further back in time and was, for example, also known in Central Europe around 1400, as the Krumauer Madonna clearly shows, with Virgin Mary’s fingers pressing into the body of the Christ Child.<sup>4</sup>

Among Venetian sculptors of the second half of the 17th and the first half of the 18th century, this, as well as other themes from early modern artistic theory, were but rarely studied. Even though the questioning of the materiality of marble was present in contemporary art criticism, it seems that up to the early 18th century only a few of the most talented sculptors actually tried to tackle this problem in their work. Marco Boschini, in his *Carta del navegar pittoresco* of 1660, praised the sculpture of Alessandro Algardi, arguing that his statues are “made of flesh, and not of marble; or if they are marble, it is made flesh.”<sup>5</sup> The most important 17th century Venetian sculptor, Giusto Le Court, of Flemish origins and unsurprisingly nicknamed by contemporaries as “Bernini Adriatico,” was also able to fashion the surface of marble naturalistically. In his *Madonna della Salute* from the 1670s, the soft skin of the Christ Child again yields to the grasp of Virgin Mary’s fingers.<sup>6</sup> Moreover, Filippo Parodi, who had direct experience with the Roman workshop of Bernini, had an important influence on the generation of sculptors active around 1700, like Giuseppe Torretti and Giovanni Bonazza, especially in his abil-

ity to diversify the surface of marble, which became one of the usual sculptural devices among Bernini’s contemporaries and successors.<sup>7</sup>

Among the first generation of 18th century Venetian sculptors, Antonio Corradini (1688–1752) stands out as an artist who was trying to highlight his sculptural abilities through the constant emulation of and competition with older masters. In his seminal 1958 book on Baroque art and architecture in Italy, Rudolf Wittkower points out that Corradini’s “style is precious, harking back not to antiquity but to Alessandro Vittoria – it is, in other words, a sentimental revival of the Venetian brand of Late Mannerism. Corradini’s neo-Cinquecentismo even led him back to Sansovino [...], but he combined this archaism with typically post-Beminesque virtuosity of marble treatment.”<sup>8</sup>

Corradini’s early training is not directly documented, but it must have been within the workshop of Antonio Tarsia, who later became his father-in-law.<sup>9</sup> Furthermore, in 1709 he was, at least briefly, working with Giovanni Bonazza in Padua, where – had he not done so before – he was able to carefully study Parodi’s work in Sant’Antonio and Santa Giustina, as well as several works of Giovanni Bonazza, including his altarpiece of the Virgin Mary in Santa Maria dei Servi, where marble is transformed into soft plant-like forms, while some of his other marble statues possess a nearly wax-like quality and seem to be made of some soft material rather than hard stone.<sup>10</sup> Though the early years of Corradini’s career are rather obscure, his rise to local prominence and international glory was quick, nearly meteoric, and by the end of the next decade, by the time he turned 31 in 1719, he was already regarded as an authority on discussing sculpture and was receiving public commissions from the Senate as well as private and church commissions from Venice, Terraferma, and abroad.<sup>11</sup> At the time, he was arguably the first Venetian sculptor of the early 18th century to emulate the works of the Venetian Cinquecento, placing the sculptors in step with contemporary trends in painting and architecture. Furthermore, he was credited by his contemporaries with establishing the *Collegio dei scultori*, which was seen as the decisive step towards the formation of the Venetian academy of arts.<sup>12</sup>

Following the series of Corradini’s important works from 1716 onwards, most of them demonstrate his attention to composition and detail, including those that question the materiality of marble. This is widely demonstrated by the response to Corradini’s work, and by the works themselves. In 1728, one of the foremost Venetian collectors of his day, Zaccaria Sagredo, was visited by the famous French philosopher Charles Louis de Secondat, Baron de Montesquieu. In his travel notes, immediately

Sl. 1.  
Mozia Charioteer.  
Mozia, Museo  
Giuseppe Whitaker  
(photo: Matej  
Klemenčič)

Sl. 2.  
Antonio Corradini,  
Adonis. New York,  
Metropolitan Museum  
of Art



following his words of admiration for the Sagredo palace and omitting other important works of art in the collection, Montesquieu singled out Corradini's statue of Adonis (fig. 2) and praised it as "one of the most beautiful things that you could see." He added that one "would swear that the marble is made of flesh."<sup>13</sup> The present condition of the marble makes

it rather difficult to understand the use of this classical *topos*. Only a careful examination of the statue, now in the Metropolitan Museum in New York, still reveals the remains of the fine gradations of different polish, partially restored to the marble by the recent restoration after decades of exposure to the weather.<sup>14</sup> Still, it seems not at all unlikely that Zaccaria Sagredo, himself a connoisseur of the arts, would have pointed out the statue of Adonis to the learned visitor in 1728, using the classical *topos* to praise it. This would also be in keeping with Corradini's own understanding of the importance of self-promotion and the promotion of sculpture and arts in general.<sup>15</sup>

Sl. 3.  
Antonio Corradini,  
Nessus and  
Deianeira. Dresden,  
Grosser Garten  
(photo: Matej  
Klemenčič)



Like Bernini in his early masterpieces, Corradini, as early as 1716, also emulated the works of Giambologna in his two marble groups Nessus and Deianeira (fig. 3) and Eurytion and Hippodameia, now in Grosser Garten in Dresden. His other groups, made partly in Venice around 1716 and later bought for the gardens of Frederick Augustus I as well as those commissioned directly for Dresden in the 1720s, addressed the great tradition of complex group compositions of the 16th and 17th centuries less directly, but still rather obviously. In some of these groups, Corradini also challenged the hardness of marble, as for example, with the fingers of Nessus pressed into the thigh of Deianeira, or with the gruesome detail of Apollo flaying the skin of Marsyas (figs. 4-5).<sup>16</sup> This attention to the modelling of surface is also evident in other works, including those for Venetian churches, wherever it was iconographically appropriate. Two foremost examples are the Virgin Mary of





the Rosary for the church of Eremita (fig. 6) and the Saint Ambrose of Milan in San Stae (fig. 7).<sup>17</sup>

Still, his most famous invention concerned the question of transparency, or rather, translucency of marble. Soft and thin see-through garments



were already depicted over bodies in Greek and Roman statues. Besides the already mentioned Mozia Charioteer, there are several other statues, many of which would have been known to the Early Modern sculptors. The famous Flora Farnese is dressed in thin “wet” drapery which reveals more of the body beneath than it conceals.<sup>18</sup> This type of drapery became one of the ways to show the sculptor’s virtuosity in the 16th century, and in the Venetian territory, it was Jacopo Sansovino who stood above the rest for it.<sup>19</sup> Following in his footsteps, the young Antonio Corradini presented a statue that brought him instant international recognition. This episode is narrated in a letter, written on Christmas Day, 1717, by Antonio Balestra, a famous Venetian painter. He reports to the Florentine art historian and collector Francesco Maria Niccolo Gabburri on the young Venetian sculptor who has made a statue of Faith with a veiled face, “a work that has astonished the whole city,” since Corradini has managed “to make of marble what appears to be a transparent veil, as well as a most graceful figure, well dressed and well designed.”<sup>20</sup> The statue alluded to is now recognized as the representation of Faith finished by Corradini at the end of 1717 for the monument of the wealthy Manin family in the Cathedral of Udine.<sup>21</sup>

As Balestra suggests, one of the keys to Corradini’s success was the sheer fascination of the public with the masterful translucent rendering of the marble surface. Furthermore, at least for the learned public, the invention was a true novelty. Even though they knew Corradini’s classical and 16th century prototypes for the marble drapery rendered as a soft and thin translucent veil, they also recognised that they had never seen anything similar before. The novelty was a veiled face, as later emphasized by Filippo Venuti, a Tuscan archaeologist and encyclopaedist, in August 1752: “neither do the ancient texts mention any marble statue with a veiled face, nor has any similar miraculous marble been found

Sl. 4.  
Antonio Corradini,  
Apollo flaying the  
skin of Marsyas.  
London, Victoria  
and Albert Museum

Sl. 5.  
Antonio Corradini,  
Apollo flaying the  
skin of Marsyas  
(detail). London,  
Victoria and Albert  
Museum (photo:  
Matej Klemenčič)

Sl. 6.  
Antonio Corradini,  
Virgin Mary of the  
Rosary. Venice,  
Church of the  
Eremita (photo:  
Matej Klemenčič)

Sl. 7.  
Položaj kamenoloma  
Antonio Corradini,  
Saint Ambrose of  
Milan. Venice, San  
Stae (photo: Matej  
Klemenčič)



among those unearthed up to now.” He was reporting on the statue of the veiled Modesty, inaugurated in the Cappella Sansevero in Naples on the 22<sup>nd</sup> of July of that year, noting how the statue “elegantly and naturally covered with a veil” deceived even the most cautious onlookers.<sup>22</sup> This observation, repeated several times in later 18th century, was also part of the display of the statue in the chapel, perhaps planned initially, but installed only after the death of the sculptor on the 12<sup>th</sup> of August 1752.<sup>23</sup> The eulogy of Filippo Venuti therefore seems to be part of the strategy of self-promotion of the sculptor and patron alike. As in the case of Montesquieu, we could assume that Venuti was only repeating what he had heard in Naples, evidently at the time when Corradini was still alive.

After 1717, female figures with veiled faces became a signature piece for Corradini who used the motif for busts, statues, and groups. Venetian nobility and European courts from Madrid to Sankt Petersburg longed to have a copy or two of the so-called *Donna Velata* in their collection.<sup>24</sup> Among the most interesting variants is the one found in the Louvre

today (fig. 8); even though its provenance before 1976 is unknown, it is now believed that it can be identified with the one mentioned in the Manfrin collection in the 19th century and in the Sagredo Collection before that.<sup>25</sup>

In his palace on Canal Grande, Zaccaria Sagredo owned three statues by Corradini: the above-mentioned Adonis, his companion piece Venus, and a veiled statue of Religion. The last should be dated not only before 1728, when Adonis is mentioned by Montesquieu, but most likely not much later than the first veiled figure of 1717. If the Louvre statue is indeed Sagredo’s Religion, this important provenance would explain why this one is the most elaborate of all his veiled statues. Corradini not only explored the possibilities but also challenged the difficulties of marble with the finest details of drapery and the veil over the face of the figure. In the lower part of the drapery, Venetian connoisseurs could easily recognise a citation from one of the most visible statues from the so-called *Statuario pubblico* in the Biblioteca Marciana, the public collection of classical sculpture, established by a donation of the Grimani family at the end of the 16th century (fig. 9). Not only did Corradini anticipate other colleagues with his interest in Cinquecento sculpture by emulating Sansovino and his contemporaries, he also demonstrated his interest in *Statuario Pubblico* some two decades before the publication of its catalogue by the two Anton Maria Zanettis which sparked a revival of interest in this important collection.<sup>26</sup>

Owners of his works, the connoisseurs connected to them, and Antonio Corradini himself were all willing to explain and stress the important elements of his work to the public. Corradini’s own interest in the history of sculpture is exemplified by a 1725 report that he wrote for the Venetian Senate on the condition and restoration of statues on the Arco Foscari, the entrance of the Palazzo Ducale, built and decorated in the second half of the 15th century. Most pertinent to our discussion is his emphasis on the need for a sculptor-restorer to understand and imitate the *antica maniera* of the sculptures requiring restoration, and to respect the individuality of each masterwork shaped by its provenance and originating period.<sup>27</sup>

Antonio Corradini was a complex artist who carefully created his own personal style by studying and emulating classical and Early Modern sculpture. He was also aware of the importance of self-promotion which included public presentations of his most successful works before sending them away from Venice, as well as his personal engagement in the process of creating the *Collegio dei scultori*. Moreover, given the circumstances behind the eulogy of Venuti, it seems obvious that he discussed his intentions



Sl. 8.  
Položaj kamenoloma  
Antonio Corradini,  
Religion. Paris,  
Musée du Louvre

Sl.9.  
Female statue  
("Agrippina"). From  
ANTON MARIA  
ZANNETTI, Delle  
Antiche Statue...  
(note 26), tab. IX.

with connoisseurs who later promoted his work. All in all, Corradini's challenges of the natural qualities of marble, making it look soft and translucent, were evidently part of his strategy to present himself as an

heir to the most celebrated sculptors since antiquity and as someone who was able to surpass them in a field where everything already seemed achieved.

## Bilješke

- <sup>1</sup> »Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit. cuius laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmoris impressis.« (Pliny, Nat. Hist., XXXVI, 24). See e. g. JEROME JORDAN POLLITT, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge, 1990<sup>3</sup>, 111; *Der Neue Overbeck: die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Berlin, Boston, 2014, III, 530, n. 2391; for the sculptor e. g. BERNARD ANDREAE, s. v. »Kephisodotos (II)«, *Künstlerlexikon der Antike*, ed. R. Vollkommer, Munich, Leipzig, 2001, I, 410-411; for Symplegma e. g. ADRIAN STÄHLI, *Die Verweigerung der Lüste: erotische Gruppen in der antiken Plastik*, Berlin, 1999, 58-68.
- <sup>2</sup> For Mozia (Motya) Charioteer, discovered only in 1979, see e. g. JOHN PAPADOPOULOS, »The Motya Youth: Apollo Karneios, Art, and Tyranny in the Greek West«, *Art Bulletin*, 4, 96 (2014), 395-423, with bibliography.
- <sup>3</sup> For Bernini's marble group in Galleria Borghese, of 1621-22, see e. g. Matthias Winner, »Ratto di Proserpina«, *Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese*, exhibition catalogue, ed. A. Coliva, S. Schütze, Rome 1998, 180-201, cat. no. 16, with bibliography; MARINA MINOZZI, in *Bernini*, exhibition catalogue, ed. A. Bacchi, A. Coliva, Rome, 2017, 162-164, with select bibliography.
- <sup>4</sup> See e. g. LOTHAR SCHULTES, »Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils«, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. 2. Gotik*, ed. G. Brucher, München, London, New York, 2000, 344-396; for the Krumauer Madonna e. g. JAROMÍR HOMOLKA, »Krumauer Madonna«, *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Köln, 1978, II, 686.
- <sup>5</sup> »E pur l'Algardi ha così degna strada, / Che ognun dir poderave a bona ciera: / Quel è statua de carne, e no de piera, / O, se piera la xe, la xe incarnada.«. See MARCO BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, ed. A. Pallucchini, Venice, Rome, 1966, p. 520. For Boschini and his reception of contemporary sculptors, see SIMONE GUERRIERO, »Boschini e la scultura: Clemente Molli scultore di »colossi««, *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, ed. E. M. Dal Pozzolo, P. Bertelli, Treviso, 2014, 281-295. For the wider context see e. g. JORIS GASTEL, »Ambiguities of the Flesh. Touch and Arousal in Roman Baroque Sculpture«, *Magische Bilder. Techniken der Verzauberung in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ed. U. Fleckner, I. Wenderholm, Berlin, 2015, 161-181.
- <sup>6</sup> For Le Court and his altarpiece in Santa Maria della Salute see, most recently, MAICHOL CLEMENTE, *White marble and the black death. Giusto Le Court at the Salute*, Venice, 2019, with bibliography.
- <sup>7</sup> For the formation of Bonazza and influence of Parodi, see e. g. SIMONE GUERRIERO, »La prima attività di Giovanni Bonazza«, *Arte Veneta*, 67 (2010), 73-101, spec. 84.
- <sup>8</sup> RUDOLF WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, rev. ed. J. Connors, J. Montagu, London, 1999, III, 68.
- <sup>9</sup> For Corradini, see BRUNO COGO, *Antonio Corradini. Scultore veneziano 1688-1752*, Este, 1996, and here below.
- <sup>10</sup> For Corradini in Padova see BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9), 41-42, 147-148; for Bonazza in Santa Maria dei Servi see MATEJ KLEMENČIČ, »Le opere di Giovanni Bonazza a Santa Maria dei Servi«, *La Chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova: archeologia, storia, arte, architettura e restauri*, ed. G. Zampieri, Rome, 2012 (Le chiese monumentali padovane, 4), 223-234.
- <sup>11</sup> For the catalogue of his works, see BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9).
- <sup>12</sup> His early personal style and his role in establishing the *Collegio dei scultori* are discussed in MATEJ KLEMENČIČ, »Antonio Corradini, Collegio dei scultori, and Neo-Cinquecentismo in Venice around 1720«, *The Enduring Legacy of the Venetian Renaissance*, ed. A. Banta, Farnham, 2016, 103-119; MONICA DE VICENTI, SIMONE GUERRIERO, »Per Antonio Corradini, 'Prometeo Tritoniano' della scultura veneziana«, *Arte Veneta*, 77 (2020), i. e. 2021), 99-117.
- <sup>13</sup> »Il y a un sculpteur à présent, à Venise, nommé Corradino, Vénitien, qui a fait un Adonis, qui paroît une des belles choses qu'on puisse voir : vous diriez que le marbre est de la chair; un de ses bras tombe négligemment, comme s'il n'étoit soutenu de rien.« LE BARON ALBERT DE MONTESQUIEU, *Voyage de Montesquieu*, Bordeaux, 1894-96), I, 65. English translation from TOMASO MONTANARI, »'A Thing of Beauty.' Antonio Corradini's Rediscovered Masterpiece«, *'One of the Most Beautiful Things'. A Rediscovered Masterpiece by Antonio Corradini*, ed. A. Butterfield, New York, 2013, 22.
- <sup>14</sup> The New York statue came from a French private collection, where it was located outside and close to a pool. For the rediscovery, iconography and provenance see e. g. TOMASO MONTANARI, *A Thing of Beauty...* (note 13), 9-45; ANDREA BACCHI, »Antonio Corradini e i Sagredo«, *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, ed. P. Artoni et al., Treviso, 2013), 130-135; MATEJ KLEMENČIČ, *Antonio Corradini...* (note 12), pp. 113-114.
- <sup>15</sup> For his role in establishing *Collegio dei scultori*, first tentative of establishing an academy of arts as well as possibilities of self-promotion see

- e. g. MATEJ KLEMENČIČ, Antonio Corradini... (note 12); MATEJ KLEMENČIČ, »Venetian Early Modern Single-Leaf prints after Contemporary Sculpture: Questions of Form and Function«, *Works of Art on Parchment and Paper. Interdisciplinary Approaches*, eds. N. Golob, J. Vodopivec Tomažič, Ljubljana 2019, 103–111; MONICA DE VINCENTI, SIMONE GUERRIERO, Per Antonio Corradini... (note 12).
- <sup>16</sup> For Dresden works see BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9), 240–261; the original commission and dates are discussed in: BARBARA MARX, »Diplomaten, Agenten, Abenteurer im Dienst der Künste: Kunstbeziehungen zwischen Dresden und Venedig«, *Venedig - Dresden: Begegnung zweier Kulturstädte*, ed. B. Marx, A. Henning, Leipzig, 2010, 10–67, esp. 41 ss.; SIMONE GUERRIERO, »Antonio Corradini a Waddesdon Manor«, *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, ed. B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo, Milano, 2015, 95–101.
- <sup>17</sup> For the two statues, both of early 1720s (Saint Ambrose documented in 1720), see BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9), 188–190, 240–261.
- <sup>18</sup> See e. g. FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture, 1500–1900*, New Haven, London, 1981, pp. 217–219, cat. no. 41.
- <sup>19</sup> See e. g. MATEJ KLEMENČIČ, Antonio Corradini... (note 12), 103, 105.
- <sup>20</sup> »Ancor qui in Venezia abbiamo di presente un giovane scultore, chiamato Antonio Corradini, che si porta assai bene, ed ha fatto una statua d'una Fede col capo e Faccia velata, che è una cosa che ha fatto stupire tutta la città, a riuscire ad uscire con tanta grazia d'un tal impegno, di far con il marmo apparire un velo trasparente, oltre la figura tuttavia graziosa, ben vestita e ben disegnata.« GIOVANNI GAETANO BOTTARI, STEFANO TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milan, 1822, II, 125; the English translation is from PATRICIA WENGRAF, »Antonio Corradini«, *The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century*, exhibition catalogue, ed. J. Martineau and A. Robison, New Haven, London, 1994, 446, cat. no. 58.
- <sup>21</sup> For the identification see MONICA DE VINCENTI, »Piacere ai dotti e ai migliori. Scultori classicisti del primo Settecento«, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: Nuovi studi*, ed. G. Pavanello, Venice, 2002, 237; earlier bibliography in BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9), 164–177, cat. nos. 9–10 (for the statue in the Manfrin collection, identified by early nineteenth-century writers as the one from Balestra's letter, and for the statue now in the Louvre, again tentatively identified with the one from the Manfrin collection; see also here below); for the Manin Faith in Udine, see BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9), 181–5, cat. no. 12.
- <sup>22</sup> »Nap[oli], 22. Lug[lio]. È stata eretta nella Chiesa Gentilizia de' Sigg. Principi di Sansevero di Tangro la famosa Statua rappresentante la Pudicizia si elegantemente, e naturalmente ricoperta di un velo, che inganna gli occhi de' più avveduti. Questa è opera dell'insigne Antonio Corradini. Egli con questo nuovo ritrovato è stato il primo, che abbia avuto l'invidiabile piacere di aver superato gli antichi celebri Scultori Greci, e Romani; giacchè nè le Storie ci fanno parola di alcuna statua di marmo, che abbia avuto il volto coperto di un velo, nè
- tra tutte quelle, che si sono dissotterrate fin oggi, si è mai rinvenuto si fatto prodigio ne' Marmi.«, published in »Stato politico dell'Europa«, *Magazzino italiano*, I (1752), 71.
- <sup>23</sup> For some later similar observations see REGINA DECKERS, *Die Testa velata in der Barockplastik. Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München, 2010, 299–300. The commemorative inscription reads: ANTONIO CONRADINO VENETO / SCALPTORI CAESAREO ET APPOSITI / SIMULACRI VEL IPSIS GRAECIS INVIDENDI / AUCTORI QVI DVM RELIQUA HVIVS TEMPLI / ORNAMENTA MEDITABATVR OBIIT / A. MDCC-LII. / RAYMVNDVS DE SANGRO S. SEVERI PRINCEPS P.« - transcription from REGINA DECKERS, *Die Testa velata...* (note 23), p. 280.
- <sup>24</sup> For the earlier history of the motif and later *fortuna critica*, see REGINA DECKERS, *Die Testa velata...* (note 23).
- <sup>25</sup> BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9), 170–177, cat. no. 10; for the identification with the Sagredo statue: MATEJ KLEMENČIČ, Antonio Corradini... (note 12), 113–114; ANDREA BACCHI, Antonio Corradini... (note 14), 132–133.
- <sup>26</sup> See e. g. ANTONIO MARIA ZANETTI, *Delle Antiche Statue Greche e Romane, che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, I, Venice, 1740, tab. IX (Agrippina); GUSTAVO TRAVERSARI, *Museo archeologico di Venezia. I ritratti*, Rome, 1968, 39–40 cat. no. 19; GINO BENZONI, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo e antichità 1596–1797*, exhibition catalogue, eds. I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Cittadella, 1997, 158–159, cat. no. 20. For the *Statuario pubblico* see e. g. MARILYN PERRY, »The Statuario Pubblico of the Venetian Republic«, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 8 (1972), 77–150; *Lo Statuario Pubblico...* (note 26).
- <sup>27</sup> »Sembra l'opera a prima vista di niuno o poco rilievo, alla quale ogni mano e con breve applicatione possa supplire: perché un dito, un pezzo di veste, un piede, una mano presto si forma. Ma se si consideri doversi far queste parti in maniera, che la rimanente della Statua, alla quale devonsi riconnettere, non disconvengano, ma corrispondano, e nell'atteggiamento, e nel carattere questi piccoli membri, che ora sono per farsi alle altre parti di un corpo di somma perfezione e di Auttore, è in conseguenza di costruito antichissimo la operazione di difficile e di faticosissima riuscita. // Non basterà avere riformato un membro una volta, nè due, sarà d'uopo riformarlo e tre e quattro volte, e meno e più, fino che abbia ottenuto la mano dell'Artefice, che ha il suo proprio carattere, l'arduo fine di avere imitato un Carattere tanto straniero e Antico. // Sortito finalmente che abbia di avere imitato l'antica maniera di una di quelle Statue, altrettante volte dovrasi ripetere il medesimo studio quante sono le altre Statue che àn bisogno di essere restaurate, avendo ognuna di esse, come VV. EE. han rilevato dalla mia Rellazione, il suo Auttore particolare e differentissimo, e per la sua nazione e per l'età in cui fiorì.« BRUNO COGO, *Antonio Corradini...* (note 9), 83–84.

## Meko i prozirno: iluzionističke kvalitete mramora u djelu Antonija Corradinija

MATEJ KLEMENČIĆ

Kao skulpturalni materijal mramor karakterizira tvrdoća, potpuna neprozirnost i - kada je u pitanju »marmo statuario« iz Carrare - gotovo poput bjelokosti topla bijela boja. Umjetnici su često pokušavali ove prirodne značajke kamena preoblikovati kako bi u očima gledatelja stvorili iluziju mekoće, prozirnosti ili višebojnosti. Takve primjere poznajemo od antike, spominje ih i Plinije, a od ranog novog vijeka nadalje kipari su se redovito, u smislu dokazivanja svog talenta i tehničkih sposobnosti, natjecali kako s antičkim djelima tako i s djelima njihovih poznatih prethodnika. Članak predstavlja rad Antonija Corradinija, koji se proslavio svojim ženskim likovima prekrivenim

velom (tzv. *donna velata*), pri čemu su kritičari u njima brzo prepoznali djela koja nisu imala paralela u antici, jer se ni u drevnim tekstovima a niti u starijim kiparskim djelima ne susreće motiv lica prekrivenog velom. Corradini je također pokazao svoje tehničko znanje pažljivom obradom površine mramora. Koristeći razne tehnike poliranja kako bi dočarao iluziju različitih materijala ili boja, mramor se kao i kod djela nekih poznatih prethodnika, pod pritiskom prstiju, pretvorio u meko živo tijelo. Sve je to povremeno bilo potkrijepljeno oduševljenim reakcijama poznavatelja umjetnosti njegova doba.





# Materijalnost i opeka: ornament na fasadama carigradskih crkava bizantske obitelji Paleolog\*

JASMINA S. ĆIRIĆ

Izvorni znanstveni rad  
FILOLOŠKO-UMJETNIČKI FAKULTET,  
SVEUČILIŠTE U KRAGUJEVCU  
INSTITUT ZA POVIJEST UMJETNOSTI,  
FILOZOFSKI FAKULTET, SVEUČILIŠTE U BEOGRADU  
ČIKA LJUBINA 18 – 20, 11000 BEOGRAD, SRBIJA  
jciric@f.bg.ac.rs, jasmina.ciric@filum.kg.ac.rs

*Opeka je bila korištena u carigradskoj arhitekturi za vrijeme obitelji Paleolog opeka kao jedan od glavnih graditeljskih materijala. Cilj je ovoga rada pokazati da je materijalnost zida prvobitno podrazumijevala opeku i da opeka predstavlja supstancijalni segment ritualnoga iskustva u crkvi. Materijalnost fasade koja stvara „vibrirajuće slike“ manifestirajući čitav niz vizualnih iskustava uporabom „cik-cak“ motiva, solarnih diskova i svastika otkriva povezanost s promatračevom spoznajom.*

*Ključne riječi: opeka, materijalnost, obitelj Paleolog, Carigrad, crkva Krista Stvoritelja Hora, južna crkva Konstantina Lipsa, Drvo Života, solarni disk, svastika, ornament*

Kao jedan od drevnih graditeljskih materijala opeka se u strogome smislu riječi nalazi konstruktivno i dekorativno ugrađena u zidovima srednjovjekovnih građevina, kako onih sačuvanih do modernoga doba tako i onih koje prepoznajemo samo po ostacima. Višestruka je primjena opeke pobudila zanimanje povjesničara umjetnosti koji je proučavaju na nekoliko načina: od istraživanja kemijskoga sustava i konstruktivne primjene do pitanja proizvodnje, materijalizacije i semantičkoga interpretativnog horizonta opeke.<sup>1</sup> Tehničke se komponente arhitektonskoga djela mogu prepoznati u gotovo svim segmentima i sačuvanim tragovima arhitekture bizantskoga svijeta.<sup>2</sup> Umjetnička su dostignuća postignuta opekom uglavnom povezana s ikonizmom znakova te sofisticiranosti sakralnoga prostora i doživljaja arhitekture kao ikonične vizije (sl.1). Čovjek kao

homo faber djeluje kao tehničar koji je postao sposoban mijenjati i transformirati materiju koja se nalazi u prirodi.<sup>3</sup> Sfera tehničkoga, mjereno povijesnim trajanjem, izdvojena je od umjetničkoga naporom povjesničara umjetnosti, tako se nastojalo prepoznati ono što je materijalno u vrijeme kada su tehnika i povijest materijalnosti postale razvijenije discipline. Stoga povjesničar bizantske arhitekture koji je zainteresiran za tehniku i materijalnost mora usmjeriti pozornost u dvama smjerovima: prema očuvanju antičke tradicije i prema znanstvenoj valorizaciji novih metoda.<sup>4</sup> O proizvođačima opeke koji su nam zanimljivi u kontekstu znanstvenoga proučavanja materije i materijalnosti fasade ne zna se dovoljno iz bizantskih pisanih izvora nastalih za vrijeme velikaške obitelji Paleolog. Nedostatak izvora dodatno se dokazuje podatkom da se jedina sačuvana knjižna ilumi-

nacija s ilustracijom proizvođača opeke nalazi u Vatican Ms. Gr.746, fol.61r, Biblioteca apostolica Vaticana (sl. 2).

U prijevodu se Sintagma Matije Vlastara, bizantskoga pravnog priručnika iz prve polovine 14. stoljeća, nalazi riječ *plitodelija* (gr. *plithourgia*) što označava proizvodnju zemljanih ploča.<sup>5</sup> U bizantskim se pisanim izvorima sve do 14. stoljeća navode protomagistri koji su proizvodili opeku, tzv. *scamni* koji su koristili proces oksidoredukcije, a opeku su pekli čak i do dvjesto sati.<sup>6</sup> Navode se i *οστρακarioi* (*ostrakarioi*, proizvođači gline) i *κεραμοποιοι* (*keramopoioi*; proizvođači opeke).<sup>7</sup>

U Carigradu se opeka kao materijal pojavljuje po uzoru na rimsku arhitekturu već od konstrukcije Teodozijeve zidina između 408. i 413. godine (sl. 3). Unutrašnji veliki zid (*μέγα τεῖχος*, *mega teichos*) strukturiran je od sedam ili jedanaest redova opeke dok je kamen korišten kao vezivno sredstvo kojim bi se zid osigurao od rušenja.<sup>8</sup> Ujedno takav opus zidanja doprinosi dekorativnoj pojavnosti zidova izgrađenih od zemljanih materijala.<sup>9</sup> Važnost uporabe materijala koji su zemljani derivati omogućuje dodatnu aluziju na gradnju rajskoga vrta koji se i danas lako može vidjeti izvan carigradskih zidina, a koji podsjeća na opise rajskoga vrta.<sup>10</sup>

S druge strane ekfrasis crkve Sv. Sofije uz svojevrsnu poetiku sadrži materijalne ostatke zidova uz uporabu epiteta „stanica zida” ili „Kristova stanica”, što je dodatno ojačavalo simboliku i vjerovanje bizantskoga svijeta u crkvu kao živo tkivo i Kristovu kožu.<sup>11</sup> Teoretski obrazac koji se često može naći u literaturi jest da je vrijeme obitelji Paleolog razdoblje procvata umjetnosti, ali i propadanja na drugim područjima kulturnoga djelovanja što je, čini se, posljedica nepoznavanja stvarnih okolnosti u Carigradu.<sup>12</sup>

Shvaćanje umjetničke obrade spomenika izašlo je naposljetku iz interijera na fasade, vanjski izgled cjeline. Materijal od kojega su izradene fasade – kamen i opeka – u određenim oblicima utječe na karakter cjeline. Fasada je postala slika sama po sebi. Opekama koja alternira fasadu tako da strukturalno ne otkriva strukturu građevine, ostvareni su putevi novoga gledanja na svečana arhitektonska djela. Među Bizantincima koji su živjeli u kasnome 13. i ranome 14. stoljeću možda je najslikovitiji prikaz stvarnosti arhitekture tzv. Pohvala Carigradu ili Byzantios Teodora Metohita (1270. – 1332.) ktitora crkve Krista Spasitelja Hora.<sup>13</sup> Poruka pohvale jedinstvena je zbog podataka o veličanstvenosti Carigrada, dok su se izgrađene crkve uspoređivale s rezervoarima vjere i detaljima u hramu sa zvijezdama u moru života. U jednoj rečenici pohvale Metohit čak spominje da su materijali „složeni u skladnom odnosu, prikazujući idealan domostroj, ikonometriju spasenja”.<sup>14</sup>

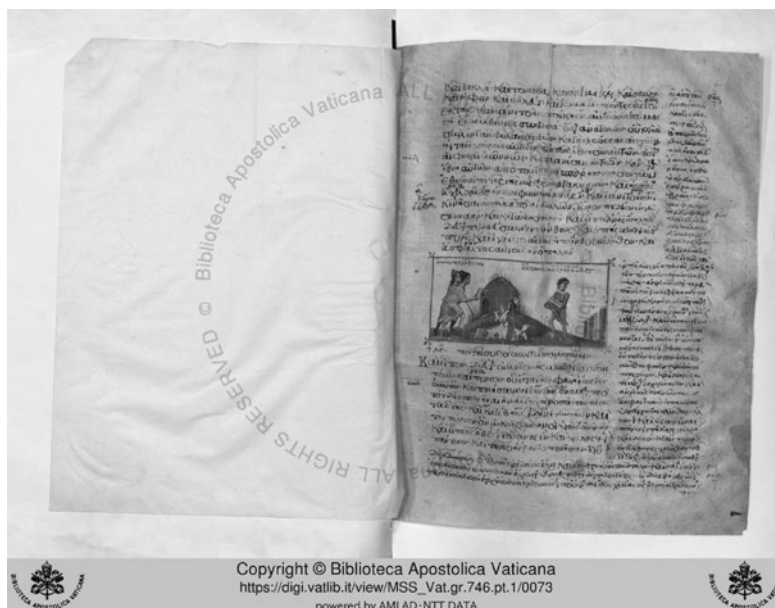


Sl. 1.  
Samostan  
Konstantina Lipsa  
u Carigradu, južna  
crkva Svetoga  
Ivana Krstitelja, ,  
(foto: Jasmina S.  
Ćirić)

Slična su razmatranja sačuvana u pohvali grada Nikeje, gdje Metohit spominje ikonometriju spasenja gradskih zidina: *τῆς χροᾶς ἐτερότητι συνεργούσης τῆς τέχνης καὶ σοφίζομένης τῆς ἀναλογίαν τῆς ἁρμονίας* („naglašen je sjaj kamena, što otkriva polikromiju boja, posebna je vještina protomajstora koja ukazuje na ikonometriju spasenja”).<sup>15</sup>

Biblioteka Teodora Metohita sadržavala je i transkript Platonova dijaloga *Timej* koji izravno razmatra energiju stvaranja. U *Timej* se povezuje materijalnost kamena i opeke s četirima elementima, dok je svaki element povezan s određenom geometrijskom figurom: zemlja je kocka, tetrae-

Sl. 2.  
Vatican Ms.  
Gr.746 fol.61r, ©  
2019, Biblioteca  
Apostolica Vaticana  
(s odobrenjem  
Biblioteca  
Apostolica Vaticana)



Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana  
[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.746.pt.1/0073](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1/0073)  
powered by AMLAD-NTT DATA



Sl. 3.  
Fragmenti  
Teodozijevih zidina,  
Carigrad (foto:  
Jasmina S. Ćirić)

dar je vatra, poliedar odgovara trokutima koji se dodiruju.<sup>16</sup> To je materijalno ispravno prikazano na istočnome pročelju južne crkve Svetoga Ivana Krstitelja u samostanu Konstantina Lipsa u Carigradu (sl. 4).<sup>17</sup>

Kada je u pitanju opeka i njezina uporaba u posljednjemu stadiju arhitekture obitelji Paleolog (južna crkva samostana Konstantina Lipsa; južna crkva samostana Pantokrator; crkva Krista Spasitelja Hora; paraklis crkve Djevice Marije Pankaristos; palača Konstantina VII. Porfirogeneta (?)),<sup>18</sup> uglavnom zbog promatračevih prethodnih vizualnih konceptualnih iskustava, smatralo se da fasade sadrže ukrase anikoničkoga značenja.<sup>19</sup> No nedostatak narativnosti takve dekoracije pokazuje da je upravo nedostatak antropomorfnih motiva presudan za prikazivanje pročelja kao stanice sakralne „kože“ koja djelomično postaje svojevrsna tapiserija (sl. 5).<sup>20</sup> Opeka konstruira vizualnu

Sl. 4.  
Samostan  
Konstantina Lipsa  
u Carigradu, južna  
crkva Svetoga  
Ivana Krstitelja (foto:  
Jasmina S. Ćirić)



komunikaciju i usmjerava promatrača u kojim je smjerovima treba promatrati i mentalno suosjećati s materijalnošću ukrasa. Zidovi postaju ogledalo domostroja: „τῆς χροᾶς ἐτερότητι συνεργούσης τῆς τέχνης καὶ σοφίζομένης τῆς ἀναλογίαν τῆς ἁρμονίας.“<sup>21</sup> Stoga se u izvorima umjesto „pravilnosti rasporeda materijala“ upotrebljava „τῆς συνεργούσης“ kao genitivni oblik sinergije materije. Dionizije Areopagit sinergiju materije/materijala prepoznaje kao „pravolinijsko kretanje“ i to odgovara *νωῶς* (nesagledive suštine), čiji su glavni organi ljudske oči kao vizualni aparat i mozak. Kao rezultat toga kretanja pojavljuje se „kružno gibanje“ koje je reverzibilno, povratno. Apsida je nositelj dekoracije hramova od posljednjega desetljeća 13. stoljeća kada fasade pokrivaju veći dio zidne površine. Isto tako, apsida kao nositelj dekoracije sadrži Nesadrživoga, asociirajući na Djevicu Mariju i njezinu utrobu.<sup>22</sup> Ono što je važno za sve primjere s razvijenim ornamentalnim jezikom apsida kao simbolom Djevice njezin je oblik analogan špilji u kojoj se rodio Krist. Osim toga, slike Djevice kao sjedišta mudrosti često ukrašavaju školjku apsida.<sup>23</sup> Apsida je u potpunosti pokrivena opekom i fasadna se epiderma sastoji od opsežnoga repertoara ukrasa kao što je drvo života koje je dio fenomenologije otajstva koje se obavlja na oltaru. Istočno je pročelje kao vanjski oblik unutarnjega oltara postalo mjesto za razvijene ukrase od opeke, vizualno prikazivanje otajstva koje se događa unutar crkve. Euharistija je bila jedno od tih „otajstava“. U brojnim je izvorima euharistija ostala najsvetiji događaj u životu Crkve. Prepoznavanje euharistijske Kristove prisutnosti na oltaru tijekom bogoslužja i usmjeravanje klanjanja toj prisutnosti upečatljivo svjedoči u spisima Svetoga Ivana Zlatoustog (347. – 407.).<sup>24</sup>

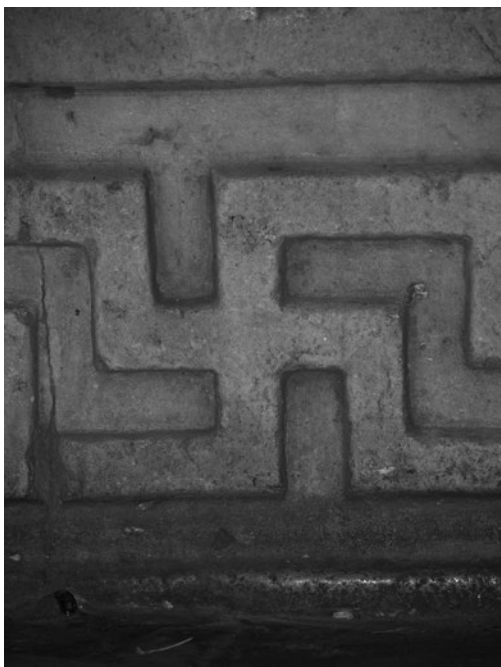
Imajući u vidu da je veliko pitanje u razumijevanju bizantske arhitekture razumijevanje polikromije i njezina postizanja optičkom iluzijom materijala te osjetilnom kognicijom, moguće je razumjeti izvjesne poruke koje se predočavaju opekom i njezinom materijalnošću.<sup>25</sup>

Primjerice ako sagledamo motiv svastike u gornjem registru centralne apsida južne crkve Konstantina Lipsa, moguće je uočiti različiti optički intenzitet svastike, solarnih diskova,<sup>26</sup> vizualnu iluziju i materijalnost ovih ornamenata (sl. 6, 7).<sup>27</sup> Poput membrane, istočna fasada južne crkve Svetoga Ivana Krstitelja u samostanu Konstantina Lipsa otkriva u eksterjeru skrivenu misteriju „vibrirajućih slika“, misteriju povezanosti s promatračevom kognicijom koja se dodatno naglašava u naosu, ali i u prostoru oltara.<sup>28</sup>

Materijalnošću ornamenta stvorena je iluzija treperenja i transparentnosti zida što je fenomen koji nikada prije nije primijenjen u bizantskoj arhitekturi. Riječ je o optičkoj iluziji dobivenoj od različito



složenih opeka koje rezultiraju svojevrsnom dematerijalizacijom zidnoga registra, tj. membranom koja je poput tapiserije ili zastora unutar hrama te 'odijeva' crkvu.<sup>29</sup> Brojni se ornamenti izvedeni u opeci, poput svastike, također ponavljaju u enterijeru te se cjelokupan hram 'odijeva' jednakim motivom duž zidova, ali pritom se materijalnost motiva drugačije doživljava. Tako je i na kordonskim vijencima u crkvi Svetoga Ivana Krstitelja gdje je ktitorica carica Teodora Paleolog (1240. – 1303.) nastojala istaknuti



grb obitelji Paleolog kojoj je pripadala.<sup>30</sup> Motiv se pojavljuje i na vijencu uz patos crkve Sv. Sofije (sl. 8)<sup>31</sup>, potom na crkvi Krista Filantropa u Mangani (sl. 9), kao i u crkvi Svetih Teodora u Carigradu.<sup>32</sup> Pojavljuje se i kao motiv neposredno iznad mozaika Deisisa u unutarnjemu nartekstu i južnome svodu crkve Krista Spasitelja Hora (sl. 10, 11).<sup>33</sup>

Konstitutivni sistem ovoga ornamenta nalikuje labirintu. Okružuje crkvu i u eksterijeru i u cjelokupnome interijeru, tvoreći božanski smisao hrama. Promatrajući takve ukrase, promatrač započinje primjećivanjem izvana, odnosno percepcijom materijalnosti ukrasa u obliku siluete. Međutim ovaj je proces opažanja i obrnut, reverzibilan, budući da labirint ima dvostruki, retrogradni ritam slijeva nadesno i zdesna nalijevo, slično kao i Kristovo putovanje u Had i natrag, što je povratni proces ako se promatra i liturgijski.<sup>34</sup>

Grgur iz Nise spominjao je vjernike koji su poput ratnika koji se kreću labirintom, a zanimljivo je da su takvi motivi često bili prikazani ispod zone stojećih figura u unutrašnjosti kasnobizantskih hramova.<sup>35</sup> Tako je motiv labirinta predstavljao svojevrsno oružje vjernika koji je poput homo viatora čija duša luta iskušenjima zemaljskoga i nebeskoga u duhovnome smislu riječi, predvođena Kristom. To je ujedno i materijalizacija Riječi, Krista Logosa. Krist je napisao na zemaljskome materijalu, na Zemlji, kao što je spomenuto u Ivanovoj 1,14: „I Riječ je među nama postala tijelom.“ To je sveta koža i sveta Kristova stanica.<sup>36</sup> Čitav prostor crkve izgleda kao materijalnost Kristova tijela, horos, koji



Sl. 5. Samostan Konstantina Lipsa u Carigradu, južna crkva Svetoga Ivana Krstitelja, središnji registar apside – vijenac s motivom svastike (foto: Jasmina S. Ćirić)

Sl. 6. Samostan Konstantina Lipsa u Carigradu, južna crkva Svetoga Ivana Krstitelja, središnji registar apside, motiv solarnoga diska (foto: Jasmina S. Ćirić)

Sl. 7. Crkva Svetoga Ivana Krstitelja, Carigrad, centralni registar južne apside – motiv svastike (foto: Jasmina S. Ćirić)

Sl. 8. Aja Sofija u Carigradu, motiv svastike uz patos (foto: Jasmina S. Ćirić)

Sl. 9. Samostan Svetoga Jurja u Mangani, Carigrad, ornamenti na zidu prema moru – dio fasade (foto: Jasmina S. Ćirić)

Sl. 10.  
Crkva Krista  
Spasitelja Hora,  
Carigrad, južni svod  
– detalj mozaika  
sa svastikom (foto:  
Jasmina S. Ćirić)



Sl. 11.  
Crkva Krista  
Spasitelja Hora,  
Carigrad, Deisis,  
prolaz ispred  
paraklisa (foto:  
Jasmina S. Ćirić)



svojim linijama, ali i svojim materijalnim prikazom na keramionu, utjelovljuje ciglu kao zemaljski materijal dostupan čulima.<sup>37</sup> Stoga je osnovni smisao ornamenta izvedenoga opekom u njegovome anikoničnome karakteru. Zato je i rečeno u Kondaku, koji se čita na blagdan Svete Keramide i slavi nakon 968. godine: „Stvoritelj od svega, moj Kriste, opeka nekada napravljena rukom sada ima Tvoju materiju.“<sup>38</sup> Nebrojanim su formama i promišljenim redovima opeke koja čini optičku iluziju zidovi postajali živa stanica, tkivo koje vjernik-promatrač i s Kristovom mudrošću, čime ulazi i u Zemlju Živih (*Χώρα των ζώντων*) i Logos.<sup>39</sup>

Tako je na crkvama obitelji Paleolog bila naglašena ne samo materijalnost opeke, nego i vremen-

ska ideja kretanja očiju vjernika, ornamenta. Ukrasi od opeke potvrđuju univerzalnu kršćansku poruku: izraz materijala proizvedenoga iz zemlje kao sakramentalne Kristove ćelije. Otuda se, u velikim okvirima bizantskoga stvaralaštva, može s pravom govoriti o osobitostima i posebnostima građevina na kojima se opekom izvodi širok ornamentalni repertoar. Ukupni su oblici arhitekture ostvarene opekom odražavali prije svega položaj, snagu i bogatstvo, kojima je ktitor raspolagao. U tom pogledu, niz spomenika podignutih u doba obitelji Paleolog sačinjava živu vizualnu retoriku i organsku sponu, gdje je glavni instrument razvijenoga arhitektonskog vokabulara materijalnost opeke.

## Bilješke

- \* Članak je nastao tijekom rada na projektima Ministarstva znanosti i tehnologije Republike Srbije: „Kršćanska kultura na Balkanu u srednjem vijeku: Bizant, Srbi i Bugari od 9. do 15. stoljeća“ (177015.) i „Srednjovjekovna umjetnost u Srbiji i njen europski kontekst“ (177036).
- <sup>1</sup> PETAR V. KOŠČEVIĆ, *Građevna opeka - crijep i ostali opekarski građevni proizvodi*, Zagreb, 1969.
- <sup>2</sup> ROBERT G. OUSTERHOUT, *Eastern Medieval Architecture. The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands*, Oxford University Press, 2019.
- <sup>3</sup> SLOBODAN ĆURČIĆ, EVANGELIA HADJITRYPHONOS (et al.), *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, Princeton University Art Museum, 2010.; ANDRÉ LEROI - GURHAN, *L'homme et la Matière*, Pariz, 1971., 35-42; MATTHEW MINDRUP, *The Material Imagination: Reveries on Architecture and Matter*, Ashgate, Farnham 2015., 186, 224, 241.
- <sup>4</sup> ROBERT G. OUSTERHOUT, *Master builders of Byzantium*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 100.
- <sup>5</sup> STOJAN NOVAKOVIĆ, *Matije Vlastara Sintagmat, azbučni zbornik vizantijskih crkvenih i državnih zakona i pravila*, Beograd 1907., 490.
- <sup>6</sup> MOMČILO RISTIĆ, SIMA M. ĆIRKOVIĆ, VOJISLAV R. KORAĆ, *Bricks from serbian medieval monasteries*, Beograd 1989., 80, 81.
- <sup>7</sup> KALLIOPE THEOCHARIDOU, „Symbole ste Melete tes Paragoges Oikodomikon Keramikon Proionton sta Byzantina kai Metabysantina Chronia“, *DChAE* 13 (1988.), 97-112; ROBERT G. OUSTERHOUT, *Master Builders*, 128-132.
- <sup>8</sup> MARIOS PHILLIPIDES. WALTER K. HANAK, *The Siege and the Fall of Constantinople in 1453. Historiography, topography and Military Studies*, Ashgate Publishing Ltd, 2011., 302-304.
- <sup>9</sup> BRUNO ROY, PAUL ZUMTHOR, *Jeux de memoire: Aspects de la mnemotechnique medievale*, Quebec, Presses de l'Universite de Montreal, 1985., 169-183.
- <sup>10</sup> JASMINA S. ĆIRIĆ, „Ἐν τούτῳ νικᾷ“: brickwork narrative in Constantinopolitan Architecture during the period of Palaiologoi“, *Huu & Vizantija* 12: Constantine, in hoc signo vinces 313–2013., Niš: Grad Niš – Univerzitet u Nišu – Pravoslavna eparhija niška – Niški kulturni centar, 2014., 231-244.
- <sup>11</sup> STRATIS PAPAIOANNOU, „Byzantine Enargeia and Theories of Representation“, *Byzantinoslavica* 69 (2011.), 48-60.
- <sup>12</sup> RICHARD KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth and Baltimore, Penguin Books 1965<sup>1</sup>, 1975<sup>2</sup>, 440. Γ. ΒΕΛΕΝΗΣ, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στην βυζαντινή αρχιτεκτονική*, ΕΕΠΣΠΘ, τ. Θ', παράρτημα αρ. 10, Α' (Κείμενο), Θεσσαλονίκη 1984, 161; EDMUND FRYDE, *The Early Palaeologan Renaissance (1261-c. 1360)*, Brill, Leiden, 2000., 11.
- <sup>13</sup> IRINI POUGOUNIA. *Byzantios*, London, 2006.; PAUL MAGDALINO, „Theodore Metochites, The Chora, Constantinople“, *Kariye Camii Yeniden/ The Kariye Camii Reconsidered*, (ur.) H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis, Istanbul Arastirmalari Enstitüsü, Istanbul 2011., 169-214; ANDREAS RHOBY, „Theodoros Metochites' Byzantios and Other City Encomia of the 13th and 14th Centuries“, *Villes de toute beauté: L'Ekphrasies des cites dans les literatures Byzantine et Byzantine – Slaves*, ACTES du colloque international, Prague, 25-26 novembre 2011 organisé par l'Institut d'études slaves de l'Académie des Sciences de la République Tchèque et le Centre d'études byzantines, néo-helléniques et sud-est européennes de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales édités par Paolo Odorico et Charis Messis, Pariz, 2012., 81-99.
- <sup>14</sup> MICHAEL FEATHERSTONE, *Metochites Poems*, Kariye Camii Yeniden, Istanbul, 2012., 225.
- <sup>15</sup> CLIVE FOSS, JACOB TULCHIN, „Nicaea: A Byzantine Capital and Its Praises With the Speeches of Theodore Laskaris“, *Praise of the Great City of Nicaea and Theodore Metochites Nicene Oration*, Brookline – Massachusetts, 1996., 179.
- <sup>16</sup> „Of each of these kinds which I must endeavor to explain to you in an exposition of an unusual type; yet, inasmuch as you have some acquaintance with the technical method which I must necessarily employ in my exposition, you will follow me. In the first place, then, it is plain I presume to everyone that fire and earth and water and air are solid bodies; and the form of a body, in every case, possesses depth also. Further, it is absolutely necessary that depth should be bounded by a plane surface; and the rectilinear plane is composed of triangles.“, WALTER RANGELEY MAITLAND LAMB, *Plato in Twelve Volumes, Vol. 9*, London 1925., Timaeus, 53c; PLATON, *Timaj*, prevela s grčkoga i dodala objašnjenja Marjanca Pakiž, redakcija prijevoda dr. Ljiljana Crepajac, predgovor, podnaslovi i tematski pregled dr. Branko Pavlović, Mladost, Beograd, 1981., 48a-53c.
- <sup>17</sup> JASMINA S. ĆIRIĆ, „Décryptage du mur : l'Arbre de Vie dans l'architecture byzantine tardive“, *Collection of Works 'Spaces of Memory'*



- Art, *Architecture and Heritage*, ed. A. Kadrijević, Faculty of Philosophy, Beograd, 2012., 19-31.
- 18 HANS BELTING, CYRIL MANGO, DOULA MOURIKI, *Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington DC, 1978.; HANS HALLENSLEBEN, „Untersuchungen zur Baugeschichte der ehemaligen Pammakaristoskirche, der heutigen Fethiye Camii in Istanbul“, *IstMitt* 13-14 (1963. – 1964.), 87-88; SLOBODAN ĆURČIĆ, *Architecture of the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven, CT Yale University Press, 2010., 528-531; ROBERT G. OUSTERHOUT, *The Art of the Kariye Camii*, London–Istanbul, 2002.; HOLGER KLEIN, ROBERT G. OUSTERHOUT, BRIGITTE PITARAKIS, *Kariye Camii, Yeniden/The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul, 2011.
- 19 VOJISLAV KORAC, „Monumentalna arhitektura u Vizantiji i Srbiji u posljednjem veku Vizantije. Osobena obrada fasadnih površina“, *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 43 (2006.), 209.
- 20 JASMINA S. ĆIRIĆ, „West facade of Holy Archangels church in Štip: Economy of the wall“, *PATRIMONIUM. MK*, 10 (2012.), 139-148.
- 21 JASMINA S. ĆIRIĆ, „West facade of Holy Archangels church“, 139-148.
- 22 ROBERT F. TAFT, *The Byzantine rite: A Short History*, Liturgical Press, Collegeville Minnesota, 1991, 33, 34, 61, 74; SHARON E. J. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle – London, University of Washington Press 1999.; Eadem, „An alternative view of the late Byzantine sanctuary screen“, *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, (ur.) S. E. J. Gerstel, Dumbarton Oaks, Washington, 2006., 134-161.
- 23 KLAUS WESSEL, *Apsider, Bildprogramm, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart, 1966., 268-293.
- 24 DARWELL STONE, *A History of the Doctrine of the Holy Eucharist*, New York 1909. (2009.), 107.
- 25 ARISTEIDES PASADAİOS, *Ο κεραμοπλαστικός διακοσμος των βυζαντινων κτήριων της Κωνσταντινούπολης*, Atena 1973., 14, 18; BISSERA PENTCHEVA, „Moving eyes: Surface and shadow in the Byzantine mixed-media relief icon“, *RES. Anthropology and Aesthetics* 53 (2009.), 223-234; Eadem, „Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics“, *Gesta* 50/2 (2011.), 93-111; NICOLETTA ISAR, „Dazzling Presence: An Essay in the Phenomenology of the Saturated Phenomenon“, *Euresis - Cahiers Roumains d' Etudes Littéraires* 10 (2012.), 130-139. O terminu phantasia: JEREMY TANNER, *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge University Press 2006., 293-287; ANNE SHEPPARD, *The Poetics of Phantasia: Imagination in Ancient Aesthetics*, London: Bloomsbury, 2014.
- 26 JASMINA S. ĆIRIĆ, „Solar Discs in the architecture of Byzantine Constantinople: Examples and Reflections“, *Επιστημονικό συμπόσιο προς τιμήν του ομότιμου καθηγητή Γεώργιου Βελώνη, Θεσσαλονίκη 5-6 Οκτωβρίου 2017*, Solun, 2017., 46-47.
- 27 CRAIG WRIGHT, *The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology, and Music*, Harvard University Press, London, 2004.
- 28 NICOLETTA ISAR, „Le mur aboli: Le sacrement de la Parole dans les absides des églises moldaves“, *Byzantinoslavica* 60.2 (1999.), 611-632; VASILEOS MARINIS, *The Monastery tou Libos: Architecture, Sculpture, and Liturgical Planning in Middle and Late Byzantine Constantinople* (PhD Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign), 2005., 23-27, 29-31 (s referencama); JASMINA S. ĆIRIĆ, „East façade of the Catholicon of Lips Monastery in Istanbul“, *Niš & Byzantium 5: 1700 years since proclamation of Constantine the Great for the Emperor*, Niš: Municipality of Niš – University of Niš 2007., 315-329; FOTEINI SPINGOU, „Revisiting Lips Monastery. The inscription at the Theotokos Church once again“, *Byzantinist* (2012.), 16-19.
- 29 BENTE KILLERICH, „Saved off, frames and parergonality“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59:3 (2001.), 320-323.
- 30 O carini v. GEORGIJE OSTROGORSKI, *Istorija Vizantije*, Beograd, 1969., 385-388; ALICE-MARY TALBOT, „Empress Theodora Palaiologina, Wife of Michael VIII“, *DOP* 46 (1992.), 295-303.
- 31 ROWLAND J. MAINSTONE, *Hagia Sophia: Architecture, Liturgy, Structure*, Thames & Hudson, London 1988., 223, bilj. 246.
- 32 JASMINA S. ĆIRIĆ, RÉMI TERRY, „Marmara Sea Wall - Substructure of the Philanthropos Monastery in Constantinople: Brickwork Decoration and its Meaning in Palaeologan Art“, *Christian Archaeological Society*, Atena 2015., 42-43. Sastav pročelja zadržava simetriju i pravilan ritam dijelova, ali fasada ima dvije neovisne horizontalne zone te se i semantički može neovisno analizirati.
- 33 ROBERT OUSTERHOUT, *The Art of Kariye Camii*, London, 2002., 28, 63.
- 34 BENTE KILLERICH, „Monochromy, 'Dichromy and Polychromy in Byzantine Art“, *Doron Rhodopoikilon. Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2012., 169-186.
- 35 Vidi primjer iz manastirske crkve Svetoga Trojstva u Manasiji: JASMINA S. ĆIRIĆ, „'Through the labyrinth': the representation of the maze in Resava Monastery. Patristic Sources and Constantinopolitan influences“, *Niš & Byzantium 13: Stefan Nemanja between East and West*, Niš: Grad Niš – Univerzitet u Nišu – Pravoslavna eparhija niška – Niški kulturni centar, 2015., 391-400.
- 36 BEATRICE CASEAU, „Experiencing the Sacred“, *Experiencing Byzantium: Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies*, eds. C. Nesbitt, M. Johnson, Arham, Ashagate 2013., 59-77; NADINE SCHIBILLE, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Ashgate, Farnham 2014., 153.
- 37 Zanimljivo je da dok su se semantička svojstva Mandilion analizirala, semantika Keramiona i određene paralele s izvedenom crkvom od opeke i njezinim mogućim značenjima nisu intenzivno analizirane u znanosti. Na važnost Keramiona za značenske vrijednosti opeke ukazala sam u tekstu: JASMINA S. ĆIRIĆ, „As the Byzantines saw it: sensoria, sources, apse and brickwork at the end of 13th-century“, *Niš & Byzantium 14: Gradovi i građani vizantijskog sveta*, Niš: Grad Niš – Univerzitet u Nišu – Pravoslavna eparhija niška – Niški kulturni centar, 2016., 311.
- 38 MARC GUSCIN, *The Image of Edessa*, Brill, Leiden – Boston, 2009., 194.
- 39 LEENA MARI PELTOMAA, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden-Boston 2001., passim (s referencama).

## *Materiality and Brickwork: Façades of Churches in Constantinople under the Palaiologoi*

JASMINA S. ĆIRIĆ

*In Constantinopolitan architecture during the period of Palaiologoi brick was used as one of the main building materials. The paper proposes that the materiality of the wall originally included the exterior brick elements, and that brick made of soil was the substantial part of ritual experience of the church. Regarding brickwork preserved within main examples of the last phase of Constantinopolitan architecture, art historians followed the convention and used the term “aniconic” to designate the nature of the wall exterior articulation: system of semiotic signifiers disguised as non-representational, non-figural representations of crosses or vegetal patterns but imbued with symbolic values. It is,*

*however, precisely this so-called absence of narrative voice that allows the aniconic decoration to play a substantial role in sacred architecture: the entire surface of the façade as sacred skin and substance of the church turns into a kind of tapestry. Having in mind the variety of previous approaches to the topic, it is interesting to demonstrate the previously unexplored aesthetic connection between the concept of brickwork made by Earth and certain core aspects of transcendental teachings, such as the idea of infiltrating transcendental vision. It is possible to understand these ornaments as the substance of Constantinopolitan architectural content and its intellectual tradition during the Palaiologan dynasty.*



# Materijalnost umjetničkog djela kao osnova njegove spomeničke funkcije – dva ljubljanska primjera iz 18. stoljeća

KATJA MAHNIĆ

Prethodno priopćenje  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U LJUBLJANI  
AŠKERČEVA 2, 1000 LJUBLJANA, SLOVENIJA  
katja.mahnic@ffuni-lj.si

*Predmeti materijalne kulture, zahvaljujući svojstvima materijala od kojih su napravljeni, mogu nadživjeti generaciju ljudi te ih zbog toga u kasnijim razdobljima možemo smatrati svjedocima prošlih vremena. Posebno mjesto među njima imaju građevine i njihova oprema te djela likovnih umjetnosti koje određene skupine prepoznaju kao spomenike pomoću kojih oblikuju svoj kolektivni identitet. Taj je identitet složen i višeslojan pa svi spomenici nemaju istu važnost, odnosno istu ulogu u kolektivnome sjećanju određene zajednice.*

*Početak je 18. stoljeća u Ljubljani obilježen izgradnjom dviju građevina, katedrale i gradske vijećnice. U obama je slučajevima bila riječ o zamjeni starih, dotrajalih i neprikladnih građevina novima. Budući da su obje građevine u doslovnome, ali i u simboličnome smislu predstavljale urbanu zajednicu, potrebno je u odlukama povezanim s njihovom gradnjom, izgledom i opremom razumjeti odraz ideja tadašnjih građana o kolektivnome identitetu. Stoga je zanimljiva ideja da se u nove zgrade na vidljiva mjesta uzida i pojedine vidljive dijelove njihovih prethodnika kao i neke „spomenike“. Na temelju prezentacije upotrijebljenih spolija u gradnji i njihove kontekstualizacije u suvremenim tekstovima u kojima je opisana gradnja ili idejno rješenje obiju novih ljubljanskih građevina, u prilogu će biti ukazane neke razlike u tadašnjemu razumijevanju prirode i važnosti spomenika koji su značajni i danas.*

*Ključne riječi:* materijalnost, umjetničko djelo, spomenička funkcija, kolektivni identitet, spomen

## I.

**P**redmeti materijalne kulture, zahvaljujući svojstvima materijala od kojih su napravljeni, omogućavaju životni vijek koji nadživljava jednu generaciju ljudi, zbog čega u mlađim razdobljima samim svojim postojanjem predstavljaju ostavštinu prošlih vremena. Posebno mjesto među njima imaju umjetnička djela, kako građevine i njihova oprema tako i djela likovne umjetnosti koje pojedine skupine prepoznaju kao spomenike, to jest važna kulturna ostvarenja iz prošlosti. Kao takve mogu se, zajedno s drugim simboličkim sredstvima, upotrebljavati za uspostavljanje i održavanje kolektivnog identiteta. U toj im se funkciji posljednjih godina počelo pripisivati značaj materijalnih nositelja kolektivnoga sjećanja. Takvo izjednačavanje pokazalo se problematičnim zbog barem triju razloga. Prvo, kolektivni je identi-

tet, još više nego pojedinačni, uvijek kompleksan i višeslojan, zato svi spomenici nemaju isti značaj, odnosno nemaju istu ulogu u njegovoj izgradnji. Osim toga, kolektivnih je identiteta uvijek više, međusobno su djelomično spojivi, djelomično isključivi. Drugo, odnos koji zajednica/kolektiv uspostavlja prema vlastitoj prošlosti nije samo jedan, nego ih je više, a također međusobno mogu biti u suprotnosti. Dodatni problem povezan s razumijevanjem odnosa koji određena zajednica uspostavlja prema svojoj prošlosti jest ideja da su dijakronijsko (anakrono) i sinkronijsko (analogno) razumijevanje prošlosti, odnosno arhaični i povijesni spomen, kako se češće imenuju, uzastopne i međusobno isključujuće razvojne faze tzv. povijesne svijesti. I treće, spomen, ni na pojedinačnoj razini, a toliko manje na razini zajednice ne postoji kao nekakav entitet, nego je uvijek povezan s aktivnim procesom sjećanja. Taj je proces kod po-



Sl. 1.  
Ljubljana, Gradski trg kraj 17. stoljeća;  
izvor: Janez Vajkart  
Valvasor: Slava  
vojvodine Kranjske,  
Ljubljana, 1977.,  
prilog VII.

jedinca povezan isključivo s njegovom odlukom da će se nečega sjećati. Kod zajednica je proces sjećanja kompleksan, jer nužno pretpostavlja zajedničku želju sjećanja, istovremeno traži ispunjavanje uvjeta da se to zajedničko sjećanje postigne. Ako dakle razmišljamo o spomenicima kao o materijalnim ostacima iz prošlosti u ulozi nositelja sjećanja (spomena), nije dovoljno da ih kao takve samo prepoznamo, nego moramo ukazati na postojanje društvenih praksa koje bi potvrđivale tu njihovu ulogu.

U prvim je dvama desetljećima 18. stoljeća Ljubljani obilježila gradnja dviju građevina, katedrale i gradske vijećnice. U obama je slučajevima bila riječ o zamjeni starijih, dotrajalih i općenito neodgovarajućih građevina novima (sli. 1). Budući da su obje građevine, kako doslovno tako i simbolički predstavljale gradsku zajednicu, potrebno je u odlukama povezanim s njihovom gradnjom, oblikom i opremom razumjeti odraz ideje o kolektivnome identitetu tadašnjih građana Ljubljane. Zbog toga je zanimljiva odluka da u novu katedralu na vidljivim mjestima uzidaju neke dijelove arhitektonske i kiparske opreme njezine prethodnice te osim toga i nekoliko rimskih spolija. Također u okviru projekta gradnje nove gradske vijećnice nailazimo na ponovnu uporabu stare građevine. Danas ipak ne možemo sigurno tvrditi da je zaista došlo do stvarne ugradnje dijelova stare građevine u novu. Ideja o očuvanju dvaju starih kipova sa stare građevine i njezinoj uporabi na novoj vrlo je jasno izražena i utemeljena u tekstu nastaloj u to vrijeme, a koji se sačuvao do danas. Također su sačuvani pisani izvori o namjenskoj uporabi dijelova opreme stare katedrale i rimskih spolija na novoj crkvenoj zgradi. I upravo oni, osim postojećih spomenika, omogućuju jasniji uvid u to kako su ih razumjeli tadašnji žitelji Ljubljane, odnosno kakav su odnos prema prošlosti uspostavljali pomoću njih. Pritom se treba usmjeriti na kontekst uporabe posebnih izraza, naročito izraza spomenika i spomena, jer povezanost među riječima i konceptima nije jednoznačna i isključujuća.

## II.

Počnimo sa zaglavnim kamenom stare katedrale, koji je prethodno bio uzidan u vanjski južni zid prezbiterija, a prilikom popravka građevine nakon potresa premješten je na zapadni zid lađe. Riječima Jožefa Smrekara, koji je pisao o važnosti toga kamena, ondje su ga uzidali kako bi ga osigurali od vremenskih utjecaja koji su ga već bili oštetili. Tom su ga prilikom temeljito očistili i restaurirali.<sup>1</sup> Na novome je mjestu kamen ugrađen u pravokutnu ploču, sličnu onoj na kojoj su podaci o gradnji nove katedrale (sl. 2). Obje su ploče simetrično uzidane svaka sa svoje strane glavnoga ulaza u crkvu. Lijevo i desno od uzidanoga zaglavnog kamena uklesan je prigodni natpis. Smrekar ga navodi u izvornome, latinskom obliku (*memoria vetereris ecclesiae cathedralis*) kao i u slovenskome prijevodu (*spomenik iz stare stolne crkve – spomenik iz stare katedrale*).<sup>2</sup> Latinsku riječ za sjećanje preveo je dakle slovenskom riječju *spomenik*.

U nastavku je potkrijepio opravdanost razumijevanja zaglavnoga kamena kao spomenika, odnosno spomena na staru katedralu. Pri tome s jedne strane navodi rezultate svojega istraživanja zaglavnoga kamena (ostaci rebara na zadnjoj strani kao dokaz njegovoj prvobitnoj funkciji, ikonografska i stilska analiza kao temelj dataciji), a s druge se poziva na rad Janeza Gregora Dolničara *Povijest ljubljanske katedrale* s početka 18. stoljeća, u kojoj opisuje kako je prilikom gradnje nove crkvene zgrade na njezin vanjski dio dao uzidati stare kamene, među ostalim i fragment iz stare crkve.<sup>3</sup> U okviru obnove ljubljanske katedrale nakon potresa samo su zamijenili lokaciju uzidanoga zaglavnog kamena, no ideja njegova uključivanja u vanjski dio nove crkvene zgrade bila je tada stara već dva stoljeća.

Osim spomenutoga zaglavnog kamena, za koji je Smrekar posebno naglasio da predstavlja „bitan dio stare katedrale“<sup>4</sup> danas je kao i prije sto dvadeset godina na vanjskome dijelu ljubljanske katedrale moguće vidjeti i šest nadgrobnih spomenika i jednu posvetnu ploču iz rimskoga razdoblja. I njih je Dol-

Sl. 2.  
Zaglavni kamen  
stare katedrale u  
vanjskome zapadnom  
zidu lađe ljubljanske  
katedrale; izvor:  
Fotodokumentacija  
Odsjeka za  
povijest umjetnosti  
Filozofskoga  
fakulteta Sveučilišta u  
Ljubljani (foto: Matej  
Klemenčič).



ničar dao uzidati u katedralu. Ako se danas ideja, da bi se početkom 18. stoljeća na vanjski dio kršćanske građevine, katedrale, namjerno uzidao zaglavni kamen iz njezine prethodnice, čini razumljivom, odnosno barem neproblematičnom, čini se da objašnjenje odluke da se u nju također uzidaju i materijalni ostaci iz rimskoga razdoblja, što je u humanizmu i protureformaciji još shvaćeno poganskim, traži nešto kompleksniju argumentaciju. Temelj tomu može biti analiza Dolničarova teksta, jer nam omogućuje razumjeti zašto su najrazličitiji fragmenti starijih građevina uzidani u novu crkvenu zgradu, odnosno logiku uporabe prošlosti koju su utjelovili pojedini materijalni ostaci.

Sl. 3.  
Rimski nadgrobni  
spomenik u  
vanjskome južnom  
zidu lađe ljubljanske  
katedrale; izvor:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ljubljana\\_-\\_Dolni%C4%8Darjev\\_lapidarij\\_\(CIL\\_III\\_3873\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ljubljana_-_Dolni%C4%8Darjev_lapidarij_(CIL_III_3873).jpg).



Dolničar je u svojoj knjizi, u kojoj je opisao gradnju nove katedrale istovremeno dok se gradila, namijenio dosta prostora i njezinoj prethodnici. Na početku kronike naglašava da je bila slavna zbog svoje starosti, a ujedno je i starost razlog njezina rušenja.<sup>5</sup> Staru katedralu na nekoliko mjesta naziva „sakralna starina“ (*sacra vetustas*), uz to više puta naglašavajući svoje uvjerenje da, nakon što je bila srušena i izgrađena nova, ne bi smjela nestati iz spomena (*memoria*) ljudi.<sup>6</sup> Upravo želju za očuvanjem sjećanja na staru katedralu navodi kao razlog prihvatanja podrobnoga opisa i arhitekture i opreme – za njezine dijelove često umjesto preciznijih izraza, kao što su npr. *slika*, *kip*, *nadgrobna ploča*, upotrebljava općenitiji izraz *spomenik* (*monumentum*) koji je etimološki, naravno, izvedenica iz riječi *spomen*<sup>7</sup> – te izrade zornih prikaza pojedinih detalja.<sup>8</sup> Također bi ugradnja zaglavnoga kamena u vanjski dio nove građevine imala istu namjenu.<sup>9</sup>

Ako je očuvanje staroga zaglavnog kamena po Dolničarovim riječima stvar sretno slučajnosti,<sup>10</sup> to se ne može tvrditi za rimske spolije. Dolničar kao zauzeti proučavatelj prošlosti nije samo prepisivao i proučavao rimske nadgrobne ploče i natpise koji su se sačuvali u Ljubljani i njezinoj bližjoj okolici, nego je radio i na njihovoj zaštiti.<sup>11</sup> Želja za očuvanjem tih spomenika pridonijela je njegovu prijedlogu da se u vanjski dio nove katedrale uzida i šest rimskih nadgrobnih ploča i jednu posvetnu ploču (sl. 3). Kao što navodi, uzidali su ih u građevinu kako bi oživjeli slavu Ljubljane kao antičkoga grada.<sup>12</sup> Posebno je zanimljivo ovo mjesto u Dolničarovo kronici gdje spominje i zaglavni kamen i spolije. O njima govori kao o „različitim spomenicima koje su iskopali iz zalih sakralnih starina ili iz ruševina stare Emone“ i uzidali ih u novu građevinu „kako bi održali spomen na nju“.<sup>13</sup> Pritom je potrebno posebno naglasiti da Dolničar na ovome mjestu očito ne razlikuje, ni vremenski ni sadržajno, među materijalnim ostacima rimskoga i srednjovjekovnoga razdoblja te da bi

ponovna uporaba svega očito poslužila spomenu na dugu i slavnu prošlost kranjske prijestolnice.

Riječju *spomenik* Dolničar dakle s jedne strane označava materijalni ostatak prethodnice nove crkve koji je arhitekturni element (zaglavni kamen), a s druge različite objekte koji su u stvarnosti napravljeni s namjenom spomena (posvetna ploča, nadgrobni natpis). Potrebno je posebno naglasiti da posljednje razumije kao „spomenike minulih vremena“,<sup>14</sup> dakle riječ je o semantički istoj uporabi riječi kao kod zaglavnoga kamena. Vrlo je zanimljivo da posebno ističe da je od spomenika iz prvotne crkve sačuvan samo manji dio, istovremeno naglašavajući da će ih sam opisati upravo zato da se na njih sačuva spomen.<sup>15</sup> Materijalno postojanje spomenika Dolničaru nije bio uvjet da nešto shvati kao *spomenik*.<sup>16</sup> Dolničaru je *spomenik* koncept. Unatoč uporabi riječi *spomenik* na dvjema značenjskim razinama, možemo zaključiti da Dolničar upotrebljava koncept (povijesnoga) spomenika u smislu materijalnih ostataka iz prošlosti koji sa svojim postojanjem, oblikom i sadržajem svjedoče o njoj.<sup>17</sup> Naravno, ovo pretpostavljeno moderno shvaćanje nužno ne znači i jednak odnos prema prošlosti kakav danas zauzimaju povjesničari umjetnosti. Iako se kod Dolničara može opaziti vrlo slično razumijevanje materijalnih ostataka prošlosti, na temelju toga ne možemo automatski zaključiti da je njegova interpretacija prošlosti do koje je došao uz njihovu pomoć jednaka današnjoj. Još se manje može zaključiti da ih je zaštitio iz istih pobuda iz kojih danas zaštićujemo spomenike. No ne može se zaključiti ni da je njegov odnos prema prošlosti, koji se odražavao u posebnoj razumijevanju njezinih izabranih ostataka, jedini na koji nailazimo u njegovu vremenu.

Do sada smo analizirali materijalne ostatke prošlosti koje je Dolničar u svojoj kronici označio kao *spomenike*. Zanimljivi su i oni fragmenti opreme stare građevine prema kojima je očito imao drugačiji odnos. Želim istaknuti dva kipa. Prvi je kip Milosrdne Gospe koji je prvotno bio dio oltara u staroj crkvi, a tijekom rušenja bio je smješten kraj grobljanskoga zida u blizini katedrale.<sup>18</sup> Kip su prilikom ponovne izgradnje smjestili u za nju posebno izgrađenu nišu na vanjskome dijelu. Još je zanimljivije da je neposredno pod nišom ugrađen jedan od Dolničarovih rimskih spolija. Unatoč tome Dolničar je kao dio nove crkvene građevine nije ni spomenuo, ni u poglavlju o rimskim spolijima ni u kasnijim poglavljima u kojima opisuje gradnju nove građevine i gdje ukratko još jednom spominje ugradnju spomenika.<sup>19</sup> Slično je i s drugim kipom. Riječ je o kipu Raszpetoga Krista koji je u sklopu stare katedrale bio dio oltara Sv. Križa, a u novoj je katedrali dio oltara u kapeli Sv. Križa.<sup>20</sup> Dolničar uopće ne spominje kip, osim u poglavlju posvećenome oltaru stare katedrale gdje navodi da je između bio i oltar Sv. Križa.<sup>21</sup> Također

ne spominje da je kip sačuvan i uključen u oltar. U skladu s prije opisanom željom Dolničara da pomoću spomenika sačuva spomen na staru katedralu, a time posredno i upozori i slavi drevnost Ljubljane te činjenicu da spomenuta dva kipa ne uvrštava među „spomenike svete starine i stare Emone“ možemo shvatiti kao posljedicu toga da su navedena dva kipa još uvijek imala aktivnu ulogu u novoj katedrali. Oba su naime predstavljala predmet pobožnosti. Ako su dakle zaglavni kamen i rimski spoliji imali ulogu spomena, zadatak je kipa Majke Božje Žalosne s mrtvim sinom u naručju, iako uzidanoga u vanjski dio nove katedrale, bio da i dalje potiče na pobožnost.

### III.

U obrađenome razdoblju nailazimo na još jedan primjer smještaja fragmenata opreme stare građevine u novu prilikom gradnje druge važne građevine u Ljubljani – gradske vijećnice. Nije riječ o potpuno istome primjeru, jer je riječ o prijedlogu za novu uporabu koju je predvidio autor arhitektonske konstrukcije nove građevine i programa njezine opreme koja poslije nije izvedena. Unatoč tome važna je usporedba dviju građevina. Prije svega, jer analiza razloga uporabe dijelova opreme stare građevine i u tome primjeru pokazuje zanimljivu logiku, a ujedno i daljnja sudbina fragmenata pokazuje da je do „ponovne“ uporabe zapravo i došlo, iako ne u okviru predložene građevine. Dva je desetljeća prije rušenja stare ljubljanske katedrale nastao nacrt teksta u kojemu je njegov autor predložio konstrukciju i opremu nove gradske vijećnice.<sup>22</sup> Autor se na početku teksta predstavio samo kao „odani domoljub“, no usporedbe su s drugim tekstovima pokazale da je riječ o najstarijemu tekstu autora koji je dvadeset godina poslije počeo pisati kroniku gradnje nove katedrale, Janezu Gregoru Dolničaru.<sup>23</sup> U svojem tekstu posvećenom gradskoj vijećnici, slično kao i poslije u kronici gradnje katedrale, omogućio je čitatelju usporedbu starije građevine i njezine nasljednice. No usporedba obiju građevina (stare i nove katedrale te stare i nove vijećnice) zasigurno nije mogla biti ista. Naime u kronici je usporedio postojeću staru građevinu s novom koja se upravo gradila, a u tekstu o gradskoj vijećnici postojeću staru građevinu sa svojim idejnim planom za novu.<sup>24</sup>

S obzirom na to da je njegov tekst bio zamišljen kao prijedlog za novu gradsku vijećnicu, najveći je dio bio namijenjen naglašavanju važnosti građevine za grad, što se odrazilo u simbolici njezine forme i opreme. Opis stare gradske vijećnice koja je u tome trenutku još ondje stajala u tom je kontekstu samo kraći dodatak. S jedne je strane vjerojatno služio širenju kontinuiteta sjedišta gradske vlasti, a s druge je omogućavao čitatelju usporedbu stare i nove građevine – njezinih sličnosti, ali i razlika. Usporedimo

Sl. 5.  
Janez Lipec: Adam  
(1484), kip sa stare  
ljubljske gradske  
vijećnice; izvor:  
Fotodokumentacija  
Odsjeka za  
povijest umjetnosti  
Filozofskoga fakulteta  
Sveučilišta u Ljubljani.



Sl. 6.  
Janez Lipec: Eva  
(1484), kip sa stare  
ljubljske gradske  
vijećnice; izvor:  
Fotodokumentacija  
Odsjeka za  
povijest umjetnosti  
Filozofskoga fakulteta  
Sveučilišta u Ljubljani.



li slikarsku i kiparsku opremu obiju građevina ubrzo ćemo zaključiti da je Dolničar za novu građevinu predložio opremu koja je bila opsežna i na prvi pogled kompleksna, ali se njezin ikonografski program temeljio na istome ishodištu kao u slučaju stare vijećnice – samoidentifikaciji gradske zajednice.<sup>25</sup> To su gradili na njezinoj poziciji u širem društveno-političkom kontekstu, povijesti i idealnim moralnim osobinama, kako individualno tako i na razini zajednice. Dolničar je ovaj ikonografski program preuzeo i proširio ne samo u smislu njegove opsežnosti, nego i s promišljenim izborom onih gledišta koje je još želio istaknuti. S obzirom na to da postoji taj kontinuitet, uzimajući u obzir i posve jasan kontinuitet i u nacrtu same nove građevine,<sup>26</sup> još je zanimljivija ideja o očuvanju dvaju starih kipova i njihovo uvrštavanje u novu građevinu (sl. 4 i 5). Dolničar ih je u svojem tekstu izričito imenovao kao „stari kipovi Adama i Eve, naših prvih roditelja, koji se još uvijek mogu vidjeti u staroj gradskoj vijećnici u kojoj Eva predstavlja simbol grada“.<sup>27</sup> Pridjev *star* (*alt*) koji objašnjava analizirane kipove može se po analogiji uporabe istoga pridjeva uz *gradska vijećnica* jedno-

stavno razumjeti kao oznaka kojom pisac naglašava da je riječ o kipovima koji su već postojali i iz te su pozicije stari u ovome dijelu opreme nove građevine. Smisao uporabe riječi *star* u ovome primjeru nije važan da naglasi drevnost, na što nailazimo u kasnijemu Dolničarovu tekstu posvećenom novoj katedrali. Čini mi se bitnim za razumijevanje logike predložene ponovne uporabe obaju „starih kipova“ završetak rečenice u kojemu je autor objasnio da se posebice kip Eve smatrao simbolom (*khunzeichen*) grada. Dolničar je u svojoj skici za opremu nove gradske vijećnice, koja je sama po sebi materijalizirani simbol gradske zajednice, predložio da se i u njezinu opremu uključi jedan od već postojećih gradskih simbola – starih kipova Adama i Eve.

#### IV.

Na prijelazu iz 17. u 18. stoljeće dakle nailazimo na dobro utvrđenu i konceptualiziranu praksu uporabe materijalnih ostataka iz prošlosti za potrebe sadašnjosti. Ta praksa nije bila jedinstvena. S jedne strane Dolničarovi „ostaci svete starine ruševine

Emone“ uzidani u vanjski dio katedrale predstavljaju „spomenike“, dakle povijesne svjedoke prošlih vremena. Njihova je bitna, odnosno jedina funkcija u okviru ponovne uporabe, da time, ako su ostaci nečega što više ne postoji, potiču oduševljenost drevnošću grada, zajednice ili ustanove koju svjedoče. Njihov promišljeni izbor jasno pokazuje da Dolničar nije shvatio povijesno svjedočanstvo na isti način kao što povjesničari umjetnosti i povjesničari shvaćaju danas. S druge strane sačuvani gradski simboli kipova Adama i Eve na vanjskome dijelu gradske vijećnice ukazuju da je možda za očuvanje materijalnih ostataka prošlosti bila odlučujuća želja o osiguravanju kontinuiteta njihove simboličke funkcije. Također u ovome je primjeru drevnost temelj dodatne simboličke snage objekta, nego što bi to bila logika njegove nove uporabe iako neprekinutost prve, ili barem najvažnije funkcije, simboličkoga prikaza grada, zajednice, ustanove.<sup>28</sup> U obama je primjerima jasno da je različitost (anakroničnost) bila važna dimenzija ponovno uporabljenih kiparskih djela. No Ljubljancima je ta različitost služila na dvama načinima. U primjeru je spomenika različitost, odnosno prijelaz iz starih vremena koja su im dala oblik (i funkciju) i suvremenosti koja je njegovala drugačije oblike, temelj njihove snage svjedočanstva. U primjeru starih kipova koji bi najprije obavljali svoju prvotnu funkciju ta je različitost odraz kontinuiteta njihove uspješnosti kao nositelja simboličke moći.

Preduvjet odluci Dolničara i njegovih sugrađana hoće li i ako prilikom gradnje novih zgrada upotrijebiti ostatke iz prošlosti bilo je njihovo materijalno postojanje. Postojanje dijelova starih zgrada i njihove opreme stvorilo je dvojbu o njihovoj uporabi kao građevinskoga materijala ili omogućavanja daljnjega aktivnog djelovanja u sklopu novih građevina ili u okviru stare ili nove funkcije. Pri tome su važnu ulogu imale njihove prvobitne funkcije i s njima povezani simbolički sadržaj i oblik. Iako je sve troje u svakome slučaju bitno označeno prošlošću, ona je u sklopu nove uporabe, kao što smo vidjeli u analiziranim primjerima, mogla imati različite uloge. Kako posebice naglašava Judith Pollmann u svojoj knjizi o spomenu u ranome novom vijeku, nije riječ o tome da ljudi u tome razdoblju ne bi prepoznali anakronične razlike između svojega vremena i prošlih razdoblja. Upravo suprotno, bili su ih vrlo jasno svjesni, posebno kad su bile povezane s materijalnim aspektom života, dakle građevinama i njihovom opremom te predmetima za svakodnevnu uporabu. Istovremeno to ne znači da je njihov odnos prema prošlosti dijakronijski. Upravo suprotno, anakroničan s jedne i analoški odnos prema prošlosti s druge strane bili su stvar svjesne odluke, odnosno posljedica namjene njezine uporabe za potrebe sadašnjosti. Treba posebno naglasiti da to vrijedi još i danas.<sup>29</sup>

U kontekstu je utvrđene razlike u pojedinim uporabama prošlosti zanimljiva daljnja sudbina analiziranih kiparskih djela. Rimskim se spolijima možemo još danas diviti na mjestu na koje ih je dao uzidati Dolničar, za njih se ustalio naziv „Dolničarev lapidarij“. I gotički je zaglavni kamen s prikazom Krista još uvijek, iako na drugome mjestu, uzidan u vanjski dio katedrale. Već je 1832. godine Franc pl. Hohenwart, predsjednik kuratorija više od desetljeća prije ustanovljenja Provincijskoga muzeja za Kranjsku, predlagao da bi lapidarij preuzeo muzej. Kako bi kamene zaštitili od vremenskih utjecaja premjestili su ih u tada nove muzejske prostore u Liceju.<sup>30</sup> Biskup Anton Alojz Wolf na Hohenwartov je prijedlog odgovorio u pismu u kojemu je pojasnio da se biskupski kaptol na svojoj sjednici odlučio protiv te mogućnosti, jer je moguće da bi loše utjecalo na Ljubljancane ako „katedrala izgubi tako dragocjeni dio svojeg vanjskog ukrasa“. <sup>31</sup> Sa stajališta tadašnje, a još više današnje zaštite spomenika, možemo se prikloniti mišljenju da je u određenome smislu riječ o koraku nazad što se tiče očuvanja spomenika, u smislu da ih je Dolničar dao ugraditi u katedralu da se ne izgube i propadnu, dok je sto trideset godina poslije crkvena vlast u njima vidjela prije svega „arhitektonski ukras“. <sup>32</sup>

No možemo pokušati razumjeti situaciju i u malo drugačijemu kontekstu. Obrazloženje iz pisma biskupa Wolfa možemo čitati kao prepoznavanje rimskih spolija koji su postali tako važan dio crkvene vanjštine da su ih građani Ljubljane počeli shvaćati kao njezin integralni dio (sl. 6). Pritom su važna dva gledišta. Prvo, ako je takvo čitanje opravdano, Dolničar je zapravo i postigao svoj cilj. Naime iako je u svojoj kronici naglašavao očuvanje povijesnih spomenika iz „slavne i drevne prošlosti Ljubljane“, Luka Vidmar uvjerljivo je pokazao da je to bio dio pažljivo promišljenoga nacrtu uspostave glavnoga centra Kranjske kao „maloga Rima“, pri čemu se držao „tripartitne povijesne sheme“ rimsko razdoblje – (rani) srednji vijek – vlastito doba.<sup>33</sup> Razumijevanje rimskih spolija zajedno s djelima srednjovjekovne prethodnice nove katedrale, kao dragocjenoga sastavnog dijela njezine vanjštine sto trideset godina poslije, svakako je svojevrsan uspjeh njegova plana. I drugo, ako je dakle Dolničarev lapidarij 1832. godine predstavljao sastavni dio vanjskoga dijela katedrale, onda je svakako imao dobro definiranu funkciju, što iziskuje da odluku crkvenoga vrha u vezi s nepremještanjem kamena ocijenimo sa stajališta tadašnje zaštite spomenika. Drugim riječima, ako su rimski spoliji u vanjskome dijelu katedrale shvaćeni kao njezin sastavni dio koji je kao takav imao prepoznatljivu funkciju, pitanje se njihova mogućeg premještanja tumači kao pitanje procjene između njihove primarne funkcije s jedne i (ponovno utvrđene) funkcije povijesnoga spomenika s druge strane. Da



Sl. 6. Južni vanjski zid ljubljanske katedrale, izvor: Fotodokumentacija Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Ljubljani (foto: Matej Klemenčič).

Sl. 7. Ljubljanska gradska vijećnica (1717. – 1719.); izvor: Fotodokumentacija Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Ljubljani (foto: Matej Klemenčič).

je riječ o kompleksnome pitanju, pokazuje činjenica da spolije ni nakon obnove crkvene zgrade nakon potresa nekoliko desetljeća poslije nisu prenijeli u muzej, nego su najizloženije poput gotičkoga zaglavnog kamena, najprije očistili, restaurirali i premjestili na manje izloženo mjesto.

Zanimljiva je i sudbina obaju kipova sa stare gradske vijećnice. Dolničarov nacrt za njezinu nasljednicu inače nije bio ostvaren, no Ljubljana je četiri desetljeća poslije dobila novu vijećnicu (sl. 7). Tom su prilikom očito ipak sačuvali „stare kipove“ pri čemu se u literaturi pojavljuje pitanje jesu li zaista našli svoje mjesto u sklopu nove gradske vijećnice ili ne. Naime dugo se smatralo da ih najvjerojatnije nisu uključili u novu građevinu, nego da su spremljeni u neko skladište. Poslije su se pojavili u podrumu gimnazije, sve dok ih nisu dali na čuvanje provincijalnomu muzeju.<sup>34</sup> Tijekom sondiranja zidova prilikom obnove vijećnice pedesetih godina 20. stoljeća otkrivene su dvije niše koje zbog svojih dimenzija otvaraju mogućnost da su oba kipa na neki način svejedno bila uključena u novu gradsku vijećnicu<sup>35</sup> gdje su i dalje mogla imati ulogu simbola grada. Bez obzira na to što postoji mogućnost njihova uključivanja

u novu gradsku vijećnicu, činjenica da su očuvani, barem u prvome razdoblju odmah nakon dogradnje nove vijećnice, potvrđuje njihovo shvaćanje kao materijalnih simbola gradske zajednice. U desetljećima koja slijede ta je njihova funkcija izgubila svoju moć i završili su u podrumu odakle su ih, prema novoj ulozi povijesnih spomenika, smjestili u muzej. Njihova sudbina s preuzimanjem nove funkcije još nije bila završena. Ubrzo se prilikom nastojanja osnivanja ljubljanskoga gradskog muzeja postavilo pitanje njihova vlasništva te koja bi ih muzejska ustanova trebala čuvati. U Gradskome muzeju Ljubljane dijelili su sudbinu muzejske građe, naizmjenično u *muzejskih čuvaonica* i izložbenim prostorima. Nakon obnove muzeja početkom 21. stoljeća kipovi Adama i Eve neko su vrijeme čak bili smješteni u takozvanoj Gradonačelničkoj sobi, prostoru namijenjenomu komercijalnom najmu. Ondje su, postavljeni uza zid tijekom pokušaja rekonstrukcije njezina prvobitnog položaja na vanjskome dijelu gradske vijećnice, koji je bio postavljen godinama prije nego je Ljubljana uopće dobila pravo biranja gradonačelnika, zajedno s drugim gradskim insignijama osiguravali prestiž prostoru.



## Bilješke

- <sup>1</sup> JOŽEF SMREKAR, „Pripomba k vinjeti na čelu našega „Izvestja“, *Drugo izvestje „Društva za kršćansko umetnost“ v Ljubljani za leto 1897 in 1898* (1898.), Ljubljana, 7-8.
- <sup>2</sup> JOŽEF SMREKAR, Pripomba k vinjeti... (bilj. 1), 7.
- <sup>3</sup> JOŽEF SMREKAR, Pripomba k vinjeti... (bilj. 1), 7-8.
- <sup>4</sup> JOŽEF SMREKAR, Pripomba k vinjeti... (bilj. 1), 7. Smrekarov je naglasak u suprotnosti s time što o ugradnji zaglavnoga kamena piše Dolničar. Naime zaglavni je kamen bio jedini fragment stare crkvene građevine koji je uspio pravovremeno spasiti prilikom rušenja te građevine; prim. JANEZ GREGOR DOLNIČAR, „Zgodba ljubljanske stolne cerkve, Ljubljana 1701-1714“, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve*, ur. A. Lavrič, Ljubljana, 2003., 286.
- <sup>5</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 222.
- <sup>6</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 233. Osim za označavanje općega spomena ljudi, kod Dolničara nalazimo riječ *spomen* također u konkretnijemu smislu, npr. spomen na staru katedralu; JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 286.
- <sup>7</sup> Još više, Dolničar na jednome mjestu zapravo upotrebljava riječ *spomen* u smislu riječi „spomenik“; JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 286. To je upravo taj dio Dolničarova teksta koji je pri objašnjenju gotičkoga zaglavnog kamena upotrijebio Smrekar, otud i njegova uporaba riječi kao sinonima; prim. JOŽEF SMREKAR, Pripomba k vinjeti... (bilj. 1), 7.
- <sup>8</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 233, 239.
- <sup>9</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 286.
- <sup>10</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 286.
- <sup>11</sup> Da je Dolničar bio spreman osobno se angažirati u kontekstu zaštite spomenika, ukazuje jedan od analiziranih nadgrobnihi spomenika koji je, prije nego su ga uzidali u novu katedralu, čuvao u svome vrtu; MARJETA ŠAŠEL KOS, „Dolničarjev lapidarij“, *Arheološki vestnik*, 49 (1998.), 336. Ujedno je Dolničar bio svjestan da je očuvanje spomenika povezano sa sprečavanjem njihova materijalnoga propadanja, o čemu zorno svjedoči naslovnica njegova djela *Cypressus Labacensis* iz godine 1688., na kojoj su jasno vidljivi drveni krovići, koji su štitali rimske nadgrobne spomenike od vremenskih uvjeta; MARJETA ŠAŠEL KOS, *The Roman Inscriptions in the National Museum of Slovenia / Lapidarij Narodnega Muzeja Slovenije*, Ljubljana, 1997., 44.
- <sup>12</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 262.
- <sup>13</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 286.
- <sup>14</sup> To najbolje dokazuje već jedna od formulacija u kojoj govori o „različitim spomenicima koje su iskopali iz zaliha sakralnih starina ili iz ruševina stare Emone da bi poticali spomen na nju“; JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 286.
- <sup>15</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 239.
- <sup>16</sup> U antici je riječ *spomenik* (*monumentum*) vrlo usko povezana s riječju *spomen* (*memoria*), jer se može odnositi na svaku ‘stvar koja čuva sjećanje’ (*res recoratione conservans*). Niz tih „stvari“ bio je vrlo širok i, među ostalim, obuhvaćao je gradove i krajeve. U srednjemu se vijeku značenjsko polje riječi spomenik veoma suzilo, jer se odnosilo isključivo na nadgrobne spomenike i sveta mjesta. Nakon renesanse, koja je čitajući klasične tekstove ponovno donijela širenje značenjskoga polja riječi, 17. i 18. stoljeće donijeli su konačnu diferencijaciju. Pri tome se značenje riječi spomenik, temeljeći se na ideji prijenosa komemorativne i estetske vrijednosti, u skladu s razvojem povijesne svijesti sve više širilo. O tome usporedi npr. NORBERT WIBIRAL, „Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauchs von ‘Monumentum’ und ‘Denkmal’ bis Winckelmann“, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 3-4, XXXVI (1982.), 93-98.
- <sup>17</sup> Ako je značenjsko polje riječi spomenik još od početka obuhvaćalo kako „hotimične“ tako i „nenamjerne“ spomenike, terminološke nedoumice razdvajanja među predmetima koji su bili namjerno stvoreni da bi spominjali i bili predmetom koji spominje, a ne da je to izričita namjera u trenutku njihova nastajanja, nisu razriješili niti utemeljitelji moderne zaštite spomenika. Tako je i Alois Riegl u „modernom kultu spomenika“ morao posebno objasniti da su svi spomenici (povijesni) spomenici, ali ne i obratno; ALOIS RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien i Leipzig, 1903., 6 i sl.
- <sup>18</sup> Za povijest kipa i njegove uporabe vidi JANEZ VEIDER, *Stara ljubljanska stolnica. Njen stavbeni razvoj in oprema*, Ljubljana, 1947., 11 i 68-70.
- <sup>19</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 286.
- <sup>20</sup> Za povijest kipa i njegove uporabe vidi JANEZ VEIDER, *Stara ljubljanska... (bilj. 18)*, 11, 71-72.
- <sup>21</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, Zgodba ljubljanske... (bilj. 4), 237. Doduše, tekst na ovome mjestu nije dovršen.



- <sup>22</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, „Kurija Ljubljane, glavnega mesta vojvodine Kranjske“, u: SERGIJ VILFAN, *Zgodovina ljubljanske mestne hiše s poročilom o delih in perspektivnim programom asanacije in rekonstrukcije*, Ljubljana, 1958., 79-99.
- <sup>23</sup> O tome usporedi VIKTOR STESKA, „Slovenščina v ljubljanski mestni hiši pred 200 leti“, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 6, VIII (1898.), 219-220; VIKTOR STESKA, „Stara mestna hiša ljubljanska“, *Izvestja Muzejskega društva za Kranjsko*, 6, IX (1899.), 185; EMILIJAN CEVC, „Kipar Janez Lipec“, u: *Likovni svet. Arhitektura, slikarstvo, kiparstvo in umetna obrt*, Ljubljana, 1951., 202; SERGIJ VILFAN, *Zgodovina ljubljanske mestne...* (bilj. 22), 72-75; ANA LAVRIČ, *Zgodovina ljubljanske...* (bilj. 4), 40. O uzoru za Dolničarov prijedlog vidi URŠKA SUHADOLC, „Dolničarjeva Curia Labacensis - nacrt za prenovo ljubljanske mestne hiše po augsburškom vzoru“, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n.v. LIII (2017.), 57-80.
- <sup>24</sup> Pri tome je potrebno posebno istaknuti da Dolničar u svojoj kronici stare katedrale nije samo opisivao, nego ju je i interpretirao. Ujedno se postavlja i pitanje koliko je u vrijeme gradnje sam djelatno utjecao na njezin oblik i opremu; o tome vidi LUKA VIDMAR: *Ljubljana kot novi Rim. Akademija operozov in baročna Italija*, Ljubljana, 2013., 129-161.
- <sup>25</sup> Svoje razumijevanje simboličkoga značenja ikonografskoga programa stare gradske vijećnice i njezine uloge u izgradnji i održavanju kolektivnoga identiteta građana Ljubljane predstavila sam u članku: KATJA ŽVANUT, „Meščani Ljubljane in njihova mestna hiša“, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 1-2, 47 (1999.), 11-18. Iako po daljnjim istraživanjima određene aspekte opreme shvaćam nešto drugačije, moje razumijevanje njezina sadržajnog okvira i bitnih naglasaka ostaje isto.
- <sup>26</sup> I nova građevina iskače, jednako kao i stara, iz postojeće linije eksterijera ostalih kuća na gradskome trgu, osim toga ima i prostor za sjednice mjesnoga vijeća koje se nalazi na prvome katu nad „trijemom“; prim. JANEZ GREGOR DOLNIČAR, *Kurija Ljubljane...* (bilj. 22), 83 i 98. O obliku građevine vidi KATJA ŽVANUT, *Meščani Ljubljane...* (bilj. 25), 13 i sl.
- <sup>27</sup> JANEZ GREGOR DOLNIČAR, *Kurija Ljubljane...* (bilj. 22), 83.
- <sup>28</sup> Primjer su održavanja kontinuiteta funkcije i nadgrobni spomenici vezani za bližu prošlost koje su iz stare katedrale prenijeli u novu ili su ih, ako su prilikom rušenja oštećeni ili potpuno uništeni, obnovili, odnosno izradili potpuno nove. Dolničar u opisu priprema za rušenje stare građevine posebno ističe brigu koju su namijenili „znamenitim spomenicima plemenitih obitelji“ da se ne bi uništili; JANEZ GREGOR DOLNIČAR, *Zgodba ljubljanske...* (bilj. 4), 281-282. Starim je i novim nadgrobnim spomenicima, odnosno spomen-pločama, namijenio posebnu pozornost i u pojedinim poglavljima: starim se bavio u šestom, novim u dvadeset šestom poglavlju; JANEZ GREGOR DOLNIČAR, *Zgodba ljubljanske...* (bilj. 4), 250-256, 356-358.
- <sup>29</sup> JUDITH POLLMANN, *Memory in Early Modern Europe, 1500-1800*, Oxford, 2017., 47-72.
- <sup>30</sup> MARJETA ŠAŠEL KOS, *Dolničarjev lapidarij...* (bilj. 11), 329.
- <sup>31</sup> MARJETA ŠAŠEL KOS, *Dolničarjev lapidarij...* (bilj. 11), 330.
- <sup>32</sup> MARJETA ŠAŠEL KOS, *Dolničarjev lapidarij...* (bilj. 11), 330.
- <sup>33</sup> Za analizu kronike kao idealnoga nacrtu i njezina utjecaja na stvarnu gradnju nove katedrale vidi LUKA VIDMAR, *Ljubljana kot novi...* (bilj. 24), 129-161.
- <sup>34</sup> VIKTOR STESKA, *Stara mesta hiša...* (bilj. 23), 186. Emilijan Cevc dijeli Steskino mišljenje i o činjenici da su se kipovi uopće sačuvali govori kao o „sretnoj slučajnosti“; EMILIJAN CEVC, *Kipar Janez Lipec...* (bilj. 23), 203. Josip Mantuani u svojem izvješću o gradskome muzeju spominje da su kipovi upotrijebljeni kako na staroj tako i na novoj gradskoj vijećnici pri čemu je najvjerojatnije riječ o njegovu površnom čitanju Dolničarova prijedloga za novu vijećnicu. Dalje piše da su oba kipa u provincijalnome muzeju iz „gradskog podruma“ prenijeli na osobni poticaj komesara Ivana Robide; JOSIP MANTUANI, *Expose o mestnem muzeju za Ljubljanu*, Arhiv Republike Slovenije, sign. SI AS 934, Mantuani Josip, fasc. 10, 6.
- <sup>35</sup> SERGIJ VILFAN, *Zgodovina ljubljanske mestne...* (bilj. 22), 23-24.

## *Materiality of a Work of Art as the Basis of Its Function as a Monument – Two Examples from the 18<sup>th</sup> Century Ljubljana*

KATJA MAHNIĆ

*Objects of material culture, due to the properties of the materials from which they were made, can outlive a generation of people, which in later periods makes them witnesses of past times. Among them, special importance is given to buildings and their furnishings, as well as works of art that certain groups recognize as monuments, used to shape their collective identity. The beginning of the 18<sup>th</sup> century in Ljubljana was marked by the construction of two buildings, the cathedral and the town hall, which in both cases replaced aged, dilapidated and unsuitable earlier structures. Since both buildings represented the urban community of the period, literally and symbolically, the decisions related to their construction, layout and furnishing necessarily reflected the citizens' ideas on collective identity. In this context the idea to incorporate visible parts of earlier structures, as well as some spolia, into prominent sections of new buildings is particularly interesting.*

*The presentation of monuments reused in new structures, as opposed to their contextualization in contemporary texts, clearly indicates the differences in understanding of their nature and importance in the earlier period. The example of Roman spolia and fragments of the old cathedral suggests that their diversity, or rather the transition from ancient times that had given them shape (and function) to the contemporary moment that favours different forms, represented the foundation of their power of testimony. On the other hand, in the case of old sculptures from the town hall, this difference can be seen as a reflection of the continuity of their success as bearers of symbolic power. The identified differences in individual uses of the past show both anachronistic and analogous relationship to the past. They were therefore not exclusive, but they existed at the same time and were the result of conscious decisions, or rather a consequence of the purpose of their use in service of the present. This is still true today.*

# Arhitekt Gottfried Semper i nove tehnike ukrašavanja pročelja u hrvatskom historicizmu – sgraffito dekoracija

DRAGAN DAMJANOVIĆ

Izvorni znanstveni rad  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
IVANA LUČIĆA 3  
10 000 ZAGREB  
ddamjano@ffzg.hr

Članak govori o uporabi sgraffita kao tehnike ukrašavanja pročelja u historicizmu Hrvatske od 1870-ih do početka 20. stoljeća. Njegova se pojava tumači utjecajem arhitekta Gottfrieda Sempera te rezultatom nastojanja Ise Kršnjavoga. Najbrojnije su građevine ukrašene sgraffitom realizirane u Zagrebu, a projektirali su ih arhitekti poput Franje Kleina, Hermana Bolléa, Kune Waidmanna i drugih. Primjere pročelja ukrašenih sgraffitom može se pronaći i u arhitekturi historicizma u Rijeci i Splitu.

*Ključne riječi:* sgraffito, historicizam, neorenesansa, Gottfried Semper, Herman Bollé, Kuno Waidmann, Iso Kršnjavi, Ivan Plochberger, Eduard Haase, Josip Dryak

## UVOD

Tijekom 1860-ih u hrvatskoj se arhitekturi historicizma počinju primjenjivati u obradi pročelja novi materijali. Umjesto do tada dominantnih žbukanih, odnosno štukoukrasa, te u primorskome i gorskome dijelu zemlje redovito korištenoga kamena, započinje uporaba ornamenata od terakote, najčešće industrijski proizvedenih, što se na području sjeverozapadne Hrvatske može na prvome mjestu zahvaliti arhitektu Franji Kleinu.

Proces će se uvođenja novih materijala dodatno ubrzati krajem 1870-ih i početkom 1880-ih godina kada se pod utjecajem tekstova te izvedenih arhitektonskih djela arhitekta Gottfrieda Sempera, a putem nastojanja Isidora Kršnjavoga, u arhitekturu Zagreba i kontinentalne Hrvatske pokušava uvesti princip da je „istinitost i pošteno izticanje materijala jedno [...]

od kardinalnih načelâ praktične estetike“. Umjesto primjene *lažnih* „cementnih“ (odnosno betonskih) ornamenata, zagrebački arhitekti započinju izvoditi pročelja svojih građevina od fasadne opeke i kamena, a uvode i do tada u nas gotovo nepoznatu tehniku izvedbe ornamenata sgraffitom, koji postaje u tim godinama popularnim u cijeloj Europi. Arhitekti Ivan Plochberger, Kuno Waidmann, Herman Bollé, Matija Antolec i drugi ovu tehniku, raširenu u arhitekturi 15. i 16. stoljeća, primjenjuju ponajprije na neorenesansnim, no katkada i na neogotičkim građevinama. Iako je mali broj pročelja s izvornom sgraffito ornamentikom sačuvan, na osnovi vijesti iz novina, starih fotografija i projekata ovim će se tekstom nastojati prikazati koliko je ona krajem 19. stoljeća u nas bila raširena te na koje su se uzore oslanjali zagrebački arhitekti.

U završnome dijelu članka govori se kratko i o pojavi ovoga tipa arhitektonske dekoracije u drugim dijelovima Hrvatske, ponajprije u Rijeci te Splitu.<sup>1</sup>

POJAVA I ŠIRENJE SGRAFFITO  
ORNAMENATA U ARHITEKTURI 19.  
STOLJEĆA

Primjena je sgraffito tehnike pri izradi ornamenata započela još u prapovijesti pri ukrašavanju keramičkih posuda, a u arhitekturi se po svoj prilici počela koristiti u antici. Veliku će raširenost doživjeti međutim tek tijekom 15. i 16. stoljeća u renesansnoj Firenci i Rimu, odakle će se proširiti po ostatku Italije, a naposljetku i sjeverno od Alpa gdje će postići veliku popularnost (osobito u Bavarskoj, Austriji, Češkoj i drugim dijelovima Njemačke i Srednje Europe). U Hrvatskoj se javljala povremeno i prije 19. stoljeća, no nije bila tako raširena kao u arhitekturi drugih navedenih prostora Europe.

Način se izvedbe sgraffita mijenjao tijekom stoljeća, a i mnogi su slikari/arhitekti, kako renesanse tako i 19. stoljeća, uvodili promjene, osobito u izboru materijala, s ciljem osiguravanja što veće trajnosti izvedene dekoracije. Bez obzira na to što postoje velike razlike u odabiru vrste žbuke, proces je izrade ornamenata u osnovi srodan kod svih tipova sgraffita – na pročelja se nanosi više slojeva žbuke od kojih su gornji slojevi različitih boja. Ornament se dobiva tako što se urezivanjem otklanja tanki gornji (najčešće svjetliji) sloj žbuke kako bi se otkrio donji (najčešće tamniji) sloj. Kako bi se spriječilo nakupljanje prašine, gornji se sloj žbuke reže koso. Dakako, odabir boja donjega i gornjega sloja može varirati. Ponekad je donji sloj žbuke svjetliji, a katkada se koristi i više slojeva žbuke raznolikih boja kako bi se dobila koloristički složenija kompozicija. Sgraffito se izvodi dok je žbuka još svjež pa je po tome ova tehnika bliska fresci.<sup>2</sup>

Budući da su se sgraffito ornamenti pokazali na fasadama trajnijima od fresaka, brzo su se proširili u renesansnim stoljećima. Iz istih razloga dolazi do njihove obnove u 19. stoljeću što se ponajprije može zahvaliti čuvenomu njemačkom arhitektu Gottfriedu Semperu. Semperovo mjesto u povijesti arhitekture 19. stoljeća nije potrebno naširoko razlagati. Riječ je o nesumnjivo jednom od najznačajnijih teoretičara, ali i praktičnih arhitekata historicizma. Rođen u Altoni kod Hamburga, školovan u Münchenu i Parizu, prvi je dio svoje karijere izgradio u Dresdenu gdje je projektirao neke od prvih primjera neorenesansnih građevina u arhitekturi 19. stoljeća uopće – čuveno Dvorsko kazalište (1838. – 1841., izgorjelo 1869.), Galeriju slika (1847. – 1854.) i brojne palače. Revitalizirajući renesansu, Semper je paralelno revitalizirao i tehniku sgraffita nakon što je uvidio da se ona iznimno često koristila u vrijeme dominacije ovoga stila u Italiji.<sup>3</sup>

Nakon što je postavio sgraffito ornamente po prvi put u svojem opusu na pročelja spomenutoga Dvorskog kazališta u Dresdenu, vrlo se brzo ponovno odlučio za njih pri projektiranju glavnoga pročelja kuće svojega brata Wilhelma Sempera, podignute u Hamburgu između 1843. i 1846. godine. Na njoj se već jasno očituje težnja da dekoracija koju je projektirao nema samo estetski učinak, nego da šalje i jasne poruke o svrsi zgrade ili karakteru vlasnika, čime je ovaj arhitekt odigrao važnu ulogu u „rehabilitaciji“ simbola u arhitekturi. U slučaju zgrade Wilhelma Sempera to je značilo da je apotekarski posao njegova brata bio istaknut simbolima te struke izvedenima sgraffito tehnikom.<sup>4</sup>

Na sličan je način postupio kada mu se, gotovo desetljeće i pol kasnije, pružila prilika izvesti zgradu doma institucije na kojoj je desetljećima predavao, ciriške Politehnike (1858. – 1864.), na kojoj veliki dio njezina sjevernog pročelja prekriva sgraffitom. Ikonografija je ciriških sgraffita vezana uz ulogu zgrade kao obrazovnoga centra raznih tehničkih struka, pa se susreće mnoštvo simbola znanosti, umjetnosti te portretni medaljoni istaknutih tehničara (kao svojevrsna galerija „predaka“ struke). Sadrži i motive pelikana i feniksa koji ne simboliziraju na ovome mjestu Krista, nego žrtvovanje znanstvenika za znanost i konstantno obnavljanje umjetnosti.<sup>5</sup> (sl. 1)

S obzirom na to da je riječ o značajnoj i čuvenoj zgradi u arhitektonskim krugovima u Europi, nesumnjivo je upravo ovo djelo odigralo ključnu ulogu u daljnjemu širenju sgraffita u neorenesansnoj arhitekturi historicizma.

Većina je ovih građevina projektirana i izvedena u godinama prije nego što je Semper objavio svoje najvažnije teorijsko djelo *Stil u tehničkim i tektonskim umjetnostima ili praktična estetika* (izdano u dvama svescima, 1861. i 1863.). U njemu je, kako je dobro poznato, razložio svoje viđenje porijekla ornamenata. Smatrao je kako je praumjetnost iz koje su potekli svi ornamenti – tekstilna. Ornamenti razvijeni pri izradi tekstilnih predmeta počeli su se upotrebljavati potom u izradi keramike,<sup>6</sup> a upravo se pri dekoriranju keramičkih predmeta, kako je već i navedeno, najprije, po Semperu, počela koristiti sgraffito tehnika.<sup>7</sup> Iz tekstila i keramike prelaze ornamenti i u arhitekturu i u druge umjetnosti.

Postavlja se, dakako, pitanje kako se u načela *praktične estetike*, za koju se Semper zalagao, uopće mogao uklopiti sgraffito, s obzirom na to da je riječ o tehnici koja je čisto dekorativna, bez neke *praktične* svrhe. Pišući o oživljavanju sgraffita u 19. stoljeću u prilogu objavljenome u *Zeitschrift für bildende Kunst* 1868., Semper je obrazložio da je riječ o tehnici koja se primjenjuje tamo „gdje je arhitektura prisiljena koristiti žbuku pri pokrivanju pročelja... čime ovaj generalno zanemareni dio građevine dobiva na važnosti i približava se umjetnosti [estetizira se, op. a]“.<sup>8</sup>



Sl. 1. Gottfried Semper, Sjeverno pročelje zgrade Politehnike u Zürichu sa sgraffito dekoracijom, 1858. – 1864.; fot. D. Damjanović, 4. 11. 2015.

Dakle uporaba sgraffita također proizlazi iz praktičnosti. Kada se već velike površine zida moraju, zbog novčanih razloga, klime i/ili nedostupnosti materijala, žbukati, opravdano ih je ornamentirati u tehnici koja se izvodi od žbuke, sgraffitu. Dakako, sgraffito je u Semperovu opusu, kao i u djelima drugih arhitekata 19. stoljeća, odraz na prvome mjestu *horror vacua* prisutnoga u arhitekturi visokoga i kasnoga historicizma, odnosno ljubavi toga vremena za bogatom dekoracijom.

Sl. 2. Heinrich Ferstel, Glavno pročelje zgrade Muzeja primijenjenih umjetnosti u Beču (prije Austrijski muzej za umjetnost i industriju) sa sgraffitima Ferdinanda Laufbergera, 1866. – 1871.; fot. D. Damjanović, 12. 9. 2018.

Prema tvrdnjama nepotpisanoga autora članka u engleskome viktorijanskom časopisu *The British Architect* iz travnja 1875. Semper je isprva nastojao prikriti informacije o načinu izrade sgraffita, no jedan je od izvođača radova na njegovim drezdentskim građevinama odao „tajnu“ pa se tehnika počela širiti europskom arhitekturom.<sup>9</sup> Bez obzira na to što nije sigurno je li ova informacija točna ili ne, sigurno je da su Semperova djela odigrala ključnu ulogu u ponovnome širenju izrade sgraffito tipa dekoracije,



osobito u zgradama koje su podizane u neorenesansnome stilu. Sa širenjem toga neostila, koji je od 1860-ih počeo dominirati europskom stambenom i javnom arhitekturom, širila se i sgraffito tehnika obrade pročelja.

Za pojavu je sgraffita u hrvatskoj arhitekturi bilo nesumnjivo od ključne važnosti njegovo širenje u arhitekturi Beča 1860-ih i 1870-ih. Upravo u vrijeme kada Semper završava zgradu ciriške Politehnike gradi se prva monumentalna javna građevina na Ringu čija su pročelja ukrašena sgraffitom – zgrada Austrijskoga muzeja za umjetnost i industriju (danas Muzej primijenjenih umjetnosti). (sl. 2) Ovo čedo prvoga austrijskog povjesničara umjetnosti Rudolfa Eitelbergera von Edelberga, podignuto 1869. – 1871. po projektu Heinricha von Ferstela, i na pročeljima i u unutrašnjosti, trebalo je pokazati mogućnosti, dosege i važnost umjetničkoga obrta pa ne čudi odluka da se na pročelje postavi dekoracija od tada vrlo pomodnoga i estetski prihvatljivoga sgraffita čija je uporaba bila tim opravdanija što je zgrada podignuta u stilu rane firentinske renesanse.<sup>10</sup> (sl. 3)

Ferstel je i na pročeljima svoje druge ključne javne građevine na Ringu, središnje zgrade bečkoga sveučilišta, podignute gotovo desetljeće kasnije (1873. – 1884.), posegnuo za uporabom sgraffita koje je postavio na velike površine začelja ove zgrade, na dijelom ili u potpunosti zazidanim prozorima prostora u kojima se nalazi sveučilišna knjižnica.<sup>11</sup>

U isto se vrijeme ova tehnika počela pojavljivati i u stambenoj arhitekturi, kako pokazuje vila Kratzer, podignuta 1863. u četvrti Hohe Warte u Beču prema projektu Theophila Hansena, koja je često bila reproducirana u vremenu kada je podignuta pa je stoga nesumnjivo imala stanovit utjecaj na suvremene arhitekate.<sup>12</sup>

Tijekom 1860-ih i 1870-ih sgraffito se, dakako, širi ne samo u arhitekturi Beča, nego i čitave Europe. Osobito je bio omiljen u krajevima u kojima je često korištena ova tehnika ukrašavanja pročelja i u ranijim razdobljima (Češka, Njemačka, Mađarska,...)<sup>13</sup> te među Semperovim učenicima s ciriške Politehnike.

Tome je nesumnjivo pridonijelo i objavljivanje ključnih djela o renesansi u Italiji, poput Burckhardtove *Kulture renesanse u Italiji* (1860.), a potom *Povijesti renesanse u Italiji* (1867.), koja su iznimno utjecala na širenje neorenesanse u arhitekturi i na tehniku ukrašavanja pročelja karakterističnih za ovaj stil.<sup>14</sup> U drugome spomenutom Burckhardtovu djelu jedno je poglavlje posvećeno izradi slika na fasadama i u njemu se kratko govori i o sgraffito fasadama. Prvo izdanje nije, doduše, sadržavalo ilustracije s primjerima uz to poglavlje, no već drugo izdanje (iz 1878.), i sva kasnija, jest.<sup>15</sup> (sl. 4)

Istodobno u tim su se godinama izdavali i ilustrirani svesci s arhitektonskim snimkama cijelih pročelja ili dijelova pročelja ukrašenih sgraffitom. Već su

1868. Emil Lange, Joseph Brühlman i Ludwig Lange objavili knjigu predložaka za sgraffite prema, kako se ističe u podnaslovu, izvornim talijanskim radovima.<sup>16</sup> (sl. 5, 6) Krajem 1870-ih i početkom 1880-ih (1877. – 1882.) objavljena su potom četiri sveska s crtežima sgraffito dekoracija Ferdinanda Laufbergera, koji je od 1868. radio kao profesor dekorativnoga slikarstva na Školi za umjetnički obrt (Kunstgewerbeschule) u Beču, i koji je autor spomenutih sgraffita na zgradi Austrijskoga muzeja za umjetnost i industriju.<sup>17</sup> Kako će se vidjeti u nastavku teksta, radovi su ovoga autora osobito utjecali na izradu najreprezentativnijega sačuvanog primjera sgraffita u zagrebačkome historicizmu.

U SJENI SEMPERA. ISO KRŠNJAVI I  
SGRAFFITO U ARHITEKTURI ZAGREBA  
1870-IH I 1880-IH

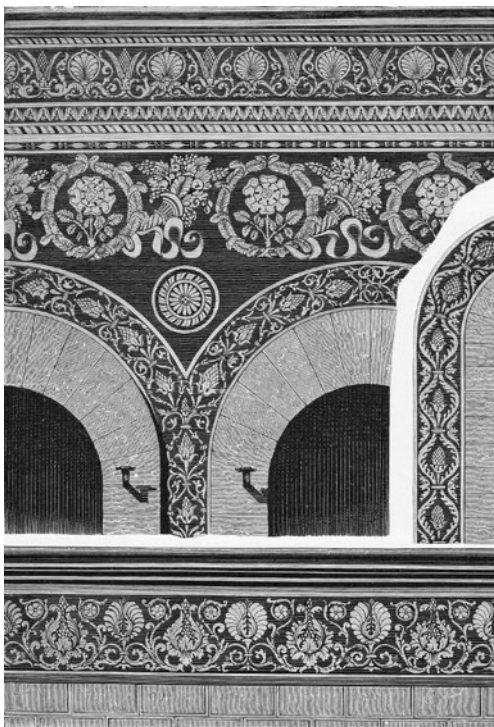
Kao i u mnogim drugim segmentima hrvatske povijesti arhitekture i općenito umjetnosti zadnje četvrtine 19. stoljeća i u povijesti je korištenja sgraffita u ukrašavanju pročelja zgrada ključnu ulogu odigrao prvi hrvatski povjesničar umjetnosti Iso Kršnjavi. Kako je dobro poznato Kršnjavi je svoje stavove o umjetnosti bazirao na prvome mjestu na literaturi s polja povijesti umjetnosti, osobito srednjoeuropskoga, austrijskog i njemačkog kruga autora (Rudolfa Eitelbergera, Karla von Lützowa, Gottfrieda Sempera i drugih). Trajan je utjecaj na njegove poglede na umjetnost ostavila i okolnost da je u Beču studirao (slikarstvo, povijest umjetnosti i povijest) između 1866. i 1870., u doba gospodarske konjunktura kada se Ring intenzivno gradio i kada se utemeljuju ili 'skućavaju' brojne institucije čije je hrvatske varijante u godinama i desetljećima koja su dolazila Kršnjavi pokušao utemeljiti (i jednako tako 'skućiti') u Zagrebu.<sup>18</sup> Tijekom njegova se studiranja gradi Austrijski muzej za umjetnost i industriju, a Semper objavljuje spomenutu studiju o sgraffitu u *Zeitschrift für bildende Kunst*, časopisu koji je u to vrijeme bio ne samo glavni, nego i jedini specijalizirani časopis za (povijest) umjetnosti na području Austro-Ugarske Monarhije, tako da je Kršnjavi zasigurno pratio njegov sadržaj (uostalom, kasnije je u više navrata bio autor članaka u njemu). Sigurno je dobro poznao i kasniju bečku Ferstelovu zgradu dijelom ukrašenu sgraffitima, zgradu Sveučilišta, pa je nesumnjivo da su ga bečka iskustva inspirirala da sredinom 1870-ih započne poticati korištenje sgraffita i u hrvatskoj (na prvome mjestu zagrebačkoj) arhitekturi.

Poželjnost korištenja sgraffito tipa dekoracije na pročeljima zgrada u Zagrebu, koliko je za sada poznato, spomenuo je prvi put u ožujku 1875. u pismu Ladislavu/Lacku Mrazoviću, uz Kršnjavoga nesumnjivo u to vrijeme najvažnijemu arbitru zbivanja na umjetničkoj sceni Zagreba i Hrvatske, a vezano



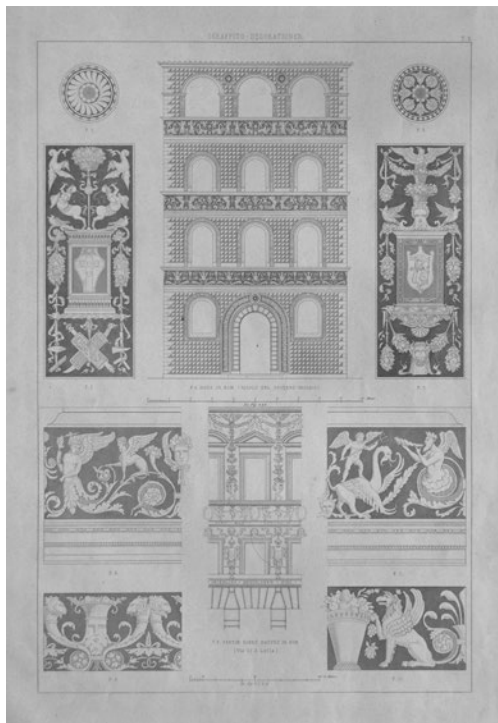
za pitanje izgradnje sjeverne strane Trga bana Jelačića. Kršnjavi se naime založio za podizanje kvalitetnih neorenesansnih palača na tome mjestu koje bi se dijelom mogle ukrašiti sgraffitom: „Kad birate epoku tako sam smion savjetovati Vam nebirajte dobu propadajuće umjetnosti već dobu najljepšega, a da budemo i praktični – najjeftinijeg styla to je rana Renaisanca Bramanta, netražeći ljepotu u bogatom detailu već u ljepoti razmjerja koja arkitekturi osobito i specialno prija. Potražimo uzor našim kućam u Firenci i Rimu uresimo ih sgraffittom il terakotom al neidimo tražiti uzore u onih koji su ih sami Bog zna od kud i kako skupili.“<sup>19</sup>

Sl. 3.  
Ferdinand  
Laufberger,  
Sgraffito motiv s  
bočnoga pročelja  
Ferstelove zgrade  
Muzeja primijenjenih  
umjetnosti u Beču  
(prije Austrijski  
muzej za umjetnost  
i industriju), 1866.  
– 1871.: fot. D.  
Damjanović, 30. 3.  
2008.

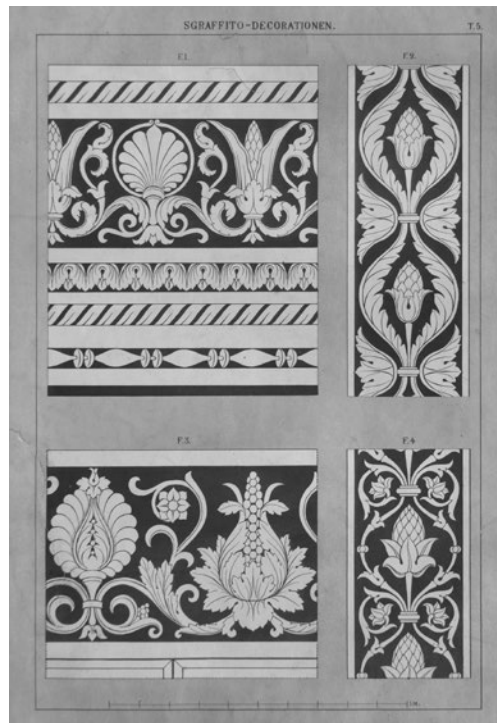


Sl. 4.  
Renesansna  
sgraffito fasada  
u Firenci; Jacob  
Burckhardt,  
Geschichte der  
Renaissance in  
Italien, 5. izdanje  
(prerađeno od  
strane Heinricha  
Holtzinger),  
Paul Neff Verlag  
(Max Schreiber),  
Eszlingen a. N.,  
1912., 333, slika  
317

Sl. 5.  
Primjeri talijanskih renesansnih sgraffito dekoracija; Emil Lange, Joseph Bühlmann, Ludwig Lange, *Die Anwendung des Sgraffitto für Façaden-Decoration. Nach italienischen Originalwerken*, München, E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung, Berlin, Gropius'sche Buchhandlung, 1867., 2



Sl. 6.  
Primjeri talijanskih renesansnih sgraffito dekoracija; Emil Lange, Joseph Bühlmann, Ludwig Lange, *Die Anwendung des Sgraffitto für Façaden-Decoration. Nach italienischen Originalwerken*, München, E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung, Berlin, Gropius'sche Buchhandlung, 1867., 5



Kršnjavijeva su nastojanja počela polučivati efekte nekoliko godina poslije nakon što je ponovno pokrenuo djelovanje Društva umjetnosti te time institucionalno počeo promicati raznolike inovacije u arhitekturi i umjetnosti. Sredinom godine u kojoj je reaktivirao djelatnost ovoga društva, u srpnju 1879., realizirana je prva sgraffito dekoracija o zagrebačkoj arhitekturi, ako je vjerovati autoru nepotpisanoga članka u listu *Obzor*. U članku su jasno istaknuti uzori za primjenu te dekoracije, kao i razlozi njezina uvođenja (ljepota, usprkos jeftinoći): „U Firenci i Rimu urešena su ciela pročelja liepih palača uresom ugriženim u mokri bojadisani ljeplj, tzv. Sgraffittom. U Beču počimalo se u novije vrijeme istim načinom urešivati kuće. Liep primjer je austrijski muzej za umjetnost i obrt. – Društvo umjetnosti postaralo se, da se taj način uresa, koji je preliep, a jeftin, i u nas uvede. G. Plohberger pripravno je primio dotičnu ponudu te je dao izvesti na svojoj novogradjenoj kući u Kukovićevoj ulici tim načinom ures vienca.“<sup>20</sup>

Članak ne specificira o kojoj se Plochbergerovoj kući u Kukovićevoj ulici radi, no gotovo je sigurno da se misli na njegovu vlastitu kuću koju je sagradio iste godine (Kukovićeve 18, danas Hebrangova 20),<sup>21</sup> na kojoj danas više nema vidljivih tragova sgraffita.

Ovaj je prvi zagrebački sgraffito imao neslavnu sudbinu. Samo pet dana nakon što je *Obzor* javio da je izveden objavljena je vijest da je izvođač dao premazati ornamente što je oštro kritizirano, jer su bili lijepi „i originalno komponovani“. U ovome je tekstu istaknuto i kako je u toj tehnici izveden dio dekoracije pročelja austrijskoga paviljona na Svjetskoj izložbi u Parizu 1879., što je piscu članka bio

dokaz vrijednosti i ljepote te vrste ukrasa.<sup>22</sup> Kritika je očito urodila plodom, jer je uništen sgraffito nekoliko dana kasnije nadomješten novim, koji je izradio tada vrlo aktivni zagrebački dekorativni slikar Eduard Haase.<sup>23</sup>

Vjerojatno je iste 1879. godine slikar Haase izveo sgraffito dekoraciju i na pilastrima i vijencu osobne kuće jednoga od najznačajnijih arhitekata historicističkoga Zagreba, Franje Kleina u Gundulićevoj ulici br. 29, nasuprot evangeličke crkve.<sup>24</sup> Zgrada se datira u 1872. – 1874.,<sup>25</sup> što znači da su sgraffiti kasnije dodani. Za razliku od zgrade u Kukovićevoj, na Kleinovoj su kući sgraffiti obnovljeni pri restauraciji ove zgrade izvedenoj prije nekoliko godina. Motivi na ovim sgraffittima, metope i uglavnom vegetabilna dekoracija karakteristični su za ovu tehniku i kod drugih arhitekata. Pretpostavlja se da je slična dekoracija bila postavljena i na pročelje Plochbergerove kuće u Kukovićevoj ulici. (sl. 7, 8)

U godinama koje slijede sgraffito je doživio vrhunac svoje raširenosti u hrvatskoj arhitekturi, što se ponovno može zahvaliti Kršnjavom koji je nastavio preporučivati zagrebačkim arhitektima ne samo tehniku, nego i neposredne predloške za sgraffite.<sup>26</sup> Arhitekt koji je najviše slijedio Kršnjavijeve preporuke, kao uostalom i u drugim slučajevima, bio je, dakako, Herman Bollé.

Zanimljivo je kako je Bollé koristio sgraffito krajem 1870-ih i tijekom 1880-ih za ukrašavanje ne samo svojih neorenesansnih, nego jednako tako i neogotičkih te neoromaničkih ostvarenja. Sudeći prema sačuvanim projektima, na neogotičkim su građevinama sgraffito ukrasi stajali iznad prozora



zgrade Samostana magdalenki na Josipovcu (1879.), zatim iznad prozora prvoga kata zgrade Evangeličke crkvene općine i škole u Gundulićevoj ulici (1880. – 1882.), a sačuvani su do danas iznad prozora prvoga kata kanoničke kurije na Kaptolu 6 (1881. – 1882.) i prebendarske kurije na Novoj Vesi 5 (1880. – 1881.), kao i na neoromaničko-neogotičkome pročelju kanoničke kurije na Kaptolu 21 (1886.).<sup>27</sup> (sl. 9, 10)

I većina neorenesansnih građevina na kojima se u njegovu opusu javlja sgraffito iz istoga je vremena. U prvoj je polovini 1880-ih Bollé projektirao i gradio neorenesansnu jednokatnicu Kemijskoga laboratorija Sveučilišta u Zagrebu (1883. – 1884., danas Knjižnica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti na Strossmayerovu trgu 14) kojoj na friz prvoga kata postavlja sgraffito dekorativne motive, a pretpostavlja se da su u istoj tehnici izvedeni i natpisi s imenima istaknutih kemičara koji su bili postavljeni na tome dijelu pročelja. (sl. 11)

Konačno, Bollé je ovaj tip dekoracije koristio i pri restauraciji starijih građevina, kurija na Kaptolu, kao na broju 2 gdje je sgraffito postavio ispod strehe te iznad prozora prvoga kata.<sup>28</sup>



Sl. 7.  
Franjo Klein,  
Osobna kuća,  
Gundulićeva 29,  
Zagreb, 1872. –  
1874.. Sgraffito  
izveo Eduard Haase  
1879.; fot. D.  
Damjanović, 12. 9.  
2018.

Sl. 8.  
Franjo Klein,  
Osobna kuća,  
Gundulićeva 29,  
Zagreb, detalj  
pročelja s prikazom  
sgraffita koji je izveo  
dekorativni slikar  
Eduard Haase; fot.  
D. Damjanović, 12.  
9. 2018.

U to vrijeme, neposredno nakon doseljenja u Zagreb (1879.), Bollé je na izradi projekata i u realizaciji građevina često surađivao s drugim istaknutim zagrebačkim arhitektom njemačkoga porijekla, Kunom Waidmannom. Waidmannov potpis, uz Bolléov, tako stoji na projektu za spomenutu prebendarsku kuriju na Novoj Vesi 5, a zajedno su radili i najmonumentalniju vilu visokoga historicizma u Zagrebu, vilu baruna Jovana Živkovića (kasnije obitelji Adrowski i Lubienski) u Jurjevskoj 27 (1880. – 1881.) na kojoj, vjerojatno pod utjecajem navedene Hansenove vile u Beču, postavljaju sgraffito friz na vrhu pročelja prvoga kata ispod strehe, a u istoj tehnici ukrašavaju i parapete između prozora na tornju.<sup>29</sup> (sl. 12)

Sgraffiti na svim spomenutim Bolléovim radovima imaju slične oblikovne odlike. Sadrže gotovo isključivo stiliziranu fitomorfnu plošnu dekoraciju koja je bila iznimno raširena u sgraffito radovima toga vremena, a podsjećaju i na tip dekoracije koji se koristio na keramičkim proizvodima u antici, a koju je Kršnjavi ilustrirao u svojoj knjizi *Oblici graditeljstva u starom vieku i glavna načela gradjevnje ljepote*.<sup>30</sup> Zagrebački je tisak iz vremena kada su građene nazivao takav tip dekoracije arabeskama.<sup>31</sup> Osim datacije koja se javlja na prebendarskoj kuriji, na njima se ne susreću neki posebni ikonografski ili drugi motivi. Na prebendarskim kurijama u Novoj Vesi te na Kuriji br. 6 dijelom se još mogu vidjeti izvorni koloristički odnosi – svijetlosmeđi dekorativni motivi na tamnosmeđoj pozadini, dok se pretpostavlja da koloristički odnosi koji postoje na sgraffitu kurije na

Sl. 9.  
Herman Bollé,  
Kuno Waidmann,  
Detalj pročelja  
Prebendarskih  
kurija na Novoj Vesi  
5, Zagreb, 1880.  
– 1881.; fot. D.  
Damjanović, 22. 9.  
2009.

Sl. 10.  
Herman Bollé,  
Pročelje kanoničke  
kurije na Kaptolu  
6, 1882.; fot. D.  
Damjanović, rujan  
2009.





Sl. 11.  
Herman Bollé,  
Kemijski laboratorij  
Sveučilišta u Zagrebu  
(danas Knjižnica  
Hrvatske akademije  
znanosti i umjetnosti)  
sa sgraffitom na  
vijencu prvoga kata,  
Strossmayerov trg  
14, 1883.; fot. D.  
Damjanović, 19. 4.  
2010.



Sl. 12.  
Kuno Waidmann,  
Herman Bollé, Vila  
Živković-Adrowski-  
Lubienski, Jurjevska  
27, 1880. – 1881.,  
detalj tornja sa  
sgraffitom; fot. D.  
Damjanović, 30. 3.  
2015.

Kaptolu 21 više ne odražavaju izvornu situaciju. Općenito, sgraffito dekoracije na spomenutim kurijama danas su u izrazito lošem stanju i bilo bi ih potrebno što prije obnoviti, odnosno u slučaju kurije na Kaptolu 6 i djelomično rekonstruirati kako ne bi bile u potpunosti izgubljene.

Osim na djelima koje je izvodio s Bolléom i na samostalnim se radovima Kune Waidmanna može tijekom 1880-ih susresti sgraffito tehnika pri ukrašavanju pročelja. Najistaknutiji je primjer svakako friz na kući Gustava Adolfa Welleru u Đorđićevoj 10 (1885.) koji predstavlja vjerojatno najreprezentativniji realizirani i sačuvani sgraffito ukras zagrebačkoga historicizma. (sl. 13)

Iznimnost ovoga pročelja istaknula je već Đurđica Cvitanović u svojoj monografiji o Waidmannu. Ova zgrada pripada naime skupini rijetkih građevina zagrebačkoga historicizma čije je glavno pročelje dijelom žbukano, a dijelom izvedeno od fasadnih opeka (i to različitoga tona, kako bi se dobio dekorativan uzorak sličan onome koji se javlja kod Hansena na bečkoj Burzi, Vojnopovijesnome muzeju i drugim građevinama). Ovu dekorativnu igru nastalu uporabom različitih materijala dodatno dopunjuje friz od sgraffita koji teče cijelom dužinom glavnoga pročelja između prizemlja i prvoga kata. Izveden je u tonovima smeđe boje, a sadržava fitomorfne i antropomorfne motive te maskerone.<sup>32</sup> Izvori ne spominju tko ga

Sl. 13.  
Kuno Waidmann,  
Kuća Gustava Adolfa  
Welleru, Đorđićeva  
10, Zagreb, 1885.;  
fot. D. Damjanović,  
16. 9. 2020.



je izveo, no po svojoj prilici radilo o samome vlasniku kuće Gustavu Adolfu Welleru. Weller je naime bio soboslikar<sup>33</sup> pa je nesumnjivo htio preko ornamente na pročelju kuće pokazati svoje vještine sugrađanima. Je li pri tome izvodio dekoraciju po vlastitome ili Waidmannovu projektu teško je reći. Sigurno je međutim kako je sgraffito friz Wellerove kuće gotovo identičan sgraffito frizu postavljenomu na pročelju drugoga kata Austrijskoga muzeja za umjetnost i industriju u Beču (grifoni, puti koji drže štit, maskerone). Weller, Waidmann ili neki drugi nepoznati majstor kopirao je već više puta spomenuti Laufbergerov rad iz Beča bilo neposredno s građevine bilo preko crteža objavljenoga u nekoj od mapa ili časopisa, tek mu djelomično promijenivši proporcije. (sl. 14)

Osim Bolléa i Waidmanna, sgraffito ukrase može se naći i kod drugih zagrebačkih arhitekata toga vremena. Najveći broj motiva svakako je realiziran na zgradi Sokola i Kola na Sveučilišnome trgu (danas Trg Republike Hrvatske).<sup>34</sup> Ova stilski neobična zgrada s pročeljima izvedenim od fasadne opeke građena je u više etapa. Najstariji dio, koji je bio namijenjen društvu Hrvatski sokol, podignut je 1883. – 1884. prema projektu zagrebačkih graditelja Aleksandra Seća i Ferdinanda Kondrata. Uz nju je s istočne strane dograđena zgrada Kola prema projektu Matije Antolca 1884. – 1885., a potom je 1895. sa zapadne strane podignuta zgrada namijenjena za spremište i strojarnicu Hrvatskoga narodnog kazališta prema projektu bečkoga arhitektonskog biroa Fellner & Helmer, no prema projektu gotovo identičnome Antolčevom.<sup>35</sup> (sl. 15)



Sl. 14.  
Kuno Waidmann,  
Kuća Gustava  
Adolfa Wellera,  
Đorđićeva 10,  
Zagreb, 1885.,  
detalj s prikazom  
sgraffita na pročelju;  
fot. D. Damjanović,  
12. 9. 2018.

Zanimljivo je napomenuti kako se Matija Antolec školovao na Politehnici u Zürichu<sup>36</sup> pa je sigurno imao prilike vidjeti Semperove sgraffite na središnjoj zgradi ove institucije. Je li ovaj arhitekt odigrao ključnu ulogu u postavljanju ukrasa od sgraffita na zgrade Sokola i Kola, nepoznato je. Navedeni se tip ukrasa pojavljuje na svim dijelovima ove građevine, ne samo na onima koje je projektirao Antolec. Sgraffitom su ukrašene površine ispod i iznad prozora prvoga i drugoga kata, površine iznad vrata, vijenac između prvoga i drugoga kata, vrhovi lezena, površine ispod svojevrsnoga slijepog kruništa na vrhovima pročelja zgrade, slijepi prozor na zgradi Kola, itd. Najveći dio sgraffita prikazuje uobičajene stilizirane vegetabilne motive, no na zgradi Kola osobito se ljepotom odlikuje sgraffito na slijepome prozoru koji prikazuje veliku liru, simbol ovoga društva. I na drugim su dijelovima pročelja zgrade Kola prikazani muzički instrumenti, a iznad prozora postavljena su imena važnih južnoslavenskih kompozitora (Vatroslava Lisinskog, Ivana pl. Zajca, Franje Kuhača, Ferde Livadića, Davorina Jenka, Ferde Rusana, Benjamina Ipvavca, Gjüre Eisenhutha, Franje Pokornog, Franje Vilhara i drugih). (sl. 16, 17, 18) Njihovo pojavljivanje motivirano je istim razlozima kao i u slučaju postavljanja imena istaknutih kemičara na zagrebački Kemijski laboratorij ili istaknutih znanstvenika na zgradu ciriške Politehnike – 19. stoljeće voljelo je pokazivati da poznaje i poštuje prošlost ne samo u odabiru stila – na javne se zgrade stoga redovito postavljaju portreti i/ili natpisi s imenima slavnih osoba vezanih za instituciju koja se udomljivala kako bi se istaknuli čvrsti temelji na kojima ona počiva, ali i postavili kriteriji novim generacijama korisnika tih zgrada. Te svojevrsne galerije predaka izvedene u kamenu, štuku, sgraffitu i drugim materijalima u našoj se skromnoj verziji javljaju u vidu natpisa, bez portreta koji su većinom bili preskupi za hrvatske institucije.

Pročelja sa sgraffito dekoracijom izvedenih 1880-ih u Zagrebu bilo je nesumnjivo još i više što potvrđuje reprodukcija uglovnice F. Kratzla u Streljačkoj ulici br. 7, arhitekata/graditelja Šafraneka i Wiesnera (ispod ilustracije potpisan je samo J. Šafraneček), podignute 1884., čija je ilustracija objavljena u *Viestima Društva inženira i arhitekta* u Zagrebu dvije godine poslije, koja postoji i danas, no sgraffito friz iznad prozora prvoga kata koji se jasno vidi na reproduciranoj fotografiji izvornoga stanja zgrade, nije

više sačuvan.<sup>37</sup> (sl. 19) Sgraffiti su otkriveni 2017. godine i pri konzervatorskim istražnim radovima na uglovnici Berislavićeva 5/Gajeva 17, a što se tiče njihovih oblikovnih odlika gotovo su sigurno iz istoga vremena.<sup>38</sup>

I zagrebački je tisak u više navrata javio o podizanju ili namjeri podizanja građevina s ovim tipom dekoracije pročelja. Doznaje se tako da je sgraffito ornamentika planirana 1881. za pročelje crkve Svete Katarine na Gornjemu gradu,<sup>39</sup> no čini se kako nije izvedena, dok je sigurno da je postojala na kući koju je za obitelj Patriarch sagradio 1880. – 1881. graditelj Ferdinand Stejskal na Zrinjskome trgu br. 14.<sup>40</sup> Njezin detaljan opis pokazuje kako je bila po svojoj prilici slična sgraffito dekoraciji kuće Weller – bila je izvedena u smeđim tonovima, a uz *arabeske* sadržavala je prikaze dječjih glava, koje su kritizirali u onodobnome tisku kao nepotreban ukras nejasnoga značenja.<sup>41</sup> Nažalost, od njih nije do danas ostalo ni traga.

Velik je broj navedenih kuća bio građen i obnavljan nedugo nakon velikoga zagrebačkog potresa 9. 11. 1880. Građevinski bum koji je uslijedio dogodio se upravo u vremenu kada je sgraffito kao tehnika ukrašavanja bila najpopularnija u srednjoeuropskoj arhitekturi pa ne čudi ni njegova raširenost u Hrvatskoj.

Sgraffito je resio i pročelja stambene dvokatnice u Prilazu Đure Deželica 20, koju je podigla generalica

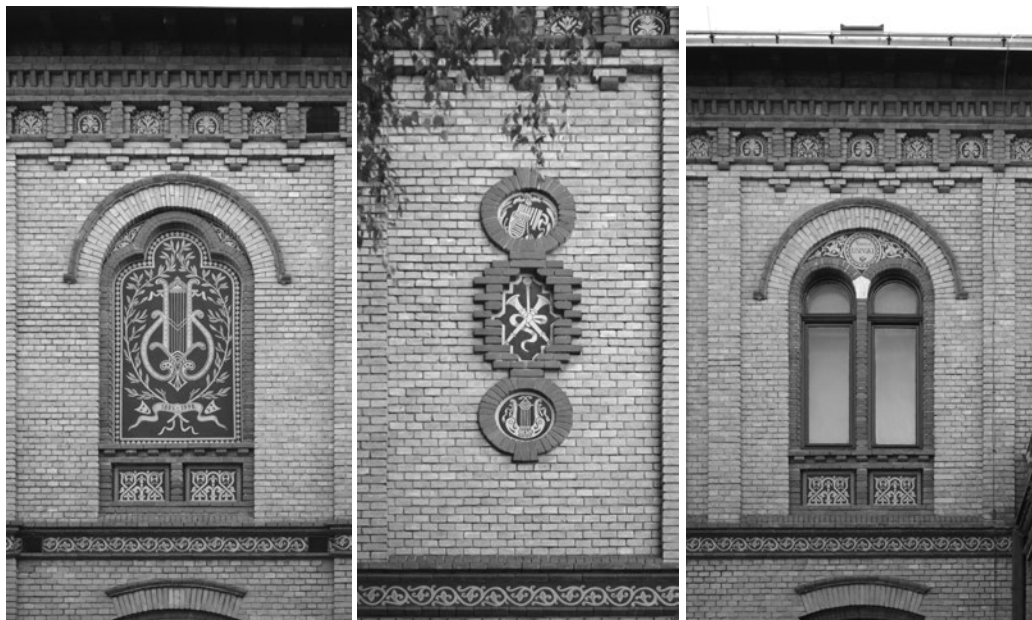
Sl. 15.  
Aleksandar Seć,  
Ferdinand Kondrat,  
Matija Antolec,  
Fellner & Helmer,  
Zgrada Kola,  
Sokola i spremišta  
i strojarnice  
Hrvatskoga  
narodnog kazališta  
u Zagrebu, Trg  
Republike Hrvatske  
5-6-7, 1883. –  
1885., 1895.; fot.  
D. Damjanović, 27.  
3. 2010.



Sl. 16.  
Matija Antolec, Detalj sa zgrade Kola s prikazom lire, simbola muzike, 1885.; fot. D. Damjanović, 12. 9. 2018.

Sl. 17.  
Matija Antolec, Detalj sa zgrade Kola sa sgraffitima s prikazima muzičkih instrumenata, 1885.; fot. D. Damjanović, 12. 9. 2018.

Sl. 18.  
Matija Antolec, Detalj sa zgrade Kola s prozorom ukrašenim sgraffitom i medaljonom s imenom Vatroslava Lisinskog, 1885.; fot. D. Damjanović, 12. 9. 2018.



Socias više od desetljeća kasnije, 1892. godine.<sup>42</sup> Pisac članka u Narodnim novinama specificirao je i autora sgraffita – češkoga umjetnika/arhitekta Josipa (Jozefa) Dryaka koji se početkom 1890-ih nastanio u Hrvatskoj. Odabir umjetnika i tehnike ukrašavanja nije bio slučajan – cijela je zgrada bila podignuta u stilu češke neorenesanse koja se rijetko javljala u Zagrebu,<sup>43</sup> a koju je, prema tadašnjim nazorima, karakterizirala upravo obilna uporaba sgraffita kao tipa dekoracije pročelja.<sup>44</sup>

Od sredine se 1890-ih sgrafito sve rjeđe koristi u zagrebačkoj arhitekturi. Ova je tehnika ukrašavanja pročelja korištena 1896. na glavnome hrvatskom paviljonu na Milenijskoj izložbi u Budimpešti koji je projektirao arhitekt Vjekoslav Heinzl,<sup>45</sup> kao i na budimpeštanskoj verziji Umjetničkoga paviljona ma-

đarskih arhitekata Flórisa Nándora Korba i Kálmána Giergla.<sup>46</sup> (sl. 20) Pri ponovnoj izgradnji Umjetničkoga paviljona u Zagrebu, nakon prenošenja njegove konstrukcije iz Budimpešte, bilo je planirano postaviti na njegova pročelja dvadeset dvije sgrafito figuralne kompozicije (i dvije freske), no od njih se naposljetku odustalo dijelom zbog nedostatka sredstava, a dijelom i zbog kritike (možda čak i Kršnjavijeve) da bi ih uništile vremenske prilike koje karakteriziraju Zagreb.<sup>47</sup> Da je bila realizirana, radilo bi se o najraskošnijoj galeriji predaka izvedenoj u sgraffitu u hrvatskoj arhitekturi koja bi znatno oživjela pročelja Umjetničkoga paviljona i u ikonografskome smislu zorno predočila ulogu ove institucije.

#### SGRAFFITO U ARHITEKTURI KASNOGA 19. I RANOGA 20. STOLJEĆA U JADRANSKOME DIJELU HRVATSKE

Osim Zagreba, u kojemu se u arhitekturi historicizma u Hrvatskoj susreće nesumnjivo najveći broj pročelja ukrašenih sgrafito tehnikom, i u drugim se mjestima u Hrvatskoj može naći zgrada s ovim tipom ukrasa.

Sl. 19.  
Šafranek i Wiesner (ispod ilustracije potpisan je samo J. Šafranek), Uglovnica F. Kratzla u Streljačkoj ulici 7, Zagreb, 1884.; Viesti Društva inženira i arhitekta, 2-3 (30. 6. 1886.), 46.

Sl. 20.  
Vjekoslav Heinzl, Glavni hrvatski paviljon na Milenijskoj izložbi u Budimpešti, 1896.; HR-DAZG-135, Državna središnja obrtna škola, Album fotografija, foto György Klösz, 1896.



Pretpostavlja se da su dekoracije ispod strehe u Krešimirovoj 22 u Rijeci arhitekta Carla Zammattija (1894.) te na zgradi Pomoračke zaklade Svetoga Nikole u Manzonijskoj 2 u Rijeci (1893.), koja je vjerojatno djelo arhitekta Carla Conighija, izvedene u tehnici sgraffita, a po svojoj prilici i dio izvorne dokumentacije na takozvanoj Turskoj kući (arhitekt Carl Conighi, Verdijeva 15, Rijeka) iz 1906. bio izveden kao sgraffito.<sup>48</sup>

Iako u slučaju riječkih primjera nije sigurno je li riječ o sgraffitu ili o fresko slikama, sigurno je kako je riječ o tipu ornamentacije koja je bila nadahnuta sgraffitom.<sup>49</sup>

Primjeri se zgrada s pročeljima ukrašenima sgraffitom susreću i u arhitekturi Dalmacije „dugoga 19. stoljeća“. Dobar je primjer tomu nekadašnja zgrada C. K. Poljodjelske škole i pokušališta u Splitu, podignuta oko 1903. – 1904. godine na predjelu Skalice.<sup>50</sup> Ovu je prostranu neorenesansu građevinu sa secesijskim motivima podignulo znatnim troškovima od oko 250.000 kruna poduzeće Hrvatska radnička zadruga prema projektu nepoznatoga, vjerojatno vladinoga (možda i bečkoga) arhitekta, a dobila je ispod strehe dugi vijenac od sgraffita, koji se i danas može vidjeti (mada je dosta izbljedio).<sup>51</sup> Zgrada je kasnije služila kao Obrtnička i Tehnička škola, a danas se u njoj nalazi Elektrotehnička škola Split.<sup>52</sup> Iz dostupne je fotografije/razglednice<sup>53</sup> teško zaključiti koji motivi stoje na frizu Poljodjelske škole, no pretpostavlja se da se radi o fitomorfnim dekoracijama kojima se naglašavala prvotna uloga ove zgrade. (sl. 21)

Pojava sgraffita u arhitekturi historicizma u drugim dijelovima Hrvatske ne može se tako teorijski potkrijepiti, kao u slučaju Zagreba. Sigurno je međutim da te dekoracije imaju slično ishodište, odnosno da su bile nadahnute ili neposredno djelima Gottfrieda Sempera ili djelima bečkih arhitekata koji su pošli njegovim stopama.



### ZAKLJUČNE RIJEČI

S prestankom dominacije historicizma sgraffito neće potpuno nestati iz hrvatske arhitekture. Nije imao, doduše, ni u zagrebačkoj ni u općenito hrvatskoj secesijskoj arhitekturi onu popularnost koju je stekao početkom 20. stoljeća u belgijskoj arhitekturi, što se dijelom može objasniti onodobnom raširenošću keramičkih ukrasa na fasadama u Srednjoj Europi (pod utjecajem bečke arhitekture ili Zsolnayevih radova u Mađarskoj), a s druge strane zbog ponovnoga povratka voluminoznijim ukrasima od žbuke koji su omogućavali 'naturalističkije' efekte kojima je secesija izrazito težila. Sgraffito je ponovno revitaliziran u arhitekturi Hrvatske nakon 1945. godine kada se počeo često koristiti kako za ukrašavanje pročelja tako i unutrašnjosti javnih zgrada vjerojatno iz istih razloga zbog kojih su ovu tehniku preporučivali i Semper i Kršnjavi – efektna je, a jeftina – što je u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata bilo od vitalne važnosti.<sup>54</sup>

Sl. 21.  
Zgrada C. K.  
Poljodjelske škole  
i pokušališta u  
Splitu, Zrinjsko-  
Frankopanska 23,  
1903. – 1904.;  
Zbirka razglednica  
Frane Mikelića

## Bilješke

- <sup>1</sup> Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-9364 Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas.
- <sup>2</sup> HAROLD OSBORNE (ur.), „Graffito or Sgraffito“, *The Oxford Companion to Art*, Oxford University Press, Oxford, 1970., 498-499; ANA DEANOVIĆ, „Sgraffito“, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb, 1966., knjiga 4, 201. NIKOLAUS PEVSNER, HUGH HONOUR, JOHN FLEMING, „Sgraffito“, *Lexikon der Weltarchitektur*, Prestel, München, 1992., 576; WALTER TAFELMAIER, GEORG DONAUER, GERHARD JEHL, *Architekturmalerei an Fassaden, Anregungen, Vorlagen, Techniken*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1988., 133-138. O uporabi sgraffita u češkoj arhitekturi 19. st. u: MARTIN HORÁČEK, „Poznámky k barevným průčelím v architektuře 19. století na Moravě, zvláště k polychromii a sgrafitu / Bemerkungen zu farbigen Fassaden in der Architektur des 19. Jahrhunderts in Mähren, besonders zu Polychromie und zu Sgraffito“, *Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica - Moravica*, II (2004.), Olomouc, 281-304. O primjerima iz Mađarske u: VERA LÁJER, „A MÁV Nyugdíjintézet köröndi bérházának sgraffito-kartonjai. A műtárgygyűttes leíró bemutatása“, *Budapest neoreneszánsz építészet. Tanulmányok*, ur. Tamás Csáki, Violetta Hidvégi, Pál Ritoók, Budapest Főváros Levéltára, Budapest, 2009., 205-212.
- <sup>3</sup> GOTTFRIED SEMPER, „Die Sgraffito-Dekoration“, *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, III/6 (10. 1. 1868.), 45-48 (45).
- <sup>4</sup> BARBARA VON ORELLI-MESSERLI, *Gottfried Semper (1803–1879). Die Entwürfe zur dekorativen Kunst*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2010., 28-29.
- <sup>5</sup> BARBARA VON ORELLI-MESSERLI, *Gottfried Semper...* (bilj. 4), 336.
- <sup>6</sup> GOTTFRIED SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 1, Textile Kunst, 2. izdanje, Friedr. Bruckmann's Verlag, München, 1878., 12; MARI HVATTUM, *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, 2004., 67.
- <sup>7</sup> GOTTFRIED SEMPER, *Die Sgraffito-Dekoration...* (bilj. 3), 45.
- <sup>8</sup> „wo die Baukunst gezwungen ist, zur Bekleidung der äußeren Mauerfläche den Putzmaurer zu gebrauchen, zunächst und ganz besonders dadurch, daß sie recht eigentlich dem Bereiche dieses Baugewerkes angehört, dessen in Allgemeinen gering geachteter Antheil am Bauen dadurch Bedeutung erlangt und der Kunst sich nähert.“ GOTTFRIED SEMPER, *Die Sgraffito-Dekoration...* (bilj. 3), 45; BARBARA VON ORELLI-MESSERLI, *Gottfried Semper...* (bilj. 4), 335.
- <sup>9</sup> \*\*\* „Sgraffito Painting“, *The British Architect*, III/69 (23. 4. 1875.), 225-226.
- <sup>10</sup> NORBERT WIBIRAL, RENATA MIKULA, *Heinrich von Ferstel*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1974., 130.
- <sup>11</sup> NORBERT WIBIRAL, RENATA MIKULA, *Heinrich von Ferstel...* (bilj. 10), 71, 73.
- <sup>12</sup> O vili više u: RENATE WAGNER-RIEGER, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft u. Kunst, Beč, 1970., 139, 142.
- <sup>13</sup> ANDREAS HUTH, „‘Zum ersten Male wieder seit der Zeit der Renaissance’. Die Wiederentdeckung der Sgraffito-Technik im 19. Jahrhundert“, *Unzeitgemäße Techniken*, ur. Magdalena Bushart, Henrike Haug, Stefanie Stallschus, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 2019., 119-143.
- <sup>14</sup> JACOB BURCKHARDT, *Die Renaissance in Italien*, u: Franz Kugler, *Geschichte der Baukunst*, sv. 4, Verlag von Ebner & Seubert, Stuttgart, 1867., 278-279.
- <sup>15</sup> JACOB BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Verlag von Ebner & Seubert, Stuttgart, 1878., 332-339. U ovome se članku donose ilustracije prema izdanju iz 1912., budući da to izdanje autor posjeduje.
- <sup>16</sup> EMIL LANGE, JOSEPH BÜHLMANN, LUDWIG LANGE, *Die Anwendung des Sgraffitto für Façaden-Decoration. Nach italienischen Originalwerken*, München, E. A. Fleischmann's Buch- und Kunsthandlung, Berlin, Gropius'sche Buchhandlung, 1867.
- <sup>17</sup> HEINZ SCHÖNY, „Laufberger, Ferdinand Julius Wilhelm“, *Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950*, V, 49. Prema: [https://www.biographien.ac.at/oeb/oebl\\_L/Laufberger\\_Ferdinand-Julius-Wilhelm\\_1829\\_1881.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb/oebl_L/Laufberger_Ferdinand-Julius-Wilhelm_1829_1881.xml) (pregledano 1. svibnja 2020.)
- <sup>18</sup> OLGA MARUŠEVSKI, *Iso Kršnjavi kao graditelj*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, knjiga XXXVII, Zagreb, 1986., 34-43.
- <sup>19</sup> VLADIMIRA TARTAGLIA-KELEMEN, „Pisma Izidora Kršnjavoga 1874.–1878.“, *Radovi Arhiva JAZU*, 2 (1973.), Zagreb, 157–220 (196). Kršnjavijev tekst o sjevernoj strani Jelačićeva trga priložen pismu Kršnjavi Mrazoviću, Rim, 21. 3. 1875. Pismo je dijelom kasnije objavljeno u Narodnim novinama: ISO KRŠNJAVI, „Non quis sed quid: Dogradnja Jelačićevog trga“, *Narodne novine*, 45 (25. 2. 1880.), 4. Članak nije potpisan, no Kršnjavijevo autorstvo nije upitno, jer identične stavove iskazuje u spomenutome dopisu. O problematici i u: OLGA MARUŠEVSKI, *Iso Kršnjavi kao graditelj* (bilj. 18), 227–230;

- DRAGAN DAMJANOVIĆ, *Arhitekt Herman Bollé*, Leykam international, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2013., 571–574.; DRAGAN DAMJANOVIĆ, „Iso Kršnjavi i arhitektura historicizma u Hrvatskoj“, u: *Iso Kršnjavi - veliki utemeljitelj. Zbornik radova znanstvenog skupa*, ur. Ivana Mance, Zlatko Matijević, Institut za povijest umjetnosti, Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2015., 240-256 (242-248).
- 20 \*\*\* „Prvi sgrafitto u Zagrebu“, *Obzor*, 150 (2. 7. 1879.), 4.
- 21 LELJA DOBRONIĆ, *Graditelji i izgradnja Zagreba u doba historijskih stilova*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Knjiga XXX, Zagreb, 1983., 54, 58, 94.
- 22 „Prvi sgrafito u Zagrebu“, *Obzor*, 154 (7. 7. 1879.), 3.
- 23 „Sgrafito u Zagrebu“, *Obzor*, 157 (10. 7. 1879.), 3.
- 24 Isto.
- 25 O kući u: LELJA DOBRONIĆ, *Graditelji i izgradnja Zagreba* (bilj. 21), 67-68, 96; O Haaseovim djelima i u: DRAGAN DAMJANOVIĆ, *Vila Živković-Adrowski-Lubienski*, Obitelj Bračun, Zagreb, 2016., 50-51.
- 26 „Obrtnička izložba doljnjie Austrije u Beču, I.“, *Narodne novine*, 174 (31. 7. 1880.), 2-3. Članak nije potpisan, no uzevši u obzir sadržaj, autor je nesumnjivo Kršnjavi. U članku predlaže Hoelderove uzorke pod naslovom: *Vorlegeblätter für technisches Freihandzeichnen, Sgraffito Ornamente der Renaissance, Marmor ornamente*.
- 27 O ovim građevinama više u: DRAGAN DAMJANOVIĆ, *Arhitekt Herman Bollé...* (bilj. 19), 383-400.
- 28 Sgraffiti na kuriji Kaptol 2 otkriveni su pri nedavnoj restauraciji zgrade. Na podacima zahvaljujem dr. sc. Nini Gazivoda iz Zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode Grada Zagreba.
- 29 DRAGAN DAMJANOVIĆ, *Vila Živković-Adrowski-Lubienski...* (bilj. 25), 50-51.
- 30 ISO KRŠNJAVI, *Oblici graditeljstva u starom vieku i glavna načela građevne ljepote*, Zagreb, Društvo umjetnosti, 1883., 69.
- 31 Pri opisu sgraffita na prebendarskim kurijama u članku u *Agramer Zeitung* istaknuto je: „Die in Segmentbogen geschlossenen Fenster des ersten Stockwerkes sind mit gothischen Bogen überwölbt und die zwischen den beiden Bogen liegenden Felder mit Sgraffito, lichtbraune Arabeske auf dunkelbraunem Grunde, geschmückt.“ „Bauthätigkeit in Agram“, *Agramer Zeitung*, 121 (28. 5. 1881.), 2.
- 32 ĐURĐICA CVITANOVIĆ, *Arhitekt Kuno Waidmann*, Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, knjiga XVI, Zagreb, 1969., 24, 84.
- 33 IVAN ULČNIK, „Naši stari zagrebački privrednici. Gustav Adolf Weller“, *Zagreb*, IV/4 (travanj 1936.), 105-109.
- 34 Da je ornamentika izvedena na pročeljima zgrada Sokola i Kola doista izvedena u sgraffito tehnici potvrdila mi je dr. sc. Nina Gazivoda iz Zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode Grada Zagreba, kojoj zahvaljujem na brzoi i iznimno informativnoj pomoći.
- 35 SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, *Zagrebačka zelena potkova*, Školska knjiga, FS, Zagreb, 1996., 91-93, 176-178, 606-610.
- 36 „†Matija Antolec“, *Narodne novine*, 226 (3. 10. 1894.), 3.
- 37 „Sgrada F. Kratzla u Zagrebu, Streljačka ulica“, *Viesti Društva inžinira i arhitekta*, 2-3 (30. 6. 1886.), 46.
- 38 Za podatak zahvaljujem dr. sc. Nini Gazivoda iz Zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode Grada Zagreba.
- 39 „Crkva je sad gotova i svatko hvali prijazno izvedeno pročelje, koje će istom svu arhitektoničku ličnost postići kad po osnovi dobije još transparentnu uru i kad se ciela stiena namaže pravom bojom. Nadležne osobe primietile su, da bi se jošte morala ona dva prazna polja, desno i lievo od kipa sv. Katarine izpuniti sa slikami a la sgraffito ili drugom kakovom dekoracijom.“ „Zagrebačke crctice“, *Narodne novine*, 257 (10. 11. 1881.), 3.
- 40 „Sgraffito – Bauten in Agram“, *Agramer Zeitung*, 219 (26. 9. 1892.), 2-3. „Sgraffito – gradnje u Zagrebu“, *Narodne novine*, 217 (23. 9. 1892.), 3. O kući Patriarch na Zrinskome trgu više u: SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, *Zagrebačka zelena potkova* (bilj. 35), 69, 404, 444. Prema autorici, autor je projekta prema kojemu je sagrađena zgrada 1880. – 1881. Ivan Schnuparek. Moguće je da je vijest u novinama sadržavala pogrešan podatak ili da je Stejskal bio samo izvođač radova.
- 41 „Minder glücklich scheint uns die Ausstattung mit Sgraffito-Verzierungen gelungen zu sein. Der Sgraffito-Fries unter dem obersten Hauptgesims mach allerdings einen sehr guten Eindruck und insbesondere vereinigen sich die in Farben ausgeführten Arabesken harmonisch mit den Formen der durchbrochenen Terracotta-Einsätze; dagegen können wir den in Sgraffito ausgeführten figuralischen Verzierungen zwischen den Fenstern absolut keinen Geschmack abgewinnen. Die Kindergestalten, über deren Bedeutung man sich vergebens klar zu werden versucht sind in allem Ueberflusse in zwei braunen Farben-Tinten von recht unfreundlichem Tone ausgeführt und trotz ihres kurzen Bestandes arg verwaschen.“ „Zur Bauthätigkeit“, *Agramer Zeitung*, 136 (17. 6. 1881.), 1-2. Sgraffito Patriarchove kuće spominje se i u: „Gradnje u Zagrebu“, *Obzor*, 184 (10. 8. 1881.), 3.
- 42 „Sgraffito – Bauten in Agram“, *Agramer Zeitung*, 219 (26. 9. 1892.), 2-3. „Sgraffito – gradnje u Zagrebu“, *Narodne novine*, 217 (23. 9. 1892.), 3.
- 43 „Česka renesanca u Zagrebu“, *Narodne novine*, 86 (14. 4. 1892.), 2.
- 44 Josip Dryak je, nakon što je završio Visoku tehničku školu u Pragu, bio zaposlen u poduzećima Gjüre Cameluttija i Martina Pilara, a potom je od 1894. do 1933. radio pri Građevnome odjelu Zemaljske vlade (i institucija koje su ga naslijedile). Predavao je od 1899. i na Obrtnoj školi. Više u: JASENKA KRANJČEVIĆ, MIRJANA KOS, *Češki arhitekti i počeci turizma na hrvatskom Jadranu*, Institut za turizam, Zagreb, Državni arhiv u Rijeci, Rijeka, Veleposlanstvo Republike Češke, Zagreb, 2015., 5.
- 45 „Izložbene sgrade. 1. Paviljon za proizvode industrije, obrta i gospodarstva“, *Viesti zemaljskog izložbenog odbora*, 26 (11. 7. 1895.), 1.
- 46 „Kunstpavillon“, *Agramer Zeitung*, 180 (7. 8. 1895.), 3.
- 47 Povučena je paralela sa sgraffitima Wilhelma von Kaulbacha u Münchenu koji su posve propali. „Vom Kunstpavillon“, *Agramer Zeitung*, 74 (1. 4. 1897.), 5.
- 48 O spomenutim zgradama više u: DAINA GLAVOČIĆ, „Stambena arhitektura“, *Arhitektura historicizma u Rijeci 1845. – 1900. Arhitektura i urbanizam*, ur. Ljubica Dujmović Kosovac, Moderna galerija Rijeka – muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2001. 118-155 (134-141).
- 49 Kontaktiran je Konzervatorski odjel u Rijeci, čiji mi djelatnici nisu mogli potvrditi da su te dekoracije izvedene u tehnici sgraffita. Zahvaljujem na pomoći dr. sc. Biserki Dumbović-Bilušić.
- 50 STANKO PIPLOVIĆ, *Izgradnja Splita u XIX. stoljeću*, Društvo prijatelja kulturne baštine Split, Split, 2015., 184-185. SANDI BULIMBAŠIĆ, *Tehnički školski centar – zgrada i namjena*, Registar kulturnih dobara Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel u Splitu, Split, 2005.
- 51 Za podatak o postojanju sgraffita na ovoj zgradi zahvaljujem dr. sc. Jošku Belamariću s Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu.
- 52 <http://www.1995.krs.hr/institut/kronika.html>, <http://ss-elektrotehnicka-st.skole.hr/skola/povijest>, (pregledano 5. kolovoza 2020.)
- 53 Za nabavu razglednice zahvaljujem dr. sc. Sandi Bulimbašić iz Konzervatorskoga odjela u Splitu te gospodinu Igoru Golešu koji je ustupio sken razglednice iz zbirke Frane Mihelića. Zahvaljujem im i na ljubaznosti što su mi omogućili njezino reproduciranje.
- 54 Uzevši u obzir temu ovoga teksta, sgraffito dekoracije izvedene u Hrvatskoj nakon 1945. neće biti posebno obrađivane.

## Architect Gottfried Semper and New Techniques of Façade Decoration in Croatian Historicism – Sgraffito

DRAGAN DAMJANOVIĆ

The paper examines the use of sgraffito as a technique of façade decoration in Croatian Historicism from the 1870s to the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Its emergence is explained through the influence of the architect Gottfried Semper, both his theoretical writings and architectural designs, primarily the building of the Polytechnikum in Zurich. Semper had a profound impact on the spread of sgraffito in Viennese architecture of the period, which in turn, due to the first Croatian art historian Iso Kršnjavi, influenced its emergence in Croatian architecture. Kršnjavi began to encourage the use of sgraffiti in façade decoration in Croatia already in 1875, although the first examples of its use appeared in Zagreb in 1879. In the same year the painter Eduard Hasse executed the still preserved sgraffito decoration of the private residence of architect Franjo Klein. The widespread use of this type of decoration was due to Herman Bollé, who applied it on the façades of most of his architectural works built during the late 1870s and the early 1880s: the monastery of the Order of St Mary Magdalene at Josipovac (1879), the Evangelical

community and school building in Gundulićeva Street (1880 – 1882), prebendaries' manors at 5 Nova Ves Street (1880 – 1881), canons' manors at 6 Kaptol Street (1881 – 1882) and 21 Kaptol Street (1886), the Chemical Laboratory of the University of Zagreb (1883 – 1884, today Library of the Croatian Academy of Sciences and Arts, 14 Strossmayer Square), Villa Živković-Adrowski-Lubienski (1880 – 1881, co-designed with Kuno Waidmann, 27 Jurjevska Street), etc. The most exquisite sgraffito decoration in Zagreb is preserved on the house of Gustav Weller in 10 Đorđićeva Street, designed by Kuno Waidmann (1885), while the most elaborate ones can be found on the building of the Kolo and Sokol societies (designed by Aleksandar Seć, Ferdinand Kondrat, Matija Antolec, Fellner & Helmer, 5-6-7 Republike Hrvatske Square, 1883 – 1885, 1895). The building of the former Imperial and Royal Agricultural School and Experimental Centre in Split (1903 – 1904) provides an example of the spread of sgraffito decoration in other parts of Croatia, not only in Zagreb.





# Historicistički asamblaži: autentični fragmenti u novom kontekstu

FRANKO ĆORIĆ

Prethodno priopćenje  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
IVANA LUČIĆA 3  
10000 ZAGREB  
fcoric@ffzg.hr

*Kultura i umjetnost 19. stoljeća inzistirali su na ugledanju u umjetnička ostvarenja prošlih razdoblja kao nadahnuću za suvremenu umjetnost. Poseban su fenomen 19. stoljeća međutim građevine koje su u sebi sadržavale elemente starijih građevina. Materija je povijesne baštine služila kao materijal za stvaranje novoga konteksta koji je odgovarao konstrukciji identiteta vlasnika.*

*Ključne riječi:* miješanje staroga i novoga, konstrukcija identiteta, Trsatska gradina, Tusculum, Franzensburg u Laxenburgu, Kreuzenstein, dvorac Artstetten

## KULT POVIJESNIH I UMJETNIČKIH SPOMENIKA KAO ODLIKA MODERNOGA SVJETONAZORA

U arheološkoj je i povijesno-umjetničkoj terminologiji spolij (lat. spolium) dio starije građevine ili predmet upotrijebljen kao građevni materijal u novogradnji. Korištenje spolija u novogradnjama vrlo je stara kulturna praksa, no u vremenu je romantičnoga klasicizma i historicizma osobitost bilo inkorporiranje povijesnih predmeta ili struktura u novogradnje koje su trebale izgledati staro, dok su restaurirane stare građevine, pogotovo kasnije u 19. stoljeću nakon intervencija izgledale novo.

Usredotočenost je na klasičnu antiku već imala dugu tradiciju u elitnim društvenim slojevima. Pojam povijesnoga spomenika počeo se naime definirati u talijanskome quattrocentu u krilu elitnoga

sloja humanista, erudita, antikvara i umjetnika usredotočenih na iskopavanje, sabiranje, razmjenjivanje, proučavanje i restauriranje materijalnih te proučavanje duhovnih ostataka antičkoga svijeta sadržanih u arhitekturi, kiparstvu, književnosti i epigrafici starorimske starine.<sup>1</sup> Jedan je od aspekata bavljenja starorimskim starinama bilo nastojanje shvaćanja oblikovnih načela i tehnika rada te u konačnici njihovo nasljedovanje, tj. primjena otkrivenih zakonitosti u suvremenome stvaralaštvu. Došlo je tako do oživljavanja i reinterpretiranja antike u arhitekturi, slikarstvu, kiparstvu, književnosti i glazbi od razdoblja renesanse pa sve do razdoblja klasicizma. Mogli bismo stoga reći da je renesansa bila prvi europski historicizam. Stvoren je normativni kanon na načelima racionalnosti, univerzalne ljepote, stila i morala, a antička su kultura i umjetnost postale svjevremenskim uzorom.<sup>2</sup> Studijski su boravci i studijska putovanja

u Italiji bili sastavni dio formacije intelektualaca i umjetnika.<sup>3</sup> Umjetnine i starine u kulturnoj su klimi usredotočenoj na povijesne umjetnine postale „tražena roba“ privatnih i javnih zbirki, a razni su vladari i plemići čak i poticali i arheološka iskapanja.<sup>4</sup>

Kao odgovor na idealiziranje klasične antike te kao ukazivanje na povijesnu važnost dinastičkih ili nacionalnih prošlosti srednji je vijek u prosvjetiteljskome stoljeću doživio novo vrednovanje. Međunarodni je uspjeh Goetheova romana *Patnje mladog Werthera* (1774.) svjedočio da je u Europi bila stasala mlada generacija sputana klasičnom kulturom i konvencijama svojega vremena. Nositelj je kasnijega romantičkog patriotskog pokreta bilo obrazovano građanstvo. Pripadnici pokreta sakupljali su i istraživali srednjovjekovnu i renesansnu umjetnost i arhitekturu, odnosno njihove očuvane fragmente, kao i narodnu glazbu, kostime i običaje s ciljem definiranja nacionalnih specifičnosti i njihova oživljavanja i nasljedovanja u suvremenosti.<sup>5</sup> Bilo je to u skladu s kriterijem originalnosti koji je u europsku umjetnost donio upravo romantizam. Umjetnik je po novome shvaćanju originalni genij koji odbacuje konvencije i krši pravila i kanone.<sup>6</sup> Nova su načela bila: nekonvencionalni individualizam, subjektivnost i originalnost. Moderni mentalitet obilježava prekid s tradicijom, sloboda, individualizam i pluralizam. Osobito je bio prisutan kod obrazovanih i društveno eksponiranih pojedinaca, pogotovo kod onih koji su se penjali na društvenoj ljestvici, a često su želje ili ukus njih kao naručitelja diktirali pojedine intervencije u tkivo starih građevina.

Za romantični je klasicizam i historicizam 19. stoljeća karakteristično bilo ugledanje u određena stilska razdoblja te nasljedovanje određenih povijesno-umjetničkih razdoblja u suvremenoj umjetnosti. Starine i povijesne umjetnine u takvoj su kulturnoj klimi postale „tražena roba“ privatnih i javnih zbirki, ali i novogradnje. Autentični su artefakti kako kod najvažnijih političkih protagonista toga vremena tako i kod mnogih moćnih pojedinaca često završavali izvan svojega izvornog konteksta u sasvim novome kontekstu. Paralelno uz očuvanje, iskapanje i prezentiranje starorimske arhitekture tijekom napoleonskoga su doba bile karakteristične i pljenidbe i prisvajanja starina i umjetnina kao ratnih trofeja.<sup>7</sup> Zanimljivo je da je izvorna latinska riječ *spolium* znači ‘plijen’.<sup>8</sup> Čitavi objekti ili njihovi fragmenti nestajali su iz svojih izvornih ambijenata koncem 18. i početkom 19. stoljeća uslijed ratnih zbivanja (primjerice tijekom spomenutih napoleonskih ratova), ukinuća crkvenih redova (za vrijeme Josipa II. u Austriji i Pedra IV. u Portugalu<sup>9</sup>), osiromašenjem plemstva (mnogo je takvih slučajeva bilo u devetnaestostoljetnoj Dalmaciji<sup>10</sup>), izgradnjom cestovne ili željezničke infrastrukture, arheološkim iskapanjima, rušenjima, kupnjom ili otuđenjem.

U žarištu će interesa ovoga rada biti dva neobična i donekle srodna fenomena u našoj kulturnoj baštini. Srodna su po prožetosti idejama europskoga romantizma i europskoga međunarodnog baštinskog pokreta. Prvi je od njih preobrazba ruševne Trsatske gradine od 1829. do 1846. godine u mauzolej i muzej obitelji Nugent, a koji pripada velikomu srednjoeuropskom kontekstu adaptacija srednjovjekovnih plemićkih gradova. Drugi je gradnja Tusculuma don Frane Bulića na salonitanskim Manastirinama između 1898. i 1912. godine u koji su uklopljeni mnogi spoliji antičke i srednjovjekovne skulpture i arhitekture, a koji je trebao imati edukativnu funkciju. U obama su slučajevima stari, autentični fragmenti integrirani u novi kontekst. Činjenica da su se oba protagonista dala sahraniti u tim prostorima govori nam da se radilo o krajnje ozbiljnim osobnim iskazima. Cilj je ovoga članka staviti navedene fenomene u širi vremenski i kulturni kontekst te usporedbama sa sličnim primjerima pokazati da je riječ o osobitim realizacijama jedne mnogo šire pojave koja zrcali razvojni put umjetnosti i znanosti 19. stoljeća.

#### TRSATSKA GRADINA KAO MUZEJ I MAUZOLEJ OBITELJI NUGENT

Laval Nugent od Westmeatha (1777.–1862.) bio je pripadnik staroga irskog plemstva normanskoga podrijetla, ostvario je vojnu karijeru u austrijskoj vojsci u vrijeme napoleonskih ratova te u Napuljskome kraljevstvu, a bio je i izvrstan diplomat.<sup>11</sup> Kao austrijski je časnik s činom general-bojnika 1813. godine samoinicijativno krenuo prema Hrvatskoj koja je bila dio Ilirskih provincija u namjeri odvajanja francuske postrojbe u Dalmaciji od onih na sjeveru te da se poveže s engleskom flotom.<sup>12</sup> Uspio je relativno brzo srušiti francusku vlast u Hrvatskoj te bez borbe ući u Rijeku 27. kolovoza 1813. godine, a nakon toga je nastavio vojni pohod prema Kopru, Trstu i Veneciji.<sup>13</sup> U ratnim se zbivanjima upoznao i prijateljio s nadvojvodom Johannom.<sup>14</sup>

Ženidbom s Giovannom Riario-Sforza 1815. godine ušao je u drevnu obitelj Sforza, koja je imala daljnje rodbinske veze s Frankopanima.<sup>15</sup> Prilikom boravka u Napulju između 1815. i 1820. godine provodio je arheološka iskapanja u Castel Volturno (Minturno) i na taj način stekao vrijedne starine.<sup>16</sup> Postao je riječkim patricijem 27. veljače 1822. godine.<sup>17</sup> Kupio je plemićki grad Bosiljevo 1820. godine, Trsat 1824. uz pomoć Andrije Ljudevita Adamića, a kupio je i imanja u Stelniku, Kaštelu i Loviću te plemićke gradove Dubovac i Sušicu.<sup>18</sup> Godine 1824. postao je i zastupnik u hrvatskome Saboru. Godine 1840. stupio je na dužnost vojnoga zapovjednika Vojne krajine. Godinu poslije aktivno se uključio u politički život i u Ilirski preporod.<sup>19</sup> Zbog toga je i službeno bio uklonjen iz Hrvatske i postavljen za

Sl. 1.  
Trsatska gradina  
danas, Izvor : <http://www.vodickvarnera.hr/wordpress/wp-content/uploads/2011/03/Photo.aspxGradina.jpg>



vojnoga zapovjednika Unutrašnje Austrije da bi se vratio nakon revolucionarnih zbivanja 1848. kada je zajedno s Jelačićem sudjelovao u gušenju Mađarske revolucije i ponovnoj uspostavi monarhije.<sup>20</sup> Zbog vojnih je poteza u toj revoluciji bio odlikovan komandirskim križem Reda Marije Terezije.<sup>21</sup>

Bosiljevo je namijenio za rezidenciju obitelji dok je na Trsatskoj gradini (Sl. 1) naumio sagraditi obiteljski mauzolej te ruševni plemićki grad pretvoriti u muzej pa je radi restauriranja antičkih kipova angažirao mladoga talijanskog klasicističkog kipara Giacoma Paronuzzija kojemu je poslije povjerio i adaptaciju Trsatske gradine.<sup>22</sup> Paronuzzijev je rad započeo 1829. godine i trajao je do njegove smrti 1839. godine.<sup>23</sup> Opsežni su „restauratorski“ radovi, preciznije popravci, adaptacije i interpolacije na gradini bili najintenzivniji 1837. i 1838. godine. Na zidinama, bastionu i rimskoj kuli dodao je kruništa, adaptirao je ulaznu i sjeveroistočnu kulu, podigao je klasicistički hram s četiri dorska stupa i funkcijom kapelice s oltarom Sv. Josipa u unutrašnjosti, a iza njega i između sjeveroistočne i rimske kule podigao je povezni trakt u kojemu su trebale biti grobnice pojedinih članova obitelji.<sup>24</sup> Sjeveroistočna je kula prema unutrašnjosti plemićkoga grada bila rastvorena velikim prozorima radi propuštanja svjetla u prostor u kojemu je bila postavljena Nugentova zbirka skulptura. Projekt zbog Paronuzzijeve smrti nikada nije bio u potpunosti ostvaren, jer je muzej trebao obuhvaćati pet kula. U trećoj je kuli trebala biti galerija slika, u četvrtoj izložene etruščanske vaze te smješten i stan čuvara imanja, a u petoj numizmatička zbirka. Mnogi su arhitektonski ulomci i kamen za gradnju potjecali iz Italije, a nakon izgradnje rezi-

dencije Nugentovih blizu gradine ti su predmeti bili izloženi u novogradnji.

Ispred kapelice je na novo postolje postavljen Napoleonov stup iz Marenga podignut nakon pobjede nad Austrijancima koji je u znak trijumfa nad Francuzima Nugent dopremio na Trsat. (Sl. 2) Njegov je zrcalno simetrični pandan bio spomen na Nugentovo oslobođenje Rijeke, dok je koparski lav Sv. Marka evocirao zauzimanje Kopra. Iznad zabata kapelice bio je postavljen komandirski križ ordena Marije Terezije, danas u dvorištu Svetišta Majke Božje trsatske na mjestu gdje se pale svijeće. Oprema je središnjega dijela plemićkoga grada zajedno s muzejom trebala dostojno iskazati budućim naraštajima osobna i profesionalna postignuća Lavalu Nugenta.

Muzej Nugent, čiji je kustos bio Mijat Sabljar, otvoren je 1843. godine.<sup>25</sup> Zbirka je uključivala dvadesetak antičkih skulptura i 1500 starogrčkih (etrurskih) vaza, tridesetak antičkih poprsja, numizmatičku zbirku, brončane skulpture, renesansni i barokni namještaj, zbirku dokumenata, zbirku grafika osoba koje su bile u izravnoj vezi s obitelji Nugent, zasebnu zbirku frankopanskih predmeta (namještaj, dokumenti, oružje, niz portreta članova obitelji) te više od dvije stotine slika preuzetih nasljeđivanjem i kupnjom iz zbirke obitelji d'Este (Ferrara, Modena) i Foscari (Venecija).<sup>26</sup>

Grof Laval Nugent pokopan je u mauzoleju 1862. godine.<sup>27</sup> Dva su baziliska iz 1863. – 1864. te figure iz obiteljskoga grba s oružjem i grbovima u šapama uz mauzolej bila djelo bečkoga kipara Antuna Dominika Fernkorna koji je nakon Paronuzzijeve smrti završio intervencije na gradini, a angažirao ga je Lavalov sin Artur.<sup>28</sup> Nakon Lavalove je smrti postu-



Sl. 2.  
Razglednica  
Trsatske gradine,  
1890., Izvor: <http://www.lokalpatrioti-rijeka.com/forum/viewtopic.php?p=73741>

pno počelo rasipanje obiteljske imovine i zbirki, no zahvaljujući Arturu, dio je muzejske građe 1894. godine prenesen u Narodni (danas Arheološki) muzej u Zagrebu, a jedan dio u Pomorski i povijesni muzej Hrvatskoga primorja.<sup>29</sup>

Intervencije na Trsatskoj gradini naša je sredina u razdoblju moderne i modernizma, jednako kao i historicističke intervencije na Trakošćanu, uglavnom gledala sumnjičavo, što je bilo razumljivo u vrijeme senzibiliteta za konzervatorski koncept zaštite kulturne baštine. Intervencija na Gradini bila je više novogradnja negoli restauriranje. Zahvate su stoga smatrali proizvodnjama, no oni su potpuno bili u duhu vremena pri čemu je osobito važno da su intervencije na Trsatu vrlo rane i u srednjoeuropskome kulturnom kontekstu, o čemu će više biti riječi. Prvi koji je pozitivno valorizirao Paronuzzijeve intervencije na Trsatu bio je Gjuro Szabo, koji je 1937. godine napisao: „Laval i njegov graditelj odluču, da stvore tu fantastičan burg, da bude grobnica starog maršala i njegov odvjetak, sasvim u duhu romantike 19. stoljeća. [...] Talijanski arhitekt [...] je stvorio novo djelo, pravo remekdjelo [...]“<sup>30</sup> Trsatska je gradina vrlo brzo nakon posljednjih Nugentovih pala u zaborav te bila prepuštena propadanju i vegetaciji. Projekt Igora Emilija i Branka Fučića 1960-ih godina bio je usmjeren na srednjovjekovni i frankopanski sloj gradine te je brisao iz kolektivnoga sjećanja uspomenu na Lavala Nugenta.

#### BULIĆEV TUSCULUM KAO MJESTO POTPORE ZNANOSTI I POTICANJA PLEMENITIH ČUVSTAVA

Naš je poznati arheolog i povjesničar don Frane Bulić (1846.– 1934.), dugogodišnji ravnatelj

splitskoga Arheološkog muzeja i konzervator C. kr. Središnjega povjerenstva za proučavanje i održavanje umjetničkih i povijesnih spomenika, uz pomoć domaćih pučkih graditelja i majstora 1897. – 1898. na solinskim Manastirinama podigao kamenu kuću koju je nazvao Tusculum.<sup>31</sup> (Sl. 6) Dvije su slične građevine već postojale u okruženju pa je moguće da su i one utjecale na koncept Tusculuma.<sup>32</sup> U neobičnu su građevinu, koja je trebala služiti kao prenočište za vrijeme arheoloških radova te kao znanstvena i informativna stanica, bili inkorporirani brojni spoliji, kapiteli, natpisi (s parafrazama poznatih epigrafskih spomenika ili pak humorističnim Bulićevim novotvorinama) i stupovi iz ruševina antičke Salone i staroga romaničkog zvonika splitske katedrale. U podrumu se nalazila konoba, u prizemlju „gostinjska soba“ i kuhinja, na katu knjižnica i dvije spavaće sobe.<sup>33</sup> Istočna zgrada Tusculuma, stan za čuvara kompleksa i nalazišta te zahod, podignut također od spolija, izgrađeni su 1901. godine. Sagrađena je i staja za bosanskoga brdskog konja Miša (Parvulusa), korisnoga pri transportu materijala i nalaza. Uz južno je pročelje od početka bio koncipiran vrt s odrinom i fontanom sastavljenom uglavnom od skulpturalnih i arhitektonskih fragmenta sa splitskoga zvonika.

Don Frane je uspješno vodio iskapanja ostataka ranokršćanske bazilike s grobljem na Manastirinama, otkupljujući od 1884. godine zemlju od lokalnih seljaka javnim sredstvima.<sup>34</sup> Bilo je to osamljeno mjesto relativno udaljeno od ondašnjega Solina i teško dostupno. Kućica je na tome lokalitetu trebala biti jeftina i praktična logistička građevina koja je zamijenila nekadašnju baraku za pohranu alata i odjeće radnika i arheologa. Tusculum je don Frane Bulić



podigao samoinicijativno i bez ishodenih dozvola. Ravnatelj Austrijskoga arheološkog instituta Otto Benndorf iznenadio se ugledavši kućicu prilikom posjeta 1899. godine, jer o njoj po službenoj dužnosti ništa nije znao. Zbog važnosti i neophodnosti takvoga objekta pomogao je Buliću isposlovati dozvolu od nadležnih institucija.<sup>35</sup> Tusculum je dobio ime prema omiljenome izletištu rimske aristokracije blizu današnjega Frascatija u Laciju, a trebao je biti i refugij don Frani od splitske vreve i profesionalnih obveza, ali i informacijski punkt i mjesto za okrepu onodobnih putnika namjernika i kako ih je Bulić nazivao „znanstvenih turista“. Za stolom na dnu odrine u vrtu ili u knjižnici vodile su se i mnoge učene rasprave s gostujućim kolegama i prijateljima.<sup>36</sup> Don Frane se zalagao i za oplemenjivanje okruženja – uređenje pristupnih cesta i hortikulturnoga uređenja ružmarinom, čempresima, povrćem, voćkama, vinovom lozom, borovima itd. Tusculum je lokalnim seljacima trebao postati i ogledno dobro. Osim biljaka i bosanskoga radnog konja, na imanju su bile i pčele, dvije ovce i jedna krava.<sup>37</sup>

„Gostinjska soba“, danas Spomen-soba unutar područne zgrade splitskoga Arheološkog muzeja, koja je konzervatorsko-restauratorskim radovima 2008. godine donekle približena nekadašnjemu sjaju, bila je osobito lijep i ugodan prostor.<sup>38</sup> Ministar bogoštolja i nastave dr. Hartel predložio je da se gostinjsku sobu i knjižnicu oslika pompejskim i starokršćanskim motivima<sup>39</sup>, za što je Bulić bio pozvao nekoliko splitskih slikara. Autorstvo se pripisivalo Vinku Draganji, no novija ga istraživanja pripisuju Anti Bellotiju ili za sada nepoznatomu mladom zagrebačkom slikaru.<sup>40</sup> U gostinjskoj je sobi obojenoj pompejskokrvenom na sredini stropa dominirao prikaz „Dobroga pastira“ okruženog ranokršćanskim simbolima. Na istočnome su zidu bili među nišama Horacijevi stihovi o ljepotama rodnoga kraja. U interijeru su bili brojni spoliji: kameni stol poduprt kapi telima i bazama stupova, zagorske drvene sjedalice, dva dna sarkofaga s jastucima s tkanicama ukrašenima motivima s pregača žena Dalmatinske zagore te jedan s ranokršćanskim motivom Kristova monograma i ribama.<sup>41</sup> Na zidovima su bile brojne fotografije salonitanskih lokaliteta s legendama, tlocrti, prikazi mozaičkih podova, ulomci arhitektonske plastike, zemljopisne karte s pozicijama arheoloških nalazišta, mali sarkofag, osam urni, dvije amfore, stupić s Marusina s vinovom lozom, desetak manjih kamenih predmeta, tintarnica, knjiga posjetitelja, stalak za razglednice i papirnat jelovnik na latinskome jeziku koji je bio uklesan i na mramornu ploču na zidu.<sup>42</sup> Nudilo se domaći kruh, pršut, sir, vino koje nije pokvarila ljudska zloća, izvorsku vodu iz Jadrana, med, sezonsko voće i povrće.<sup>43</sup> Na sredini stropa knjižnice prvoga kata bio je prikaz Krista kao Orfeja, a oko njega biblijskih likova poput Mojsija i Davida.<sup>44</sup>

Vinko Draganja bio je autor slika solinskih mučenika Anastazija i Domnija prema mozaičkim prikazima u oratoriju Svetoga Venancija u Lateranu.<sup>45</sup>

Na mjestu dugogodišnjega rada, Manastirina, pokraj svetih solinskih mučenika, a opet skromno dovoljno udaljen i od narteksa u kojemu su počivali grešnici i pokornici, don Frane podigao je sarkofag i isposlovao dozvolu za pokop u njemu.<sup>46</sup>

Tusculum je bio provizorna građevina. Provizornost gradnje dokazuje i potreba za konsolidiranjem rascijepljenoga zida pročelja i propadanje drvenih greda. Hitno je građevinsko saniranje izvedeno 1963. godine kada je u knjižnicu splitskoga muzeja inkorporirana knjižnica Tusculuma.<sup>47</sup> No provizorna je građevina na prijedlog ministra bogoštolja i nastave dr. Hartela zbog edukativnih i estetskih razloga naknadno urešena oslicima. Stvaranje je adekvatnoga okruženja umjetninama ili eksponatima bila vrlo česta pojava u onodobnim muzejima i galerijama, ali i u salonima onodobnih pripadnika visokoga društva koji su često bili i kolekcionari, o čemu će još biti riječi. Skromni je Tusculum tako preoblikovan sukladno tomu idealu.

#### SPOLIRANJE: NAČIN BORBE PROTIV ODNOŠENJA STARINA I UMJETNINA TE ISKAZ INTELEKTUALNOGA ILI UMJETNIČKOGA KONCEPTA

Vidjeli smo da su i Nugent i Bulić u ostvarenju svojih projekata koristili spolije. Ta je praksa bila pogotovo česta početkom 19. stoljeća. U nekoliko se austrijskih devetnaestostoljetnih dekreta s obvezom prijavljivanja nalaza provlačila ideja pribavljanja predmeta za državne zbirke i to prvenstveno za C. kr. Kabinet kovanica i starina (k.k. Münz- und Antiken - Cabinet) Franje I. Dekret dvorske kancelarije od 5. ožujka 1812. upućen 30. lipnja 1828. i namjesništva u Iliriji, Primorju i Tirolu pozvao je na strogo pridržavanje odredbe o čuvanju nalaza.<sup>48</sup> Preporučeno je naime da se pronađene fragmente arhitekture, skulpture i natpisa **skloni u najbližu crkvu** kod mjesta ili na mjestu nalaza, **uzida u vanjski zid** dalje od ruba krova radi zaštite od atmosferilija te povjeri na čuvanje župniku. S obzirom na to da zakon o zaštiti spomenika u Austro-Ugarskoj nikada nije bio donesen, ta je odredba bila jedna od rijetkih na koju se moglo pozvati. Takva se praksa dosta dugo zadržala. Kako bi spriječili uništavanje nadgrobnih ploča ugrađenih u podove crkava i klaustara gaženjem, konzervatori C. kr. Središnjega povjerenstva često su predlagali izdizanje iz podova i izlaganje na zidovima. Takav je slučaj primerice realiziran u klaustaru splitskoga poljudskog franjevačkog samostana Sv. Križa.<sup>49</sup>

Konzervatori C. kr. Središnjega povjerenstva kroz 19. stoljeće više su se ili manje uspješno borili protiv prodaje umjetnina i starina staretinarima

i strancima koji su posjećivali Austro-Ugarsku Monarhiju. Taj se fenomen osobito događao u alpskim krajevima koji su bili omiljeno izletišta i ljetovališta bogatoga građanstva. Problematika sprečavanja prodaje takvih umjetnina zaokupljala je kako lokalne konzervatore tako i Središnje povjerenstvo koje je na njihov poticaj o ovoj važnoj temi raspravljalo i na Konzervatorskim konferencijama.<sup>50</sup> Ta je tema bila aktualna i u našim krajevima. Zadarski se konzervator Josip Alačević 1884. godine aktivno zauzimao za sprečavanje odnošenja umjetnina.<sup>51</sup> Namjesnik Emil David Rhonfeld je pak u okružnicama iz 1890-ih koje je slao podređenima, kao i u dokumentima čiji je cilj bio donošenje zakona o zaštiti spomenika, navodio niz slučajeva prodaje i iznošenja vrijednih umjetnina iz Krunske zemlje Dalmacije.<sup>52</sup>

Kupnja i izlaganje umjetnina u privatnim zbirkama bila je vrlo česta pojava kod plemstva i visoko pozicioniranoga građanstva. Nadvojvoda Franjo Ferdinand je primjerice u dvorsku i župnu crkvu Svetoga Jakova Starijega, koja se nalazi na posjedu u Artstettenu, sjedištu nasljednika kuće Hohenberg iz morganatskoga braka sa Sophie Chotek Chotkovom, između 1889. i 1914. smjestio niz otkupljenih starijih umjetnina.<sup>53</sup> Na ulazu se u kriptu s grobnicom nalazi sekundarno iskorišten kao portal jedan barokni kameni oltar iz Istre. Saloni plemenitaških ili visoko pozicioniranih građanskih obitelji te muzejske dvorane bili su koncem 19. i početkom 20. stoljeća vrlo slični. Bit je bila u stvaranju okruženja u kojemu će umjetnine ili predmeti najbolje dolaziti do izražaja. Često je uređenje bilo nadahnuto izlošcima ili stilskim razdobljem iz kojega su potjecali.

Trsatska gradina i Tusculum dva su lokaliteta koje spaja jedan razvojni put za čije će nam razumijevanje biti važno poznavanje kulture spoliranja starih i gradnje novih plemićkih gradova, a u tome će nam kontekstu kao primjer koji objedinjuje oba naša primjera biti ključan plemićki grad Kreuzenstein u Donjoj Austriji. Stoga slijedi razrada fenomena u kojemu je Trsat jedna od najranijih realizacija, a Tusculum jedna od najkasnijih, dok se u vremenu između njihovih realizacija dogodilo definiranje i stvaranje metodologija povijesnih i humanističkih znanosti.

Intervencije su na srednjovjekovnim plemićkim gradovima velika tema 19. stoljeća i kao što ćemo vidjeti također važan segment kulture spoliranja. Razlog je intervencija na plemićkim gradovima bilo identificiranje sa srednjim vijekom zbog ukazivanja na važnost dinastičke ili nacionalne prošlosti te stvaranja narativa kontinuiteta te legitimacije moći i vlasti. Slično je bilo i s drugim tipovima srednjovjekovne arhitekture, poglavito sakralnima. Funkcije su plemićkih gradova trebale biti stambena, muzejska (izlaganje privatnih ili obiteljskih zbirki) te ukopna. Gledajući s materijalne strane, radilo se o intervencijama novim materijalom u stari plemićki grad ili se

gradilo potpuno novi plemićki grad sa spolijima sa starih građevina, a prema polovini se stoljeća u pravilu gradilo potpuno nove plemićke gradove u starim formama, a novim materijalom. Interijeri su u pravilu bili zaseban arhitektonski žanr koji je odgovarao suvremenomu dvorsko-aristokratskom načinu življenja i uređenja prostora, neovisnomu o aluzijama na srednji vijek u vanjštini zgrade. Pojedine su sobe često vrlo maštovito koristile izvorne umjetnine ili njihove kopije te aluzije na povijesne ili egzotične stilove.

Spolij kao fragment u novome kontekstu može biti ondje iz čiste funkcionalne pragmatike. Takav je u mnogim pučkim građevinama, a može potencijalno svjedočiti i o kreativnoj i tehnološkoj nemoći pojedinoga razdoblja ili jednostavno nemogućnosti izrade takvoga predmeta ili arhitektonskoga elementa. No ako zanemarimo navedenu mogućnost, postoje dva načina sagledavanja „novostarih“ objekata. Prvi je način da se radi o svojevrsnome kabinetu čuda, čudnoj zbirci neobičnih starina od kojih se sastoje i koje se čuva u ili na građevini. Drugi je način smatrati ih intelektualnim ili umjetničkim konceptom. Prvi bi podrazumijevao antikvarsku potrebu dokaza učenošći i identificiranja s pojedinim razdobljem, a drugi estetski koncept. Po načinu korištenja raznorodnih elemenata, fragmenata ili materijala starijih građevina opisani postupak smatram konceptualno sličnim avangardnim tehnikama kolaža i asamblaža. Smatram da zadire i u samu bit modernoga svjetonazora.

Privatna je, uglavnom plemićka, a poslije i građanska kultura građenja i stanovanja harmonizirala fragmente, građevinske relikvije koje su stvarale narativ kontinuiteta, povezanosti ili identificiranja s povijesnim ličnostima, događajima ili razdobljima. Građevina je tako gotovo postala relikvijar: doticajem s originalom, koji je bio nositelj tradicijsko-magijski shvaćene dimenzije povijesti, sadašnjost je dobivala sasvim novo svjetlo i opravdanje.<sup>54</sup> Spolij možemo smatrati i jednom od osobina historicizma 19. stoljeća ako ga se poveže s fragmentiranjem i izoliranjem povijesnih stilskih oblika kako su se pojavljivali u onodobnim povijesnoumjetničkim klasifikacijama kao i u onodobnim oglednim zbirkama.<sup>55</sup> Znanost o umjetnosti 19. stoljeća kao sljedbenica antikvara bila je usredotočena na sakupljanje i klasificiranje povijesne umjetnosti, a tijekom vremena je ohrabrivala i ponovno sastavljanje elemenata te stvaranje repertoara oblika. Povijesne discipline koncem su 19. stoljeća dosegle razinu osamostaljivanja i definiranja metodologija koje više nisu ovisile o estetikama i narativima. Zamijenilo ih je povjerenje u modernu znanost i umjetnost. Fragmentarnost i nepovezanost postale su karakteristike modernoga vremena i svjetonazora. Znanstvenici su postali svjesni da je njihovo djelovanje davanje privremenih odgovora koji se mogu uklopiti u spoznajnu paradigmu, ali su bili otvoreni i novim mogućnostima.

OD STVARANJA „NOVOSTARIH“  
SREDNJOVJEKOVNIH GRAĐEVINA DO  
TURISTIČKIH ATRAKCIJA

U Austriji je romantizmom potaknuti domoljubni pokret i s njime povezano istraživanje prošlosti i umjetnosti počeo sve više jačati dvadesetih godina 19. stoljeća usprkos činjenici što je Austrija pod Mettermichom strogo provodila obvezu sprečavanja svih liberalnih i nacionalnih pokreta proizašlu iz Svete Alijanse.<sup>56</sup> Austrijsko seosko plemstvo, osobito u Češkoj, svjesno se protivilo prosvjetiteljskim idejama i državnomu klasicizmu i zahvaljujući intenzivnim kontaktima s Bavarskom, srednjonjemačkim prostorom te Engleskom, inzistiralo na kontinuitetu srednjovjekovne arhitekture.<sup>57</sup> Ta je činjenica bila iznimno značajna za razvoj arhitekture historicizma. Kršćanstvo i domoljublje sudjelovali su u stvaranju njemačkoga kulturnog ideala koji je trebao zamijeniti prevladavajući svjetonazor usmjeren na antiku i renesansu.<sup>58</sup> Plemićki je grad bio materijalizacija ideala viteštva obilježenoga hrabrošću, vjerom i moralom pa ne čudi da su se pojedinci u njima htjeli i ukapati. U fazi su romantičnoga klasicizma i romantičnoga historicizma ključnu ulogu imali obrazovani naručitelji koji su od arhitekata tražili materijalizaciju njihovih želja u vremenu kada su istraživanja i znanja o tehnikama i metodologijama gradnje srednjega vijeka još bila oskudna pa su arhitekti i putovali kako bi se uživo upoznali s povijesnim spomenicima toga razdoblja, ali i relevantnim recentnim novogradnjama.

Laval Nugent je, kao osoba plemićkoga porijekla te visoko pozicionirana vojna osoba koja je čak sudjelovala u pregovorima na najvišoj državnoj razini, pogotovo nakon ženidbe bio i vrlo imućna osoba koja je htjela pratiti onodobne trendove sebi sličnoga društva ili društva kojemu je htio pripadati. U Hrvatskoj je na prostoru koji je oslobodio od napoleonskih vojnika 1820-ih godina kupio niz starih plemićkih gradova te ih postupno adaptirao za različite osobne potrebe, što je bilo potpuno suvremeno onodobnomu srednjoeuropskom plemstvu. Uspoređujući razdoblje građevinskih intervencija na starom gradu Trsatu (1837./1838.) sa sličnim intervencijama na starim gradovima u Europi, zaključit ćemo da pripada vrlo ranim ostvarenjima toga tipa. Nugent je naime potjecao iz Ujedinjenoga Kraljevstva u kojemu je još sredinom 18. stoljeća započelo popravljanje i renoviranje srednjovjekovnih građevina i struktura.<sup>59</sup>

Intervencije na povijesnim građevinama u 19. stoljeću možemo podijeliti u četiri kategorije čije su granice bile klizne: 1) integriranje, adaptiranje i interpoliranje povijesnih građevina, 2) korištenje spolija sa starijih građevina u novogradnjama, 3) stilsko restauriranje povijesnih građevina te 4) novogradnje po uzoru na povijesne građevine. Za nas će biti važno

interveniranje na starim plemićkim gradovima koji su dobili muzejsku (a time i edukativnu) ili ukopnu funkciju te novogradnje plemićkih gradova koje su koristile spolije s istim funkcijama.

Prvi je srednjoeuropski primjer interpoliranja i spoliranja u stari plemićki grad intervencija arhitekta Heinricha Christoha Jussowa na plemićkome gradu Löwenburgu za landgrafa Wilhelma IX. od Hessen-Kassela između 1793. i 1801. godine, a određena mu je bila funkcija muzeja i mauzoleja.<sup>60</sup> Karl Friedrich Schinkel je za Friedricha Pruskoga između 1825. i 1829. godine intervenirao na plemićkome gradu Rheinsteinu, u kojemu se ispod kapele nalazi grobna kripta, tako da je poštivao izvorne strukture te se moglo razlikovati dodatke.<sup>61</sup> Između 1836. i 1842. radio je za Friedricha Wilhelma IV., uz Johanna Claudiusa Lassaulxa, nacrti i za plemićki grad Stolzenfels koji je poslije doradio i izveo August Stüler.<sup>62</sup> Arhitekti Franz Beer i Damasius Deworetzky u razdoblju su od 1840. do 1871. preoblikovali plemićki grad iz 13. stoljeća s fazom iz 16. stoljeća u reprezentativnu rezidenciju Frauenberg obitelji Schwarzenberg u češkome mjestu Hluboká nad Vltavou.<sup>63</sup> Za sada su nepoznati arhitekti između 1853. i 1855. godine radili na prvome preoblikovanju Traškočana za podmaršala Jurja Draškovića.<sup>64</sup>

Od 1860-ih godina intervencije su slijedile onodobnu povijest umjetnosti i shvaćanja zreloga historicizma i načela stilskoga restauriranja koja su smanjivala arbitarnost intervencija, ali su još uvijek zadržavale subjektivnost i estetiku arhitekta. Spomenuti je Friedrich August Stüler između 1850. i 1867. za prusku vladarsku obitelj intervenirao i na plemićkome gradu Hohenzollernu kod Hechingena.<sup>65</sup> Hugo von Ritgen je između 1851. i 1860. godine opsežno rekonstruirao i stilski restaurirao dijelove povijesno važnoga plemićkog grada Wartburga za Carla Alexandra von Sachsen-Weimar-Eisenacha.<sup>66</sup> Friedrich Schmidt je metodologijom stilskoga restauriranja 1860. stvorio koncept rada na Vajdahunyadu koji su dovršili Ferenc Schulz i Imre Steindl.<sup>67</sup> Angažirao se i na plemićkome gradu Karlsteinu od 1870. na kojemu je od 1887. radio Josef Mocker, a poslije i na plemićkim gradovima Runkelstein u Bolzanu i Tirol u Meranu na kojima je kao logističar radio i grof Johann Nepomuk Wilczek.<sup>68</sup> Na plemićkome su gradu Johanna Carla kneza Khevenhüller-Metscha u Hardeggu 1878. – 1906. s obiteljskom grobnom kapelom radili arhitekti Carl Gangolf Kayser i Humbert Walder von Moltheim.<sup>69</sup> Obojica su od 1884. do 1903. radili i na Veste Liechtensteinu kod Mödlinga.<sup>70</sup> Intervencija Boda Ehardta između 1899. i 1908. godine na Hoh-Königsburgu pripada u posljednje te vrste u Srednjoj Europi.<sup>71</sup>

Prvi je primjer „novostare“ građevine (novogradnje s umetnutim spolijima) u Habsburškoj Monarhiji sa starijih građevina donjoaustrijski Franzensburg



Sl. 3.  
Franzensburg,  
Laxenburg, Donja Au-  
strija, autor: Hendric  
Stattmann, 2012.  
Izvor: sl.m.wikipedia.  
org

(Sl. 3), sagrađen u vrijeme cara Franje I., koji se inače u javnosti identificirao s rimskim carevima te protežirao klasicizam. Franzensburg je uz navedenu modu ukapanja spolija u plemićke gradove najvjerojatnije bio direktan uzor za intervencije na Trsatu. Trenutno ovu vezu nije moguće arhivski dokazati, no Nugent je zbog pregovora s Napoleonom na najvišoj razini 1809. godine te sudjelovanja na Bečkome kongresu 1814. godine, mogao poznavati Franzensburg.<sup>72</sup>

U ljetnoj je rezidenciji Habsburgovaca u Laxenburgu na otočiću umjetno stvorenoga jezera unutar engleskoga parka iz 18. stoljeća podignut u dvjema fazama (1798. – 1814. i 1822. – 1835.) novi plemićki grad Franzensburg koji je otpočetka zamišljen kao atrakcija i muzej.<sup>73</sup> Elementi opreme unutrašnjosti sastojali su se međutim od elemenata starijih građevina, primjerice dijelova župne crkve iz Heiligenkreuza ukinute odredbom Josipa II., dijelova Capelle speciose i kapele Svetoga Križa iz Klosterneuburga, strop i vrata u Luisenzimmer potjecali su iz plemićkoga grada Rappottensteina. Pronalazak je pogodnih povijesnih građevina i njihove opreme za Franzensburg bila zadaća Michaela Sebastiana Riedla (1763.–1850.) koji je u siječnju 1800. postao carski rizničar i upravitelj dvorca u Laxenburgu<sup>74</sup>, a kojega Ivan Srša povezuje i uz intervenciju na Trakošćanu.<sup>75</sup> Između dviju cjelina Franzensburga tzv. Knappenhofa i Innerer Burghofa, nakon nasipavanja kanala koji ih je dijelio prema projektu Georga Felbingera (†1831.) između 1822. i 1835. godine, bio je podignut povezni trakt u koji su bile smještene dvorana s oružjem i ovalna dvorana s kipovima povijesnih Habsburgovaca.<sup>76</sup> Franjo I., koji je prije proglašenja austrijskim carem (1804.–1835.) bio poznat kao Franjo II. Svetoga Rimskog Carstva (1792.–1806.) u svojstvu cara Svetoga Rimskog Carstva Njemačke Narodnosti, imao je i funkciju zaštitnika Njemačkoga (teutonskog) viteškog reda čije je sjedište za nje-

gove vladavine premješteno u Beč.<sup>77</sup> Zanimljivo je da je rođen u Firenci gdje je njegov otac, car Leopold II., vladao kao veliki vojvoda od Toskane. Možda se i zbog ove okolnosti može shvatiti želju iskazivanja kontinuiteta s povijesnim Habsburgovcima i legitimacije vlasti, što je pogotovo bilo naglašeno u vremenu nakon Francuske revolucije i napoleonskih ratova. Usporedivo je to i s Nugentovim izlaganjem zbirki slika iz obitelji s kojima se orodio.

Mnogi su već navedeni stari plemićki gradovi u svojim novim dijelovima imali spolije ili nove elemente koji su oponašali stare. Oponašale su ih i mnoge novogradnje. No posebno mjesto u okviru „novostarih“ građevina zauzima donjoaustrijski plemićki grad Kreuzenstein (Sl. 4) kod gradića Korneuburga. On je i najmonumentalniji komparativni primjer novopodignutoga plemićkoga grada na ruševinama povijesnoga, a sastavljenoga od mnoštva spolija te djelomično i od dislociranih dijelova au-

Sl. 4.  
Kreuzenstein,  
Korneuburg, Donja  
Austrija, unutarnje  
dvorište s kapelom  
Izvor: <https://mapio.net/a/89680474/?lang=de>





Sl. 5.  
Kreuzenstein,  
Korneuburg, trijem  
iz Košica, Donja  
Austrija, Izvor: [https://  
deacademic.com/dic.  
nsf/dewiki/798736](https://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/798736)



tentičnih povijesnih građevina. On je i spona između Trsata i Tusculuma, jer je objedinjavao funkcije muzeja, turističke atrakcije, edukacijskoga centra i mauzoleja. Srednjovjekovni je plemićki grad Kreuzenstein naime bio stradao u Tridesetogodišnjemu ratu i nakon toga uglavnom razgrađen zbog građevinskoga materijala. Johann Nepomuk Wilczek (1837.–1922.) ga je između 1874. i 1906. ponovno sagradio samo ugrubo slijedeći osnovni raspored nekadašnjega grada kao „uzorni romaničko-gotički plemićki grad“, a radi smještaja svojih opsežnih zbirki umjetničkih i uporabnih predmeta, namještaja i tekstila koje je prije izlaganja u Kreuzensteinu čuvao u dvorcu Seebarn u Wagramu te u obiteljskoj palači u bečkoj Herrngasse.<sup>78</sup> Plemićki je grad dakle trebao imati i pedagošku funkciju. Ukopište svoje obitelji predvidio je u kripti ispod kapele. U Veneciji, Milanu, Padovi, Innsbrucku i Košicama (Sl. 5) u današnjoj Slovačkoj bogati je šleski industrijalac kupio, rastavio i u Kreuzensteinu ponovno sastavio pojedine arhitektonske elemente.<sup>79</sup> Plemićki su grad osmislili i podigli arhitekti Carl Gangolf Kayser i Humbert Walcher von Molthein. Otvorenju je 6. lipnja 1906. prisustvovao i njemački car Wilhelm II.<sup>80</sup> Zanimljivo je napomenuti da je javno vrlo eksponirani grof Wilczek bio i dopisnik C. kr. Središnjega povjerenstva te da je prije realizacije ovoga plemićkog grada imao iskustvo organiziranja restauriranja plemićkih gradova Runkelstein u Bolzanu, Meran u Tirolu te Liechtenstein u Vaduzu.<sup>81</sup> Nije bio samo jedan od najpopularnijih aristokrata, nego i filantrop, promicatelj umjetnosti i znanosti. Njegov je Kreuzenstein smišljeno postupno građen tijekom trideset godina kako bi konačni ishod bio dojam postupnosti i taloženja različitih vremenskih slojeva. Wilczek je otpočetak zamislio edukativnu funkciju Kreuzensteina.<sup>82</sup>

Dovršenja zahvata na Hoh-Königsburgu i Kreuzensteinu dogodila su se u vrijeme kada je Marinetti

proglasio Futuristički manifest, kada je secesija već bila na zalazu, kada su se podno tih plemićkih gradova gradile prve moderne prometnice te kada je ideal zaštite kulturne baštine postalo konzerviranje zatečenoga uz minimalne intervencije i poštovanje autentičnosti. Novi je kulturni ideal sve do krize modernizma 1970-ih godina postalo odbacivanje prošlosti, tradicije i institucija.

#### HISTORICISTIČKI ASAMBLAŽI KAO IZDANCI EUROPSKOGA BAŠTINSKOG POKRETA I SRŽ MODERNITETA

Ovim su tekstom zahvati na Trsatu i gradnja Tusculuma stavljeni u širi kulturološki okvir europskoga baštinskog pokreta koji zasijeca samu srž moderniteta. Konkretno će poticaje i utjecaje trebati pokušati detaljnije arhivski istražiti. Ono što je već sada sasvim jasno jest da su pojedinci koji su ih gradili bili samosvjesni te da su gradili s namjerom ostavljanja traga u sredini i društvu. To je čitljivo iz činjenice da su se u njima dali i pokopati, kao uostalom i čitav niz osoba iz komparativnih primjera.

Feldmaršal grof Laval Nugent posredstvom je građevinskih relikvija htio stvoriti narativ kontinuiteta, povezanosti ili identificiranja s povijesnim ličnostima, događajima ili razdobljima te svijetu ostaviti svjedočanstvo svojega viteštva u vojnim postignućima koja su mu donijela titule, ordene i brojne umjetnine i starine. Jednako kao i splitski Sustipan i njegov je mauzolej u vremenu afirmacije brisanja sjećanja nakon Drugoga svjetskog rata izbrisan iz nove svijesti nacije.

Don Frane Bulić provizorijem je svoje Kućice<sup>83</sup> želio stvoriti mjesto „potpore znanosti i poticanja plemenitih čuvstava“. Tusculum je kao provizorij bio i metafora uklapanja u trenutnu spoznajnu paradigmu, ali i izraz otvorenosti prema novim mogućnos-

tima spoznaje i interpretacije. Zasigurno bi mu bilo drago vidjeti da se Kućicu i danas nakon konzervatorsko-restauratorskih radova ponovno koristi u znanstvene svrhe. Skromna je kuća na prijedlog ministra Hartela iz edukativnih i estetskih razloga usklađena s plemićkim i visokograđanskim historičističkim idealom izlaganja starina i umjetnina.

Ova dva lokaliteta svjedoče o devetnaestostoljetnim pojmovima i predodžbama o prošlosti i sadašnjosti te o konstrukciji, rekonstrukciji i aktualizaciji osobnoga narativa prošlosti unutar europskoga baštinskog pokreta. Po načinu korištenja raznorodnih fragmenata, elemenata i materijala unutar određenoga intelektualnog ili estetskog koncepta podsjećaju i na kolaž ili asamblaž, tehnike umjetničkih avangardi 20. stoljeća. Njihovu uporabu treba shvatiti kao intelektualno i estetsko postignuće karakteristično za vrijeme koje je svoje vrijednosti gradilo na prošlosti te vjerovalo u budućnost utemeljenu na vrijednostima prošlosti i vjeri u napredak društva, umjetnosti i znanosti. Tusculum je k tome imao i kvalitetu fragmentarnosti i nepovezanosti ili provizorne povezanosti koje su postale karakteristika modernoga vremena i svjetonazora.

Kulturu spoliranja može se shvatiti i kao proces učenja o konstrukcijama, materijalima i oblicima



prošlih umjetničkih razdoblja koji je urodio historicizmom, a odbacivanjem povijesnih formi i modernom i suvremenom arhitekturom. Indikativna je suvremena „poplava“ arhitektonskih rekonstrukcija u kojima fragmenti izvornih građevina čak postaju smetnja. Time ova tema otvara jedan vrlo širok horizont mogućih budućih istraživanja izvan dosega ovoga teksta.

Sl. 6. Salona, Marusinac, Tusculum, Izvor: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Salona\\_of\\_the\\_Baltic\\_Administrator\\_Dalmatia\\_Austro-Hungary.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Salona_of_the_Baltic_Administrator_Dalmatia_Austro-Hungary.jpg)

## Kratice

AT-OeStA/HHStA PFF GDPFF: Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, General Direktion der Allerhöchsten Privat- und Familien-Fonde

HR-HDA: Hrvatski državni arhiv Zagreb

K.k. C-C: k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale

MCC: Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale

VAHD: Vjesnik za arheologiju i historiju Dalmatinsku

## Bilješke

- 1 Usp. JUKKA JOKILEHTO, „Rediscovery of antiquities“, *A History of Architectural Conservation*, Butterworth Heinemann: Oxford, 2002., 21-46; LEO SCHMIDT, „Frühe Formen der Pflege von Monumenten“, *Einführung in die Denkmalpflege*, Theiss: Darmstadt, 16-18.; MILES GLENDINNING, „Foundations of the Movement: Care for old buildings in the pre-modern age“, *The Conservation Movement. A History of Architectural Preservation. Antiquity to Modernity*, Routledge: London, New York, 2013., 28-34.
- 2 VIKTOR ŽMEGAČ, „Metaforika svjetla i revizija prošlosti: početak kulturnog modernizma“, *Od Bacha do Bauhauasa. Povijest njemačke kulture*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2006., 93-188.
- 3 JUKKA JOKILEHTO, „Impact of the Grand Tours“, *A History of...* (bilj. 1), 48-49.
- 4 JUKKA JOKILEHTO, „Archaeological discoveries and restorations“, *A History of...* (bilj. 1), 56-59.
- 5 JUKKA JOKILEHTO, „Romanticism and medieval German countries“, *A History of...* (bilj. 1), 112-127.
- 6 VIKTOR ŽMEGAČ, „Estetika originalnosti“ i „U znaku romantizma“, *Od Bacha...* (bilj. 2), 269- 411.
- 7 MILES GLENDINNING, „Napoleon's empire: Europe's first international heritage movement“, *The Conservation Movement...* (bilj. 1), 70-74.
- 8 MILAN ŽEPIĆ, *Latinsko-hrvatski rječnik*, Školska knjiga: Zagreb, 1991, 248.
- 9 NEILL MACAULAY, *Dom Pedro: The Struggle for Liberty in Brazil and Portugal, 1798-1834*, Durham: Duke University Press, 1986.
- 10 HR-HDA-Carski kraljevski ured za spomenike kulture - Kutija 2 (10)-omot 22, Dalmatien in genere, spis 501/1894, 28. ožujka 1894., 1-8; prijepis dopisa 12638/II namjesnika Davida MBN od 22. svibnja 1894., 1-8.
- 11 Usp. IGOR ŽIC, *Laval Nugent. Neokrunjeni kralj Hrvatske*, Rijeka: Ready2print, 2019., 41-62, 14.
- 12 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 43-46.
- 13 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 44-45.
- 14 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 42.
- 15 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 49.
- 16 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 49-52.
- 17 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 51.
- 18 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 52-59.
- 19 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 76.
- 20 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 86-100.
- 21 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 100.
- 22 IGOR ŽIC, „Museum Nugent“, *Sušačka revija*, (87/88) 20/2014, 89-96.
- 23 MATTEO GARDONIO, *Giacomo Paronuzzi 1801-1839. Scultore neo-classico*, Aviano, 2013., 58-71.
- 24 Zanimljivo je da je prizemlje ovoga trakta izvorno bilo žbukano.
- 25 IVAN MIRNIK, „Laval Nugent i njegov muzej“, NEVEN BUDAK ed. *Croatia, Hrvatski udio u svjetskoj baštini*, Zagreb, 2007., 404-407.; IGOR ŽIC, „Museum Nugent“ (bilj. 22), 94.
- 26 IGOR ŽIC, „Museum Nugent“ (bilj. 22), 95-96.
- 27 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 104-105.
- 28 IGOR ŽIC, „Museum Nugent“ (bilj. 22), 96.
- 29 IGOR ŽIC, *Laval Nugent...* (bilj. 11), 114.
- 30 GJURO SZABO, „O potrebi restauracije Trsatškoga grada“, *Primorske novine*, 468, 10. 1. 1937.
- 31 NEDA ANZULOVIC, „Don Frane Bulić i solinski Tusculum“, *Kulturna Baština* 16 (1984.), 18.
- 32 ARSEN DUPLANČIĆ, „Četiri skulpture iz Salone i zapisi o njima“, *Tusculum*, 8 (2015.), 189-194.
- 33 EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum – nekoć i danas“, *Zbornik radova 2. Kongresa hrvatskih muzealaca*, 2013., 132.
- 34 Npr. Godine 1894.: „189“, MCC, XX (1894.), 256- 257.
- 35 NEDA ANZULOVIC, „Don Frane...“ (bilj. 31), 18; EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum...“ (bilj. 33), 134.
- 36 NEDA ANZULOVIC, „Don Frane...“ (bilj. 31), 25-26.
- 37 NEDA ANZULOVIC, „Don Frane...“ (bilj. 31), 23.
- 38 EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum...“ (bilj. 33), 134-135.
- 39 NEDA ANZULOVIC, „Don Frane...“ (bilj. 31), 18.
- 40 EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum...“ (bilj. 33), 133.
- 41 NEDA ANZULOVIC, „Don Frane...“ (bilj. 31), 19.
- 42 EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum...“ (bilj. 33), 134.
- 43 Prema jednom od jelovnika reproduciranom u: MAJA BONAČIĆ MANDINIĆ, „Nacrt za kronologiju života i rada don Frane Bulića“,

- Don Frane Bulić, *katalog izložbe* (ur. Emilio Marin), Split: Arheološki muzej, 1984., 94.
- <sup>44</sup> EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum...“ (bilj. 33), 134.
- <sup>45</sup> NEDA ANZULOVIĆ, „Don Frane...“ (bilj. 31), 19.
- <sup>46</sup> FRANE BULIĆ, *Po ruševinama staroga Solina*, Spomen-cvijeće iz hrvatskih i slovenskih dubrava, Zagreb, 1900., 17-18.; ARSEN DUPLANČIĆ, „Nekoliko doživljaja don Frane Bulića iz njegove neobjavljene knjige o Saloni“, VAHD, 79 (1986.), 343-344.
- <sup>47</sup> EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum...“ (bilj. 33), 134.
- <sup>48</sup> Dekret dvorske kancelarije od 5. ožujka 1812. za čitavu monarhiju pozivao se na uredbu od 24. veljače 1776., 9. studenog 1776. i 14. veljače 1782. te ih uzdigao na razinu izričitoga propisa, objavljen u: N. N., „Hofkanzlei-Decret vom 5. März 1812 Z. 2665/305.“, Normative der k. k. C-C, Wien, 1895., 55-56.
- <sup>49</sup> Usp. WILHELM ANTON NEUMANN, „Bericht über die im Jahre 1899 ausgeführte Reise in Dalmatien“, MCC, XXVII (1901.), I. dio, 21.
- <sup>50</sup> N. N., *Protokoll der Conservatoren-Conferenz in Klagenfurt 1883.*, K. k. C-C, Beč, 1883, 26-41.
- <sup>51</sup> N. N., „8“, MCC, X/1884, XXX.
- <sup>52</sup> Kao u bilj. 10.
- <sup>53</sup> WLADIMIR AICHEBERG, „Schloss Artstetten“, *Südliches Waldviertel*, Niederösterreich Kultur, 27 (2002.), 9-12.
- <sup>54</sup> Usp. ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein, Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 46; WERNER TELESKO, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien Köln Weimar 2006., 177.
- <sup>55</sup> Usp. ALINA PAYNE, *From ornament to object. Genealogies of architectural modernism*, New Haven, Conn. 2012., Nierhaus, 2014., 177.
- <sup>56</sup> Usp. WALTER FRODL, *Idee und Verwirklichung, Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Beč-Köln-Graz: Böhlau Verlag, 1988., 35-38.
- <sup>57</sup> ELISABETH SPRINGER, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, Wiesbaden: Steiner, 1979., 8.
- <sup>58</sup> Walter FRODL, *Idee und ...* (bilj. 56), 36, bilj. 67.
- <sup>59</sup> Usp. MILES GLENDINNING, „Antiquarian antecedents“, *The Conservation...* (bilj. 1), 52-62.
- <sup>60</sup> HANS CHRISTOPH DITTSCHIED, *Kassel Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime. Charles De Wailly, Simon Louis Du Ry und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloß und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785 – 1800)*, Worms 1987., 217.
- <sup>61</sup> ULRIKE GLATZ, JOACHIM GLATZ: *Burg Rheinsteine bei Trechtingshausen*. Schnell & Steiner, Regensburg 2012. (Wartburg-Gesellschaft (Hg.): *Burgen, Schlösser und Wehrbauten in Mitteleuropa*, Bd. 27.);
- <sup>62</sup> DORIS FISCHER: *Schloss Stolzenfels*. - Regensburg: Schnell&Steiner 2014.
- <sup>63</sup> <https://www.zamek-hluboka.eu/cs/o-zamku/historie> (pregledano 25. listopada 2019.)
- <sup>64</sup> IVAN SRŠA, „Dvor Trakošćan u 19. stoljeću“, *Kaj* 4/5 (2003.), 88.
- <sup>65</sup> Usp. EVA BÖRSCHSUPAN, DIETRICH MÜLLERSTÜLER, *Friedrich August Stüler 1800 – 1865*, München Berlin 1997., 191-196, 823-826.
- <sup>66</sup> STEFANIE LIEB, „Der ‚Mythos Wartburg‘ im 19. und 20. Jahrhundert – Mechanismen der Inszenierung und Instrumentalisierung und ihre Auswirkungen auf die bauliche Gestalt der Burg“, *Die Burg, Wissenschaftlicher Begleitband zu den Ausstellungen in Berlin und Nürnberg*, Dresden 2010., 254-263.
- <sup>67</sup> Usp. JÜRGEN RATH, *Burgenrestaurierungen und Schloßarchitektur im Werk Friedrich von Schmidts (1825 – 1891)*, phil. Dipl., Beč 1998., 36-42, 86-87.
- <sup>68</sup> Usp. ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 53.
- <sup>69</sup> Usp. ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 57-58.
- <sup>70</sup> Usp. ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 57-58.
- <sup>71</sup> BODO EBHARDT, *Die Hohkönigsburg im Elsass. Baugeschichtliche Untersuchung und Bericht über die Wiederherstellung*, Berlin, 1908.
- <sup>72</sup> IGOR ŽIC, *LavalNugent...* (bilj. 11), 42, 47-48.
- <sup>73</sup> Usp. LIESELOTTE HANZL, „Die Franzensburg ‚Vollkommene Ritterburg‘ und ‚Denkmal Franz I.‘“, 35-47; EVA B. OTTLINGER, „Des Ritters Wohnzimmer oder ein Museum altdeutscher Denkmäler“, *Die Innenräume der Franzensburg*, 48-59, *Die Franzensburg in Laxenburg*, Laxenburg: SchlossLaxenburg, 1998.
- <sup>74</sup> WOLFGANG HÄUSLER, *Die Franzensburg Laxenburg*, Regensburg: Schnell + Steiner, 2006., 10.
- <sup>75</sup> IVAN SRŠA, „Dvor Trakošćan...“ (bilj. 64).
- <sup>76</sup> WOLFGANG HÄUSLER, *Die Franzensburg...* (bilj. 74), 11-12.
- <sup>77</sup> KLAUS MILITZER, *Die Geschichte des Deutschen Ordens*, Stuttgart: Kohlhammer, 2005., 190.
- <sup>78</sup> ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 73.; omiljena mjesto za kupnju bila su mu: Trst, Venecija, Rim, Padova, Barcelona, Sevilla, Madrid, Dijon, Straßbourg, Köln, Frankfurt, Nürnberg, Salzburg i Innsbruck; ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 74.
- <sup>79</sup> ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 15, 120-129.
- <sup>80</sup> ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 12.
- <sup>81</sup> ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 54, 61.
- <sup>82</sup> ANDREAS NIERHAUS, *Kreuzenstein...* (bilj. 54), 171-172.
- <sup>83</sup> EMA VIŠIĆ-LJUBIĆ, „Tusculum...“ (bilj. 33), 134.

## Historicist Assemblages: Authentic Fragments in a New Context

FRANKO ĆORIĆ

The paper sets the use of spolia in reconstructions of the Trsat Castle (1837 – 1843) and the Tusculum (1898 – 1912) into a broader cultural context which permeated the very core of early modernism and heritage movement. The said movement saw history and its remains as important segments of identity of influential and educated individuals. The reasons for interventions on historical buildings in the 19th century were individual identification with a dynastic or national past, creation of a narrative of continuity, but also expressing education and taste. Commissioners of “new-old” buildings engaged in these endeavours with full conviction, to leave a mark in their environment and society. Their eagerness and honesty are evident in the fact that they were buried there. These buildings represent witnesses of a time that built its values and identity on the past and believed in a future based on the values of the past and a belief in the progress of society, art and science.

A direct model for Trsat and many similar structures in the Austrian Empire was the ideal knightly castle of Franzensburg, newly built in the English park of Francis I in Laxenburg between 1798 and 1836 and incorporating numerous spolia. As the venue of the Congress of Vienna, Laxenburg influenced numerous similar buildings in Central Europe, where castles of nobility were adapted into estates with museum and burial function, among which earlier or contemporary to Trsat were Löwenburg (Heinrich Christoph Jussow 1793 – 1801), Rheinstein (Karl Friedrich Schinkel, 1825 – 1829), Stolzenfels (Karl Friedrich Schinkel and Johann Claudius Lassaulx, 1836 – 1842)

and Frauenberg/Hluboká nad Vltavou (Franz Beer and Damasius Deworetzky, 1840 – 1871).

Incentives for Bulić’s Tusculum could have been two local houses, but the construction with Salona antiquities and fragments of the Romanesque-Gothic bell tower of the Split Cathedral emphasizes the boldness of the venture. A monumental example of a similar achievement, and at the same time a link between Trsat and Tusculum, is the castle of Kreuzenstein in Lower Austria. Between 1874 and 1906, Count Johann Nepomuk Wilczek rebuilt the ruins of the castle of Kreuzenstein into an “exemplary Romanesque-Gothic castle”, distinguished by numerous spolia brought from various parts of Europe and built with the intention of ultimately resembling a historically layered building and serving as tourist attraction. Similarly, the Tusculum was supposed to become a place of “support for science and encouragement of noble feelings”.

There are two ways of looking at “new-old” objects. The first is that such objects are seen as a kind of cabinet of miracles, a collection of unusual antiquities that form them and are kept either in or on the building itself. The second is to consider them as intellectual or artistic concepts. The first would imply the antiquarian need for evidence of learnedness and identification with a particular period, while the second would imply an aesthetic concept. In the way these objects use authentic fragments, they are somewhat reminiscent of the artistic practices of 20th-century modernism, of collage or assemblage.



# Dom Ferijalnog saveza Nikole Dobrovića – intencije, realizacija, transformacije

ANTUN BAĆE

Izvorni znanstveni rad  
KONZERVATORSKI ODJEL U DUBROVNIKU  
ŽUDIOSKA 4, 20 000 DUBROVNIK  
antunbace@yahoo.com

*Dubrovački opus arhitekta Nikole Dobrovića (Pečuh, 1897. - Beograd, 1967.), nastao u razdoblju od 1934. do 1941. godine, odavno je prepoznat i visoko valoriziran u kontekstu hrvatske moderne arhitekture. U prvoj fazi dubrovačkog razdoblja, koju obilježava realizacija hotela Grand na Lopudu i niza kuća za odmor, arhitekt je, uz dijalog s osobitostima podneblja i njegova graditeljskog nasljeđa, zaokupljen kreativnim preispitivanjem Le Corbusierovih teorijskih postavki nove arhitekture.*

*Realizacija Doma Ferijalnog saveza na Montovijerni u Dubrovniku (1938.-1940.) za Nikolu Dobrovića označava početak nove stvaralačke faze, napuštanje doktrinarnih ograničenja internacionalnog modernizma i razvijanje samosvojnog oblikovnog jezika, u kojem će značajnu ulogu imati nekonstruktivna fasadna obloga. Izbor materijala i način njihove primjene u međuovisnosti s oblikovanjem volumena i odnosom prema zadanoj lokaciji interpretiraju se u svijetlu osobnog arhitektova razvoja, kao i vanjskih okolnosti koje su mogle utjecati na njegov rad. Nadalje, nastoje se razlučiti izvorne projektantske intencije, izmjene projekta nastale traženjem građevnih vlasti te naknadne intervencije koje su podražavale arhitektov oblikovni rječnik.*

**Ključne riječi:** Dubrovnik, Nikola Dobrović, Dom Ferijalnog saveza, moderna arhitektura, arhitektura između dva svjetska rata, fasadna obloga, Slavomir Benić

*„Kao što je teško shvatiti muziku jednog Beethovena golim ušima, bez specijalne naobrazbe, isto tako je skoro i nemoguće proceniti neki arhitektonski podvig posmatrajući delo golim očima. Kroz dve hiljade godina stiglo je građanstvo do apolonijuskog shvatanja arhitekture, koja je stara preko dve hiljade godina. Danas se oduševljava grčkim stupom, jer može biti shvaćen čulima, kojima ljudski organizam raspolaže. Međutim od harmonije statičke uravnoteženosti (koja danas tako ugodno golica dušu svakom malograđaninu) do uravnoteženosti tako složenih dinamičnih elemenata protkanih svim mogućim tekovinama ljudske radinosti (koje tako cepaju dušu naših najbližnjih) vodi dalek put, koji od većine naših sugrađana još nije prevaljen. To je domena faustovskih meditacija, a ne igralište organskih čula.“*

Nikola Dobrović, *Obrazloženje projekta dogradnje i nadogradnje vile Ćurlica-Wolf u Lapadu, 1939.*<sup>1</sup>

Sredinom je prosinca 1938. godine Općina dubrovačka izdala je Ferijalnomu savezu građevinsku dozvolu za izgradnju Doma Ferijalnoga saveza na katastarskoj čestici zemlje 525/6 k.o. Gruž.<sup>2</sup> Građevinska se parcela predviđena za izgradnju Doma nalazila na istočnoj padini brijega Montovijerna, povrh današnje Ulice bana Josipa Jelačića, zapravo prastaroga puta koji je iz pravca Pila, preko

Boninova, vodio u Lapad, sve do crkve i groblja Sv. Mihajla. Tijekom međuratnoga razdoblja na ovome se, do tada gotovo pustomu predjelu, uz uski put formirao niz obiteljskih kuća.<sup>3</sup>

Projekt za izgradnju Doma potpisuje Nikola Dobrović, arhitekt koji je tada već četiri godine bio nastanjen u Dubrovniku. Do 1938. godine Dobrović je u Dubrovniku i okolici realizirao nekoliko objekata

ta: na Lopudu je za obitelji Glavović i Sesan podigao hotel Grand, antologijsko ostvarenje moderne arhitekture, na istome je otoku izveo spomen-obilježje češkomu piscu i političaru Viktoru Dyku, a u Dubrovniku je, za potrebe smještaja Turističkoga doma, proveo adaptaciju prizemlja palače Sponza.<sup>4</sup> Dok je projektirao Dom Ferijalnoga saveza, Dobrović je nadzirao izvedbu triju vila za odmor, projektiranih prethodne 1937. godine; vile češkoga liječnika Vaclava Naprsteka u Srebrenome u Župi Dubrovačkoj, kipara Petra Pallavicinija kraj Triju crkva u Dubrovniku te liječnika Ive Barića na Lopudu.<sup>5</sup>

U odnosu na nabrojane realizacije projekt Doma Ferijalnoga saveza predstavio je za Nikolu Dobrovića iskorak u arhitektonskome oblikovanju, a pokazao se ključnim za daljnje arhitektovo stvaralaštvo. Stoga se prije detaljnijega uvida u arhitektonsko rješenje Doma potrebno ukratko osvrnuti na arhitektov dotadašnji razvojni put.<sup>6</sup>

Nikola Dobrović rodio se u Pečuhu 1897. godine.<sup>7</sup> Studij arhitekture započeo je u Budimpešti 1915., a nakon završetka Prvoga svjetskog rata, u kojemu je bio mobiliziran, nastavio je na Visokoj tehničkoj školi u Pragu, gdje je i diplomirao 1923. godine. Stvaralački opus Nikole Dobrovića dijeli se prema arhitektovu stalnom prebivanju na tri razdoblja: praško (od 1923. do 1934.), dubrovačko (od 1934. do 1943.) i beogradsko (od 1945. do 1967.). Iako vremenski najkraće, dubrovačko je razdoblje djelovanja bilo najplodnije; broji ukupno jedanaest ostvarenja, a treba mu priključiti i dvanaest do sada utvrđenih nerealiziranih projekata koje je Dobrović projektirao od 1929. pa do smrti 1967. godine za Dubrovnik i okolice.<sup>8</sup> Arhitektov je dubrovački opus do sada najtemeljitiije obradila Marija Milinković u svojem magistarskom radu.<sup>9</sup> Milinković postavlja tezu o „kritičkoj praksi arhitekta“ prema kojoj je „dubrovački period u stručnoj delatnosti Nikole Dobrovića period ostvarenja modernističkog arhitektonskog koncepta autora i, u isto vreme, period preispitivanja i kritike modernističkih principa usvojenih u formativnom periodu“. Ovaj se „specifičan karakter (...) stručne prakse“ prema Mariji Milinković formirao kroz „seriju međusobno povezanih eksperimenata“.<sup>10</sup> Slijedeći autoričinu tezu, dubrovačko razdoblje Nikole Dobrovića mogli bismo podijeliti na dvije faze: prvu u kojoj arhitekt preispituje Le Corbusierove postavke nove arhitekture, eksperimentirajući unutar tako zadanih okvira, no autonomiji modernističkoga objekta pretpostavlja prostornu kontekstualizaciju, te drugu u kojoj se uputio u razvoj samosvojnoga oblikovnog jezika. Za drugu je fazu dubrovačkoga djelovanja karakteristično korištenje nekonstruktivne kamene obloge fasada, a kojom arhitekt prvi put u cijelosti oblaže građevinu upravo pri realizaciji Ferijalnoga doma na brijegu Montovijerna u Lapadu (sl. 1).

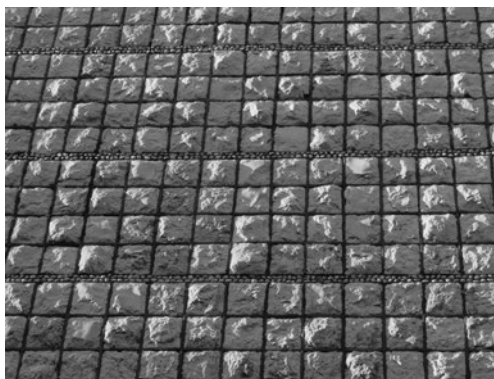


### PROJEKT I IZVEDBA

Zgrada na pet etaža, koja se nalazi na kaskadno organiziranome terenu, oblikovana je kao monolitni volumen, pravilni horizontalno izduženi paralelopiped, u odnosu na dotadašnja arhitektova ostvarenja relativno zatvoren prema okolini. Glavna istočna fasada rastvorena je prozorskim vrpčama, a uvlačenjem volumena u razini završne etaže formirana je manja terasa. Sve su fasade potpuno obložene kvadratnim kamenim klesancima koji su slagani u pravilnome rasteru sljubnica, a po vertikali su artikulirane uskim horizontalnim trakama oblutaka u mortu (sl. 2). Krovna je terasa neprohodna.

Na temelju vijesti i izvještaja koji su objavljivani u glasilu Ferijalnoga saveza, mjesečniku *Naša domovina*, moguće je rekonstruirati do sada nepoznate okolnosti oko podizanja Doma, točno utvrditi dinamiku izgradnje te pobliže rasvijetliti ulogu Nikole Dobrovića.<sup>11</sup>

Upravni odbor Ferijalnoga saveza donio je u listopadu 1937. *Pravilnik o podizanju i uređenju stalnih domova-svratišta Ferijalnoga saveza* prema kojemu je već početkom naredne godine trebalo započeti izgradnju stalnih domova-svratišta u glavnim ferijalnim središtima. Dotad se smještaj „ferijalaca“ organizirao u školskim zgradama tijekom raspusta. Savez

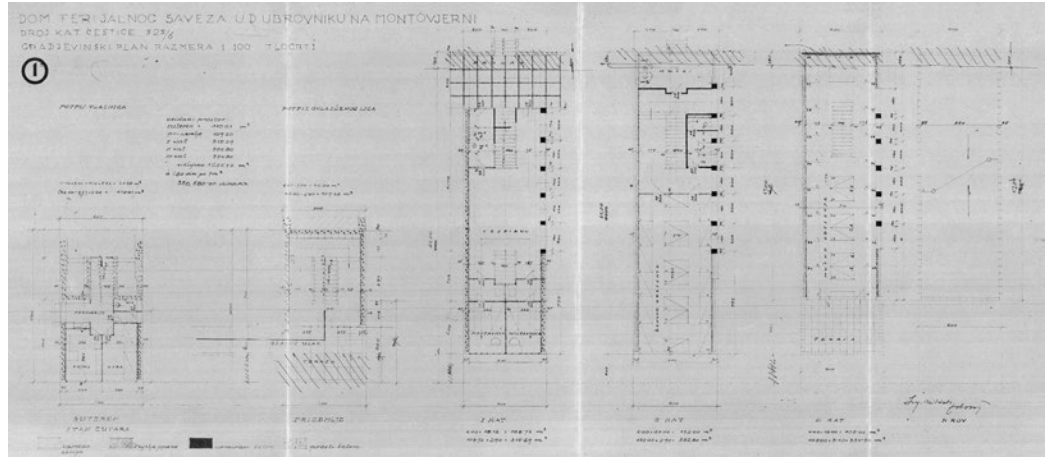


Sl. 1.  
Dom Ferijalnoga saveza na Montovijerni u Dubrovniku danas (foto: A. Baće)

Sl. 2.  
Dom Ferijalnoga saveza, detalj fasade (foto: A. Baće)



Sl. 3.  
Nikola Dobrović,  
projekt Doma  
Ferijalnoga saveza,  
tlocrt, 1938., (izvor:  
DADU)



je imao svoje domove samo u Beogradu, Bledu, Sv. Stefanu i Mijačici, a za istu je svrhu uskoro kupio i uredio zgrade u Splitu i Ljubljani.<sup>12</sup> U Dubrovniku je za izgradnju doma kupljeno zemljište na Montovjermi, formirao se građevinski odbor, a projektiranje i izgradnja povjereni su Nikoli Dobroviću.<sup>13</sup> Sudeći prema objavljenim vijestima, projekti su bili dovršeni sredinom 1938. godine, građevinska je dozvola izdana u prosincu, a izgradnja je započela u svibnju naredne 1939. godine.<sup>14</sup> Izgradnjom Ferijalnoga doma Nikola Dobrović započeo je i svoju kratkotrajnu poduzetničku epizodu. Naime, prema izvještajima, Dobroviću je povjereno izvođenje radova.<sup>15</sup>

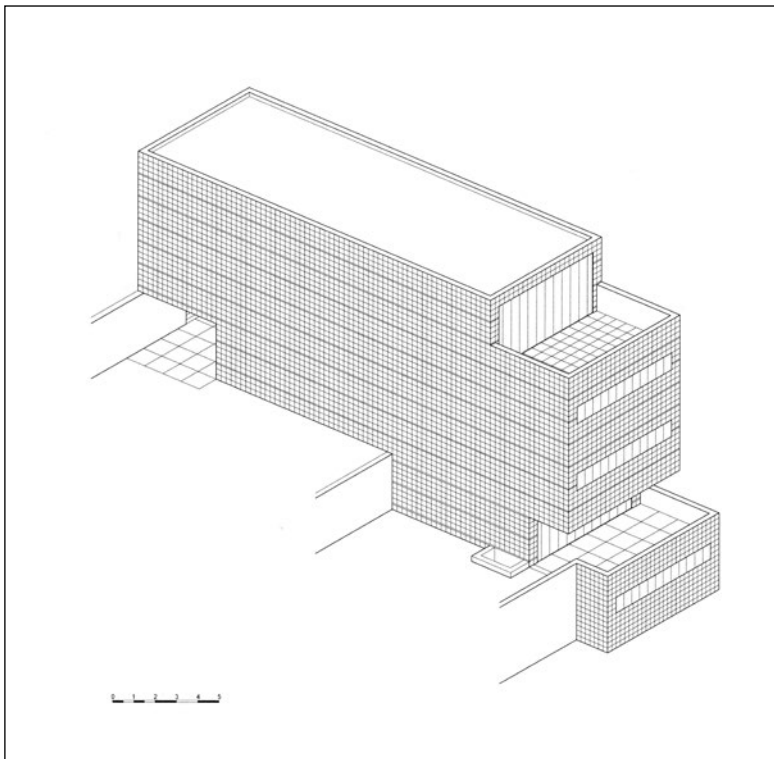
Izgradnja je dovršena početkom 1940. godine te je planirano da Dom primi ekskurzije već za uskrsnje praznike, no okolnosti su se naglo promijenile.<sup>16</sup> Ban novopostavljene Banovine Hrvatske donio je

početkom svibnja 1940. rješenje o raspuštanju svih lokalnih organizacija Ferijalnoga saveza na svojem teritoriju i imenovanju povjerenika. Banovinske vlasti tražile su osnivanje samostalne organizacije i podjelu imovine, a pregovori s Ministarstvom prosvjete o tome pitanju potrajali su sve do izbijanja rata u travnju 1941.<sup>17</sup> U takvim je okolnostima Dom ostao nenamješten i zatvoren.<sup>18</sup>

Projektna se dokumentacija za izgradnju Doma fragmentarno očuvala, a zagubio se i projekt temeljite rekonstrukcije i dogradnje koja je provedena, po svemu sudeći, sredinom 1950-ih godina, što znatno otežava analizu izvornih struktura.

Dio projekta za koji je u prosincu 1938. godine izdana građevinska dozvola, s tlocrtima svih etaža, pronađen je u Državnom arhivu u Dubrovniku 2015. godine, a otkriva da je prilikom ishođenja dozvole i izvedbe došlo do znatnih odstupanja od izvorne autorove oblikovne intencije (sl. 3).<sup>19</sup> Sudeći prema korekcijama koje su bile ručno unesene u odobreni nacr, pretpostavlja se da su izmjene potaknute uvjetima Građevnoga odbora – tražilo se da se građevina na zapadnoj i istočnoj strani odmakne od rubova parcele. No to je rezultiralo daljnjim izmjenama tijekom izvedbe. Naime prema izvornoj su zamisli zapadna i istočna fasada bile dinamično modelirane i kontrastirale su mirnim, horizontalno izduženim bočnim fasadama. Prvi je kat na zapadnoj strani trebao biti uvučen u odnosu na gornje etaže koje su dosezale i naslanjale se na ogradni zid parcele. Kako se teren kaskadno uspinje prema zapadu, pred uvučenim se prvim katom trebala formirati natkrivena terasa, povezana stubištem s cestom na zapadu. Na istočnoj je strani, osim završne etaže, i prizemlje trebalo biti uvučeno u odnosu na pročelnu liniju, gdje se trebala formirati dijelom natkrivena terasa nad čuvarevim stanom smještenim u suterenu (sl. 4).<sup>20</sup> I bočne su fasade tijekom izvedbe doživjele izmjenu u odnosu na projektirano rješenje. Prvi, drugi i treći kat trebali su biti rastvoreni nizom prozora na zapadnome dijelu sjeverne fasade. Sudeći prema fotografijama snimljenim tijekom dovršetka

Sl. 4.  
Dom Ferijalnoga  
saveza, rekonstrukcija  
projektirnoga rješenja  
građevine prije  
promjena izvršenih u  
postupku ishođenja  
građevinske dozvole,  
aksonometrija  
(izradila: S. Radović)





izgradnje, prozorski je niz prvoga kata izmješten na južnu fasadu koja je prema projektu trebala biti potpuno zatvorena (sl. 5 i 6).<sup>21</sup>

Koliko su izmjene volumena i rasporeda otvora utjecale na izmjene prostorne dispozicije, za sada nije moguće odgovoriti. Prema projektu u prizemlju, koje je zbog kaskadne organizacije površinom znatno manje od viših etaža, nalazilo se neveliko predvorje sa stubištem za kat. Veći je dio prvoga kata zauzimao prostrani vestibul, a na istočnoj su strani bile smještene dvije sobe za nastavnike. Na dvije su se završne etaže nalazile velike učeničke spavaonice. Drugi je kat, uz spavaonicu za učenice, na zapadnoj strani imao predsoblje i sanitarije, a treći je kat, bez pregradnih zidova, bio namijenjen za učenike.<sup>22</sup>

#### KASNIJE INTERVENCIJE

Mogućnost idealne rekonstrukcije izvedenoga stanja građevine znatno otežavaju brojne naknadne intervencije. Naime, kako je već spomenuto, sredinom 1950-ih godina Ferijalni se dom dogradio i temeljito pregradio. Na sjeverozapadnoj se strani tada dogradilo krilo u koje se izmjestila vertikalna komunikacija od prvoga do trećega kata te sanitarni čvorovi. Prostorna je dispozicija katova potpuno izmijenjena – prostrane spavaonice pregrađene su u sobe kojima se pristupalo iz novoformiranih hodnika. Ove su promjene zahtijevale i uspostavu novih otvora – južna je fasada, do tada potpuno zatvorena u zoni drugoga i trećega kata, perforirana nizovima prozora. Također promijenjene su dimenzije gotovo svih postojećih otvora.<sup>23</sup>

Iako se radi o zahvatu koji je temeljito izmijenio oblikovnu, prostornu i funkcionalnu koncepciju građevine, sve su vanjske izmjene pažljivo izvedene prema izvorniku – kamenu su klesanci ponovno iskorišteni – višak kamena dobiven otvaranjem novih otvora korišten je za zidanje, cementne sljubnice i horizontalne trake oblutaka koji bojom i oblikovanjem potpuno odgovara starijim. Čak i novo sjeverozapadno krilo potpuno prati oblikovanje izvornoga volumena – tek je iz neposredne blizine čitljiva razlika u obradi kamena.



Sl. 5.  
Dom Ferijalnoga saveza pri završetku izgradnje (izvor: MNT)

Sl. 6.  
Dom Ferijalnoga saveza oko 1940. godine (izvor: MNT)

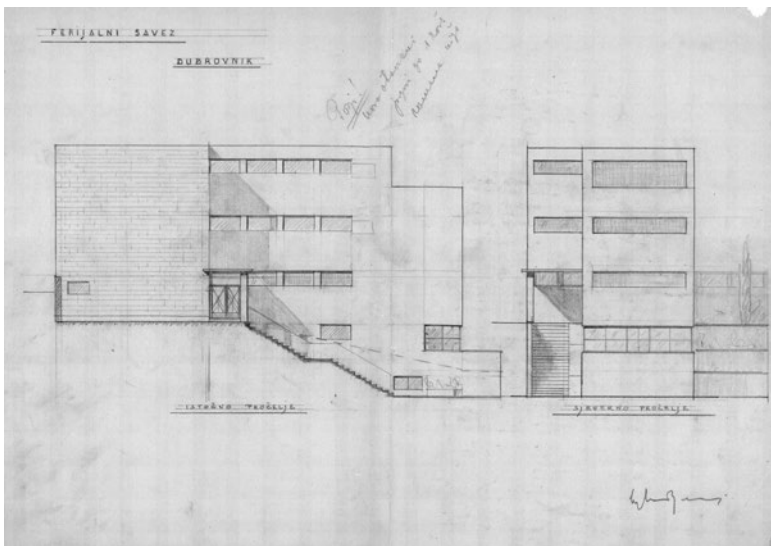
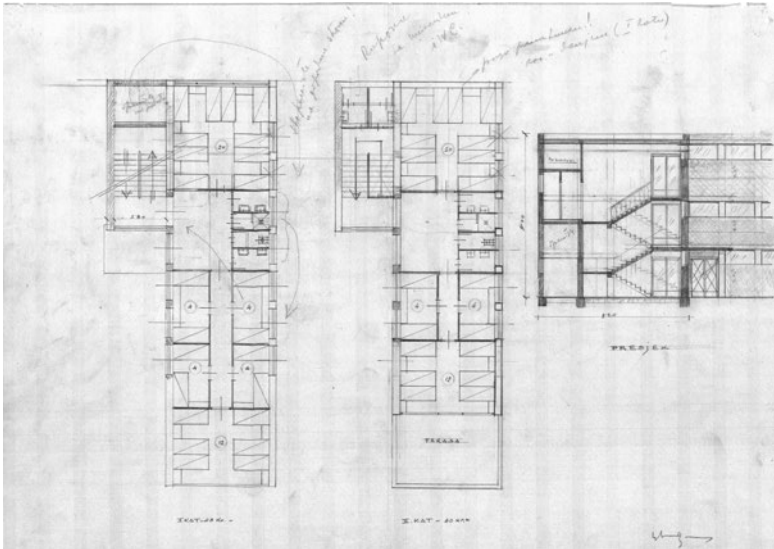
Kao što je već navedeno, ni za ovaj zahvat ne postoji cjelovita dokumentacija. Pronađeno je tek nerealizirano rješenje koje je potpisao dubrovački arhitekt Slavomir Benić (sl. 7 i 8).<sup>24</sup> Je li on autor i izvedenoga rješenja za sada se ne može sigurno tvrditi. U prilog takvoj atribuciji svjedoči stvaralački profil arhitekta Benića – velik je dio opusa i gotovo čitav radni vijek posvetio obnovi i rekonstrukciji spomenika, najbliže surađujući s konzervatorom Lukšom Beritićem. Iako potpuno nepoznat izvan dubrovačke sredine, riječ je o arhitektu iznimno zanimljive biografije i opusa koji tek treba istražiti i valorizirati, a uključuje i dvadesetak urbanističkih, infrastrukturnih i arhitektonskih rješenja koje je u drugoj polovini 1960-ih godina projektirao za Tripoli tijekom radnog boravka u tadašnjoj Kraljevini Libiji.<sup>25</sup> Diplomiravši arhitekturu u Beogradu neposredno nakon završetka Drugoga svjetskog rata, Benić je zasigurno bio dobro upoznat sa značajem Dobrovićeva djela, a senzibilitet za naslijeđeno iščitava se u tretmanu vanjskoga oplošja rekonstruirane građevine Ferijalnoga doma.<sup>26</sup>

Kasniji zahvati na Ferijalnome domu, uvjetovani funkcionalnim potrebama, poput izvedbe prizemne dogradnje na sjeveroistočnoj strani ili ostakljene verande južno, nisu ni približno slijedili vrijednost i značaj građevine i predstavljaju isključivo degradaciju cjeline.

Spomenimo i da se okoliš građevine tijekom druge polovine 20. stoljeća potpuno izmijenio – u doba izgradnje Ferijalnoga doma gotovo pust brijeg Montovijerna postao je tijekom vremena jedan od najgušće izgrađenih lapadskih predjela.

#### MATERIJALI, FORMA

Dom Ferijalnoga saveza potpuno se razlikuje od dotadašnjih dubrovačkih ostvarenja Nikole Dobrovića – napušteno je naglašeno prožimanje zatvorenih, poluotvorenih i otvorenih prostora, volumen je zgrade kompaktan, gotovo introvertiran, a korištenje kamene obloge, čiji je atektonski karakter dodatno



Sl. 7.  
Slavomir Benić,  
projekt rekonstrukcije  
Doma Ferijalnoga  
saveza, tlocrt  
drugoga i trećega  
kata (izvor: DADU)

Sl. 8.  
Slavomir Benić,  
projekt rekonstrukcije  
Doma Ferijalnoga  
saveza, nacrt južne i  
istočne fasade (izvor:  
DADU)

naglašen trakama oblutaka, preuzima središnje mjesto u oblikovnoj koncepciji.

Kamena obloga javlja se i u prijašnjim Dobrovićevim dubrovačkim projektima (vila „Vesna“ na Lopudu, nerealizirana vila Mladinov na Babinu kuku), no korištena je u ograničenome opsegu, isključivo u zonama prijelaza, dodira arhitekture s prirodnim terenom (sl. 9). Kod Ferijalnoga doma ona postaje dominantni oblikovni element, ujedno i sredstvo kojim autor raskida s već uhodanom praksom internacionalnoga modernizma i formalnoga eksperimentiranja unutar unaprijed zadanih okvira. Ovakvu je koncepciju oplošja zgrade arhitekt počeo razvijati krajem prethodne 1937. godine; javlja se u natječajnome radu za zgradu Prizada u Beogradu.<sup>27</sup> Nakon Ferijalnoga doma koristit će je i u drugim dubrovačkim ostvarenjima; dogradnji i nadogradnji vile Ćurlica-Wolf u Lapadu (1939.) i vili Svid u Zatonu (1940.), a potom i u svojemu najznačajnijem poslijeratnom djelu – kompleksu Generalštaba u Beogradu (1957. – 1963.).<sup>28</sup>

Pitanje geneze ovoga specifičnog oblikovnog elementa zaokupljalo je, naravno, dosadašnje istraživače Dobrovićeva opusa, a ovdje možemo sistematizirati i pokušati nadopuniti zaključke.

Korištenje kamena kao građevnoga materijala relativno je lako dokučiti – Dobrović se tijekom svojega desetgodišnjeg boravka predao dubrovačkoj graditeljskoj baštini, o čemu svjedoči knjiga *Dubrovački dvorci* (1947.) posvećena ladanjskoj arhitekturi, kao i niz tekstova o dubrovačkoj povijesnoj arhitekturi i urbanizmu.<sup>29</sup> No Dobrović je postupno prihvaćao korištenje kamena. Potrebno je ukazati na jednu opasku iz poznate polemike između Koste Strajnića i Vinka Brajevića koja se vodila krajem 1930. i početkom 1931. godine te je ubrzo publicirana pod nazivom „Misli o čuvanju dalmatinske arhitekture“.<sup>30</sup> Polemika je započela upravo oko pitanja izgradnje Kursalona na Pilama za koje je Dobrović, tada još nastanjen u Pragu, dao alternativno projektno rješenje. Naime Strajnić je, braneci modernu arhitekturu i mogućnost njezina uklapanja u povijesne ambijente, tijekom polemike ustvrdio kako je Dobrović predvidio „opločenje cijele zgrade kamenim pločama, glatkim i tankim 3 do 4 cm“. Na to je Brajević odgovorio: „S ovim smatra g. Strajnić da je udovoljeno i ljubiteljima kamena i da svi možemo da budemo zadovoljni. Međutim, kad bi se to doista izvelo, bilo bi mnogo gore nego li kad bi se zgrada naprosto izgradila u betonu. Mi ovdje, koji osjećamo za kamen i za njegovo značenje u arhitekturi, možemo zamisliti oblaganje zidova kamenim pločama samo po hodnicima, kupatilima i slično. (...) Moderna je arhitektura postavila 'Materialechtheit', kao jedan od temeljnih principa, a oblaganje kamenim pločama znači baš falsificiranje materijala, jer ovo oblaganje ne postaje nikakvim elementom izgradnje. To je jedino neko ukrašavanje koje je za nas, koji osjećamo za jakost i jedrinu kamena, naprosto neukusno. Izgleda nam kao neki flaster prilijepljen samo privremeno da ga se opet što prije odlijepi!“<sup>31</sup>

Dobrović, koji se poslije i sam uključio u polemiku, ovu zajedljivu opasku nije komentirao, no zasigurno je o njoj razmišljao.<sup>32</sup>

Doista, Dobrović pri korištenju kamena primjenom pravilnoga rastera sljubnica ističe njegovu nekonstruktivnu ulogu, po čemu se razlikuje od svih suvremenika koji istovremeno projektiraju u Dalmaciji i pri tom koriste kamen kao lokalni tradicijski materijal. I sama obrada materijala odstupa od onoga što bi se u tradicijskome smislu smatralo prikladnim za oblikovanje plašta stambene građevine – bunjasti kameni klesanci istovjetno obrađeni ravnomjerno prekrivaju čitavo oplošje građevine. Dodatni naglasak nekonstruktivnomu karakteru obloge daje i uvođenje traka oblutaka. Trake oblutaka Dobrović prvi put koristi prilikom adaptacije prizemlja palače Sponze 1936. godine, kao dio novoga popločenja atrija. Ko-

rištenje je oblutaka kao materijala za popločenje ulica uobičajeno u Dubrovniku, a moguće je pronaći i primjere njihove primjene za dekoraciju fasada (sl. 10).<sup>33</sup>

Sam Dobrović o korištenju kamene obloge progovara nešto kasnije, 1939. godine, kod zahvata dogradnje i nadogradnje kuće Ćurlica-Wolf u uvali Sumartin u Lapadu. Postupak ishođenja građevinske dozvole, u okolnostima narušenih susjedskih odnosa, znatno se zakomplicirao, pa Dobrović općinskoj upravi podnosi „opširnu raspravu o arhitektonskoj zamisli“ u kojoj se osvrće i na pitanje obloge fasada:

„Upotrebljava se samo jednaka veličina kamenih ploča sa neprekidnim fugama, koje će stvarati novu površinsku lepotu, poput moderne tekstilne robe. Svaki komad kamene obloge imade bunjastu izradu, što sve skupa čini jedan veoma slikovit efekt. Radi se tu dakle o jednoj savremenoj instrumentaciji zidnih površina. Omražena boja armiranog betona iščeznuće potpuno pod oblogom od kamenih ploča. Armirani beton je u ovom slučaju samo konstruktivni fenomen, koji, omogućava solidnu konstrukciju, monolitnu, jeftinu gradnju, funkcionalan i celishodan raspored, ali se od njega ne traži spoljašnji efekat. Spoljašnji efekat postizava se materijalom, kojim se armirani beton ima oblagati. Taj je materijal u ovom slučaju kamen.“<sup>34</sup>

Krunoslav Ivanišin primjenu kamene obloge u Dobrovićevim djelima smatra nastavkom srednjoeuropske tradicije *Bekleidung* čiji je začetnik Gotfried Semper, na što bi usporedba s tekstilnim ornamentom u prethodnome citatu doista i mogla upućivati.<sup>35</sup> Ovu tezu prihvaća te dalje uvjerljivo elaborira Ljiljana Blagojević, ukazavši pritom, temeljem iščitavanja kasnijih Dobrovićevih tekstova, i na veze s kalifornijskim vilama Franka Lloyda Wrighta iz prve polovine 1920-ih godina.<sup>36</sup> Iako Wrightov „textstille block

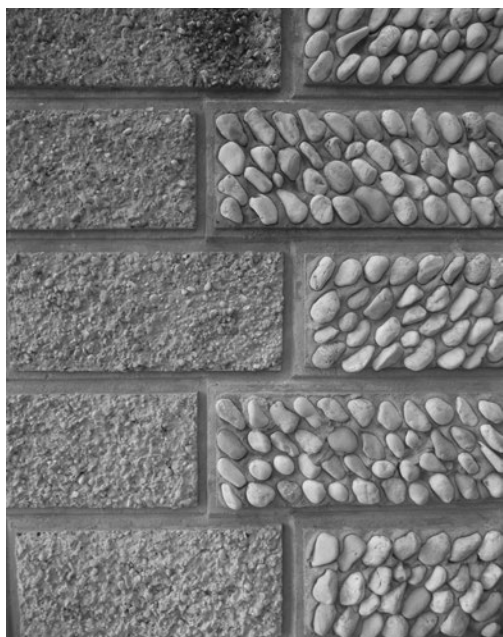


Sl. 9. Nikola Dobrović, Vila Vesna na Lopudu (1937. – 1940.), južna fasada (foto: A. Baće)

system“ počiva na konstruktivno i konceptualno potpuno različitem pristupu, završni efekt oblikovanja fasada doista pokazuje sličnosti.<sup>37</sup> Svakako, kroz Dobrovićeve udžbeničke tekstove o modernoj arhitekturi razvidna veća fascinacija Wrightovim djelom, no Semperovom ostavštinom, a gotovo je istovjetna interpretacija efekta pravilnoga rastera sljubnica na Wrightovim vilama i Ferijalnome domu. O Wrightovu je eksperimentu Dobrović napisao sljedeće: „Sami spojevi betonskih prefabrikata rezultuju pravac i neprekidnost linija u dva suprotna pravca. Time čitavo zidno platno dobija karakter tkanine na podlozi pravilne potke – rastera. Neožbukana površina samog betona time se uveliko oživljava. Sliku potke posmatračevu oko prima sa građevine i prenosi i nehotice na okolinu, na nebo, vegetaciju i teren. Time čitav okvir zajedno sa objektom dobija karakter jedinstva, a posmatrač utisak goblena izrađenog istom tehnikom i od istovetnog materijala.“<sup>38</sup> Slična zapažanja arhitekt poslije donosi prisjećajući se vlastitoga rada na Domu Ferijalnog saveza: „Rasterski motiv sastavljen od istovetnih kamenih kocki sa neprekinutim i likovno izraženim fugama u oba pravca primenio je arhitekta Nikola Dobrović još 1938. godine u Dubrovniku na zgradi Ferijalnog saveza. Zgrada je bila uvučena između dve grupe borova. Rasterski motiv pružao je potku celokupnoj slici, pa se dobijao utisak da su zgrada, borovi i nebo jedinstveno izatkana tapiserija.“<sup>39</sup> Dodajmo k tome da kalifornijske vile i Dom na Montovjerni povezuje i dojam zatvorenosti, dominacija zidnoga platna nad otvorima.<sup>40</sup>

Moglo bi se zaključiti da je Nikola Dobrović, kao uostalom i sam Le Corbusier tijekom tridesetih godina, osjetio zasićenje purizmom i racionalizmom već dogmatizirane moderne, nastojeći kroz eksperimentiranje s regionalnim materijalima i tehnikama gradnje pronaći vlastiti, prepoznatljiv stvaralački

Sl. 10. Kuća Jelić na Pilama iz 1904. godine, detalj fasade (foto: A. Baće)



Sl. 11.  
Dom Ferijalnoga  
saveza 1940.  
godine (izvor: Naša  
domovina, 1-2/1940,  
Beograd, 1940.)



izraz. Osim s kamenom, arhitekt eksperimentira i s drvom (obloga stupova kod vile „Rusalke“ i vile „Adonis“), no kamen ga je, vjerojatno zbog svoje trajnosti i otpornosti, više zaokupio. Konačno, primijetimo kako je „omražena boja armirana betona“ u arhitekturi moderne gotovo redovito prikrivena završnom žbukom (sam je Dobrović primjenu različitih obrada žbukanih površina kod izvedbe hotela Grand i spomenika Viktoru Dyku doveo gotovo do savršenstva), pa bi pitanje Brajevićeva „Materialechtheita“ ionako bilo krajnje dvojbeno.

U korelaciji s primjenom kamene obloge treba razmatrati i formu građevine, njezinu stereometrijsku elementarnost i introvertiranost. Na goloj, kamenitoj padini tada neizgrađenoga brijega, zgrada kompaktnoga volumena, zatvorena prema okolini i obložena kamenom, doima se prije kao fortifikacijska građevina – bunker – no kao omladinsko odmaralište koje bi trebalo slaviti kult mladosti i kulturu putovanja (sl. 11).<sup>41</sup> Estetika broda, toliko spominjana u kontekstu dotadašnjih Dobrovićevih ostvarenja, napuštena je upravo kad je trebala najviše odgovarati projektnomu zadatku. Pitanje jest može li se ovakva promjena oblikovnoga izričaja dovesti u vezu s traumatičnim zbivanjima europske 1938. godine, Anschlussom i aneksijom Sudeta, događajima kojima su već prethodili užasi španjolskoga građanskog rata, poput bombardiranja Guernice u travnju 1937. godine, odnosno predstavljati umjetničku ekspresiju senzibilnoga stvaraoaca u trenutku kada su se sve jasnije nazirali obrisi novoga svjetskog sukoba.<sup>42</sup>

\*\*\*

Iako nastao pred svega osam desetljeća, Dom Ferijalnoga saveza na Montovijerni Nikole Dobrovića

još uvijek krije nepoznanice koje otežavaju interpretaciju toga slojevitog arhitektonskog ostvarenja, do sada donekle zapostavljenoga u odnosu na druga arhitektova dubrovačka djela. Razlog relativne zapostavljenosti vjerojatno počiva upravo u nepoznavanju izvorne projektne dokumentacije, kao i dokumentacije prema kojoj je pedesetih godina 20. stoljeća znatno izmijenjeno izvedeno stanje građevine. Daljnja istraživanja kako razasute arhivske građe tako i same građevine trebala bi rezultirati egzaktnijim spoznajama o izvornome oblikovanju Doma i svim promjenama koje je doživio od faze projektiranja pa do današnjih dana. Tek će takav uvid pružiti osnovu za pouzdanije interpretacije i punu valorizaciju djela, koje zasigurno predstavlja važnu kariku u razvojnome arhitektovu putu. K tome, realizacija Ferijalnoga doma pruža primjer arhitektova odgovaranja na vanjska ograničenja (zahtjevi Građevinskoga odbora) te u fazi izvedbe modificira projektno rješenje.

Zaključno je važno istaknuti i da se uvođenje nekonstruktivne kamene obloge kod Ferijalnoga doma ne smije smatrati tek pukim apliciranjem tradicijskoga materijala u svrhu postizanja dopadljivosti, prilagođavanja vladajućemu ukusu sredine (na što bi moglo navesti i površno čitanje izjava samoga arhitekta), nego ga je, kao ravnopravnu sastavnicu u kreativnome procesu projektiranja, nužno sagledavati u međuovisnosti s osmišljavanjem konstrukcije, forme i prostorne dispozicije građevine. U povijesnome trenutku kada je povratak tradicijskim materijalima često predstavljao i povratak monumentalnim, klasicizirajućim formama, Nikola Dobrović uspio je ustrajati u razvoju samosvojnoga, koherentnog oblikovnog jezika, ničim ne odstupivši od samozadanih visokoetičnih načela arhitektonskoga stvaranja.

## Bilješke

- <sup>1</sup> Državni arhiv u Dubrovniku, Zbirka građevinskih planova Općine Dubrovnik (dalje HR-DADU-292), svež. 133/76.
- <sup>2</sup> HR-DADU-292, svež. 133/119.
- <sup>3</sup> Proširenju i uređenju puta prišlo se 1939. godine na inicijativu vlasnika okolnih kuća, koji su se morali odreći dijela zemljišta kako bi se omogućila uspostava kolne prometnice širine 6,5 metara. HR-DA-DU-292, svež. 140/2.
- <sup>4</sup> KRUNOSLAV IVANIŠIN, „Hotel *Grand* s parkom“, *Moderna arhitektura u Hrvatskoj 1930-ih*, (ur.) Darja Radović Mahečić, Zagreb, 2007., 263-266; DUBRAVKO BAČIĆ, „Spomenik Viktoru Dyku na Lopudu arhitekta Nikole Dobrovića“, *Prostor*, 25, Zagreb, 2003., 45-56; \*\*\* „Turistički dom u Sponzi“, *Dubrovački turizam*, 2, Dubrovnik, 1936., 39-44.
- <sup>5</sup> MARIJA MILINKOVIĆ, *Kritička praksa arhitekta Nikole Dobrovića: Dubrovački period (1934.-1943.)*, magistarski rad, Beograd, 2007.
- <sup>6</sup> Bibliografija je radova o Nikoli Dobroviću iznimno opsežna. Za cjelovit uvid u bibliografiju vidi: MARTA VUKOTIĆ LAZAR, *Arhitekta Nikola Dobrović, Život, delo i doba kome je pripadao*, Kosovska Mitrovića, 2018., 281-308.
- <sup>7</sup> Kao zanimljivost spomenimo da su dvojica Dobrovićevih vršnjaka rođena u Pečuhu također postala renomirani arhitekti – Farkas Molnár (1897. – 1945.), koji je kao i Dobrović pohađao cistercijsku gimnaziju, te Alfréd Forbát (1897. – 1972.). Obojica su formiranjem vezana za weimarski Bauhaus, kao i pet godina mlađi Marcel Breuer (1902. – 1981.), koji je također rođen i školovan u Pečuhu. GYÖRGY VÁRKONYI, „Petar Dobrović u mađarskoj likovnoj umjetnosti“, *Petar Dobrović (1890-1990)*, retrospektivna izložba, katalog, (ur.) Ante Sorić, Zagreb, 1990., 15-18.
- <sup>8</sup> Realizirani projekti Nikole Dobrovića u Dubrovniku i okolici jesu: hotel *Grand* na Lopudu (1934. – 1936.), adaptacija prizemlja palače Sponza (1935. – 1936.), spomenik Viktoru Dyku na Lopudu (1936.), vila *Naprstek* u Srebrenom (1937. – 1938.), vila „*Rusalka*“ (1937. – 1940.), vila „*Vesna*“ na Lopudu (1937. – 1940.), Dom Ferijalnoga saveza (1938. – 1940.), dogradnja i nadogradnja vile Čurlica-Wolf s uređenjem vrtnih šetnica – „*Opus X*“ (1938. – 1940.), vila „*Adonis*“ (1939. – 1940.), vila „*Svid*“ u Zatonu (1940.), grobnica obitelji Berdović (1940.).  
Nerealizirani projekti: pansion *Ive Režeka* u Srebrenom (1929.), *Kursalon* na Pilama (1929.), *Hotel* u Lapadu (1930.), preuređenje i proširenje *Gradske kavane* (1930. – 1931.), adaptacija stare župne kuće Sv. Mihajla (1931.?), uređenje *Bastiona* od Pila (1934.), regulacija predjela *Ploča* (1934.?), vila *Mladinov* (1937.), pansion *Iva Račića* (1937.), aneks *Banovinske bolnice* (1938.?), kuća *Mitrović* (1939.), kuća za odmor *Nikole Dobrovića* na Lopudu (1965.).
- <sup>9</sup> MARIJA MILINKOVIĆ, *Kritička praksa... (bilj. 5)*.
- <sup>10</sup> Isto, IV, 163.
- <sup>11</sup> Časopis *Ferijalnoga saveza Naša domovina* izlazio je od 1924. do 1930. godine, a nova serija časopisa izlazi od 1938. do 1941. godine. Od 1928. do 1937. godine glasilo *Ferijalnoga saveza* bio je časopis *Ferijalac*.
- <sup>12</sup> \*\*\* „Poslovni izvještaj“, *Naša domovina*, 8-9/1938., Beograd, 1938., 26-37.
- <sup>13</sup> Isto. U izvještaju se navodi: „dom u Dubrovniku – na zemljištu kupljenom za podizanje doma već su započeli radovi. Dom je projektovao poznati naš arhitekt g. Dobrović, pa je njemu povereno i izvođenje radova. Ceo iznos za gradnju ovoga doma deponovala je Centrala kod Filijale Narodne banke u Dubrovniku. Nadzor nad radom od strane Saveza vršio je g. g. Burina, Strajnić i gradski inženjer g. Roki. Podizanjem ovoga doma Centrala ostvaruje drugi deo svoga programa o gradnji stalnih objekata.“ Zemljište u Dubrovniku kupljeno je za 40.000 dinara, a za izgradnju je Savez izdvojio 350.000 dinara, što je prema Pravilniku bio maksimalni dopušteni iznos za ovu svrhu. Novčane priloge za izgradnju, po 20.000 dinara, dali su brodovlasnik Božo Banac i Ministarstvo trgovine i industrije. \*\*\* „Poslovni izvještaj“, *Naša domovina*, 11/1939., Beograd, 1939., 193-205.
- <sup>14</sup> „Prema planovima koje su odobrile nadležne vlasti ovih dana započelo zidanje novog doma F. s. u Dubrovniku koji će služiti za stalno svratište našim članovima. Izvođenje radova vrši g. arh. Nikola Dobrović u saradnji s našim građevinskim odborom koji sačinjavaju g. g. Safet Burina, Kosta Strajnić, Jerko Spaventi i ing. Roki. Novi dom F. s. biće gotov u jesen.“ \*\*\* „Gradnja doma F. s. u Dubrovniku“, *Naša domovina*, 4/1939., Beograd, 1939., 95. Safet Burina bio je gimnazijski profesor, Kosta Strajnić konzervator u Nadleštvu za umjetnost i spomenike (pri Ministarstvu prosvjete), Jerko Spaventi kapetan duge plovidbe i poduzetnik, a Damjan Lučić-Roki voditelj Tehničkoga odjela Općine dubrovačke. ANTUN BAĆE, *Arhitektura Dubrovnika između dva svjetska rata*, doktorski rad, Zagreb, 2015., 95-97, 129, 174; DUBRAVKO KOVAČEVIĆ, *Sveti Vlaho i njegovi festanjuli*, Dubrovnik, 2017., 319.
- <sup>15</sup> „Pošto su svi prethodni radovi oko podizanja doma F. s. u Dubrovniku završeni, ovih dana otpočeli su radovi na gradnji. Radovi se izvode

- u vlastitoj režiji pod nadzorom i rukovođenjem g. arhitekta Nikole Dobrovića. – Dom će biti gotov u jesen i predat našoj organizaciji na upotrebu.“ \*\*\* „Gradnja doma u Dubrovniku“, *Naša domovina*, 5/1939., prilog „Ferijalac“. Može se pretpostaviti da je osim Ferijalnoga doma Nikola Dobrović samostalno vodio i ostale izgradnje u razdoblju 1939. – 1940., vile Adonis i Svid te izgradnju vrtnih terasa vile Wolf.
- 16 \*\*\* „Završavanje radova na podizanju našeg novog doma u Dubrovniku“, *Naša domovina*, 12/1939., Beograd, 1939., 238; \*\*\* „Novi dom u Dubrovniku“, *Naša domovina*, 1-2/1940., Beograd, 1940., 34-35.
- 17 \*\*\* „Poslovni izvještaj“, *Naša domovina*, 2-3/1941., Beograd, 1941., 50-58.
- 18 Isto.
- 19 HR-DADU-292, svež. 133/119; ANTUN BAĆE, *Arhitektura Dubrovnika... (bilj. 14)*, 257-258.
- 20 Na izradi aksonometrijskoga nacrtu pretpostavljenoga izvornog projektnog rješenja građevine zahvaljujem kolegici Sanji Radović, dipl. ing. arh.
- 21 Muzej nauke i tehnike, Odsek arhitektura i graditeljstvo, Fond ostavštine Nikole Dobrovića, Beograd (dalje: MNT).
- 22 Prema članku „Novi dom u Dubrovniku“ objavljenomu u časopisu *Naša domovina*, glasilu Ferijalnoga saveza Jugoslavije, početkom 1940. godine Dom je mogao odjednom primiti 126 osoba. To je znatno više no što je ucrtno u projektome rješenju – Dobrović je predvidio svega dvadeset kreveta za učenice te dvadeset pet kreveta na kat za učenike, dakle ukupno sedamdeset kreveta. \*\*\* „Novi dom u Dubrovniku“, *Naša domovina*, 1-2/1940., Beograd, 1940., 34-35.
- 23 Izvorni su prozori, izuzev na istočnoj fasadi, bili izduženoga horizontalnog formata i visoko postavljeni, što je uvjetovano namjenom i korištenjem prostora (spavaonice s krevetima na kat, sanitarije). Format prozora prvoga i drugoga kata na istočnoj fasadi nije naknadno mijenjan u odnosu na stanje kakvo je zabilježeno na fotografijama iz 1940. godine (*Naša domovina*, 1-2/1940., Beograd, 1940., 34). Pretpostavlja se da je njihov format (kao i izvedba armiranobetonskih streha nad njima) plod izmjena tijekom izvedbe, jer u projektu rekonstrukcije Slavomira Benića (koji je kao podlogu za projektiranje vjerojatno koristio izvorne Dobrovićeve nacрте) ovi prozori imaju manji format (i nemaju strehe).
- 24 HR-DADU-292, svež. 133/119.
- 25 ROMANO DUIĆ, „Critica o zaboravljenom arhitektu“, *Mjera*, 1, Dubrovnik, 2019., 8-13.
- 26 U arhitektovoj ostavštini, koju čuva njegova obitelj, nisu pronađeni nacrti za rekonstrukciju Ferijalnoga doma. Na biografskim podacima i uvidu u popis radova arhitektove ostavštine zahvaljujem obitelji Beniće.
- 27 MARIJA MILINKOVIĆ, *Kritička praksa... (bilj. 5)*, 118-134; BOJAN KOVAČEVIĆ, *Arhitektura zgrade Generalštaba: monografska studija dela Nikole Dobrovića*, Beograd, 2001.; BOJAN KOVAČEVIĆ, „Nikola Dobrović 2017. godine“, *Kultura*, 159, (Nikola Dobrović – pedeset godina posle, tematski blok, prir. Aleksandar Kadrijević), Beograd, 2018., 115-127, 117-118.
- 28 Kamena je obloga fasada bila predviđena i u nerealiziranim projektima za vilu Mitrović u Lapadu (1939.), za Aneks Banovinske bolnice na Pilama (1938?) te u radu za Dom Matice srpske u Novom Sadu (1939). MARIJA MILINKOVIĆ, *Kritička praksa... (bilj. 5)*, 110, 122-130. Projekt za Aneks Banovinske bolnice nije datiran, što otežava genezu primjene kamene obloge fasada u radovima Nikole Dobrovića, odnosno ovaj je projekt mogao i prethoditi natječajnomu radu za zgradu „Prizada“ u Beogradu.
- 29 NIKOLA DOBROVIĆ, *Dubrovački dvorci*, Beograd, 1947.; NIKOLA DOBROVIĆ, „Postanak Dubrovnika“, *Nauka i tehnika*, 7-8 (1951.), Beograd, 1951., 250-259; NIKOLA DOBROVIĆ, „Zidine Dubrovnika“, *Nauka i tehnika*, 1 (1952.), Beograd, 1952., 35-48; NIKOLA DOBROVIĆ, „Neimari dubrovačkih zidina: značaj ovog jedinstvenog istoriskog nasleđa sa gledišta savremenog uređenja grada i okoline“, *Zbornik Arhitektonskog fakulteta*, Beograd, 1953., 149-158; NIKOLA DOBROVIĆ, „Dubrovnik kao gradotvoračko svedočanstvo: iz putne beležnice arhitekta“, *Nin*, 801, Beograd, 1966., 10. Osim publiciranih tekstova, u Arhivu Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu u ostavštini Nikole Dobrovića čuvaju se duži rukopisni tekstovi „Dubrovnik - postanak, razvitak, sadašnjost, budućnost“ i „Dubrovnik – saobraćajne prilike“, pisani vjerojatno tijekom Drugog svjetskog rata. Arhiv SANU, Istorijska zbirka, Fond Nikole Dobrovića, (dalje: A-SANU 14878), 14878/8, 14878/9.
- 30 VINKO BRAJEVIĆ, KOSTA STRAJNIĆ, *Misli o čuvanju dalmatinske arhitekture*, Split, 1931.
- 31 Isto, 45-46.
- 32 NIKOLA DOBROVIĆ, „U odbranu savremenog graditeljstva“, *Arhitektura*, 2 (1931), 33-36; NIKOLA DOBROVIĆ, „Za savremenu ili klasičnu Dalmaciju?“, *Jadranska pošta*, 225-229 (1932.), 7.
- 33 Kao primjer navedimo ugaonu rustiku kuće Jelić kraj parka Gradac iz 1904. godine. HR-DADU-292, svež. 62/6. Korištenje traka oblutaka u Dobrovićevim dubrovačkim ostvarenjima detaljno analizira i interpretira Liljana Blagojević. Vidi: LJILJANA BLAGOJEVIĆ, *Itinerari: moderna i Mediteran. Tragovima arhitekata Nikole Dobrovića i Milana Zlokovića*, Beograd, 2015., 168-171.
- 34 HR-DADU-292, svež. 133/76.
- 35 KRUNOSLAV IVANIŠIN, „Arhitekt Nikola Dobrović i vizija demokratskog grada“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 24, Zagreb, 2000., 127-139, 130.
- 36 LJILJANA BLAGOJEVIĆ, *Itinerari... (bilj. 33)*, 157-173.
- 37 Pritom ne treba zanemariti utjecaj koji je na Wrighta, posredno ili neposredno, imala srednjoeuropska arhitektonska tradicija. O tome vidi: REYNER BANHAM, „The Wilderness Years of Frank Lloyd Wright“, *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, (ed.) Mary Banham et al., Berkeley-Los Angeles-London, 1996., 137-151; ANTONY ALOF-SIN, *Frank Lloyd Wright - The Lost Years, 1910-1922: A Study of Influence*, Chicago, 1993.
- 38 NIKOLA DOBROVIĆ, *Savremena arhitektura 2: pobornici*, Beograd, 1955., 466.
- 39 NIKOLA DOBROVIĆ, *Savremena arhitektura 5*, Beograd, 1971., 92.
- 40 Zanimljivo je da je Frank Lloyd Wright na proputovanju Europom do Crne Gore, u kojoj je rođena njegova supruga Olga Lazović, posjetio Dubrovnik 1935. (kako navodi Dobrović) ili 1937. godine (prema sjećanjima Wrightove kćerke Iovanne), no svakako u razdoblju kad u njemu boravi i Nikola Dobrović. NIKOLA DOBROVIĆ, *Savremena arhitektura 2... (bilj. 38)*, 198; *Frank Lloyd Wright: Recollections by Those Who Knew Him*, (ed.) Edgar Tafel, New York, 2001., 36.
- 41 U ograničavajućim je okolnostima skromnoga građevinskog proračuna i uske parcele Dobrović s najvećom pomnjom pristupio zatečenim krajobraznim vrijednostima – u više navrata spominje dvije grupe borova koje uključuje u arhitektonsku kompoziciju. A-SANU 14878/8, NIKOLA DOBROVIĆ, *Savremena arhitektura 5... (bilj. 39)*, 92.
- 42 Iako se za ovakvu tezu ne može pronaći izravna potvrda, primijetimo da su gotovo redovita referiranja na predratna i ratna europska zbiivanja od kraja 1938. godine u Dobrovićevim pismima bratu Petru. A-SANU, Fond Petra Dobrovića, 14758/IV 402-411.

## Nikola Dobrović's Youth Association Hostel – Intentions, Building, Transformations

ANTUN BAĆE

Nikola Dobrović's (Pécs, 1897 – Belgrade, 1967) Dubrovnik oeuvre dates to the period between 1934 to 1941. During the first phase of his activity in Dubrovnik, besides the dialogue with the environment, the architect was focused on the re-examination of Le Corbusier's theoretical basis of new architecture. The beginning of Dobrović's new creative phase was marked by the construction of the Youth Association Hostel at Montovjerna in Dubrovnik (1938 – 1940), characterized by the abandonment of doctrinal limitations of international modernism and the development of its own architectural expression, in which non-constructive façade cladding played a significant role. The design for the Youth Association Hostel has been only partially preserved, while the designs for the overall reconstruction and expansion carried out in the mid-1950s, probably ideated by the architect Slavomir Benić, have been lost, which significantly hinders the analysis of the building. The 2015 discovery of one segment of the design revealed that during the procedure of obtaining the building permit Dobrović was forced to modify his original ideas. The analysis of previously unstudied publications of the Youth Association enabled an insight into the dynamics of construction, but also clarified the role of the architect himself, who acted not only as designer, but also as entrepreneur. The question of genesis of the

use of stone cladding in Dobrović's designs has been in the focus of interest of earlier studies. Dobrović was fascinated by the architectural tradition of Dubrovnik, but his use of stone was specific: the material's non-constructive role was emphasized by a regular grid of joints and the use of pebble strips. Krunoslav Ivanišin assessed his use of stone cladding as the continuation of the Central European tradition of *Bekleidung*, initiated by Gottfried Semper, as suggested by Dobrović's own statement in which he compared the method of applying stone to a textile pattern. This thesis was further elaborated by Ljiljana Blagojević, who indicated possible connections with experimentations of Frank Lloyd Wright, whose textile block system Californian villas built in the 1920s, although different on both constructive and conceptual level, produce a similar visual effect as Dobrović's design. Finally, the expressive quality of the Youth Hostel, its closed, elementary form reminiscent of a fortification structure – a bunker – is associated to the historical moment and the atmosphere before the outbreak of World War II. Like Le Corbusier during the 1930s, Nikola Dobrović felt the weight of purism and rationalism of the already dogmatized modernism and tried to find his own distinctive creative expression by experimenting with local materials and construction techniques.



# Tvar i prikaz arhitektonskog djela u doba prevrata: slike hrvatskih spomenika nakon 1945. godine

MARKO ŠPIKIĆ

Izvorni znanstveni rad  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
IVANA LUČIĆA 3  
10000 ZAGREB  
mspikic@ffzg.hr

*U tekstu se raspravlja o poimanju i tretiranju arhitektonske baštine Narodne Republike Hrvatske u prvim godinama poraća. Autor kao teorijski okvir uzima knjigu Cesarea Brandija Teorija restauriranja i neke od ključnih pojmova (materia, imagine) kako bi preispitao djelovanje hrvatskih konzervatora nakon ratnih razaranja i uspostave novoga političkog sustava Titove Jugoslavije. Zato se raspravlja o odnosima struke i politike te o ulozi poratnih konzervatora (C. Fiskovića, Lj. Karamana, A. Horvat, M. Preloga, B. Fučića) u revidiranju predratnih metoda rada.*

*Ključne riječi:* rekonstruiranje, obnova, konzerviranje, tvar, prikaz, Brandi

## UVOD: VREMENSKI I POJMOVNI OKVIRI

U ovom će tekstu biti riječi o percepciji i restauriranju tvari i prikaza spomenika u Hrvatskoj u prvim godinama nakon Drugoga svjetskog rata. Još uvijek ne postoje sustavna, kritička istraživanja koja bi poslužila kao vodič ili poticaj razumijevanju hrvatskoga konzervatorskog sustava, metodologije te odnosa profesije i politike u prvim godinama Titove uprave. Zato je ovaj tekst zamišljen kao prolegomena, zasnovana na arhivskim i bibliografskim istraživanjima triju navedenih istraživačkih pitanja u okviru Narodne Republike Hrvatske.

Nešto nakon preimenovanja narodnih republika u socijalističke, točnije 1963. godine, u Rimu je objavljena knjiga talijanskoga povjesničara umjetnosti Cesare Brandija *Teorija restauriranja*, u kojoj nalazim teorijski okvir za raspravu o konceptijskim pitanjima

u hrvatskome konzervatorskom poraću.<sup>1</sup> Brandijeva zbirka predavanja<sup>2</sup> predstavlja mogućnost razmatranja restauratorskih problema Italije nakon pada fašizma pa se ne može držati osamljenim manifestom dominantne, nego jednom od teorijskih paradigmi. Istodobno je riječ o restauratorskome standardu drugoga poraća sa znatnom međunarodnom recepcijom. Neka od temeljnih načela izrečenih na početku knjige mogu se u svrhu rasprave svesti na tri navoda:

1. restauriranje predstavlja metodološki trenutak osviještenja umjetničkoga djela u njegovoj fizičkoj postojanosti i estetsko-povijesnoj dvojnosti, radi prijenosa u budućnost<sup>3</sup>
2. imperativ restauriranja u prvom je redu usmjeren postojanosti tvari u kojoj se manifestira prikaz<sup>4</sup> te
3. tvar je ono što služi za objavu prikaza.<sup>5</sup>

Brandi se u knjizi vratio starim pitanjima odnosa promatrača, posredne sile vremena i naslijeđenih artefakata, no otvorio je i pitanje statusa stvari umjetničkoga djela, posvećujući mu zasebno, drugo poglavlje knjige. Gore izdvojene premise omogućuju i otvaranje pitanja odnosa prema promicateljima „kritičkoga restauriranja“ Roberta Panea i Renata Bonelli-ja<sup>6</sup> koji nakon bombardiranja talijanskih gradova nisu prihvaćali Brandijevo filozofsko poimanje stvarne prirode spomenika i njegove slojevitosti, potom pitanje suprotstavljenih shvaćanja anastiloze i rekonstrukcije (od stoljećima zapuštenih hramova Velike Grčke do bombama i požarom razorene crkve Sv. Klare u Napulju) pa sve do Brandijeve nevoljkosti da se bavi društvenom recepcijom nasilnoga razaranja talijanskih spomenika i ambijenata u Drugome svjetskom ratu.<sup>7</sup> Zaustavimo se na tren na kategorijama „stvari koja služi za objavu prikaza“ i „estetsko-povijesne dvojnosti“. Jedno se od pitanja tiče društveno-političkoga konteksta njihova formuliranja.

#### PROFESIONALNA ETIKA I POLITIČKI ZAHITJEVI NAKON 1945.

To nas dovodi do drugoga dijela naslova, u kojemu se nalazi riječ *prevrat*. Ona sadrži zbir pojava u poratnoj Europi koja je do proljeća 1945., kako je ustvrdio Ian Kershaw, uvedena u Pakao i otada se počela vraćati u normalnost.<sup>8</sup> U doba stvaranja nove europske geopolitike u većini je zemalja zacrtan neki oblik reforme, nerijetko u nazočnosti ruševina kao oštećenih nositelja kolektivnoga pamćenja. Zato se može govoriti o odnosima profesionalnih i političkih zajednica u tadašnjoj Europi, razvijenima pred očima javnosti.

Preobrazbe europskih društava – što je uključivalo i promjene u sagledavanju dimenzija proteklih vremena i sudbine njihovih materijalnih svjedočanstava<sup>9</sup> – zasnivale su se na katarzi, krivnji, žalovanju, odricanju ili potiskivanju, a reforme su se, općenito rečeno, zbivale u normalizacijskome višestranačju Zapada ili prevratnome jednoulju Istoka. Na kontinentu podijeljenome Željeznom zavjesom prijeratnom je „putu u Pakao“ trebalo suprotstaviti povrat u normalnost, a budući da su čitava društva bila izložena terapijskoj preobrazbi, političko je isticanje epohalne važnosti zadaća svih uključenih iziskivalo i precizne podjele uloga. Tako su u procesu normalizacije dio javno vidljivih i za zajednice egzistencijalno važnih uloga preuzeli odabrani ili kooptirani profesionalci. Dok su konzervatorima (primjerice u Poljskoj, Jugoslaviji i Italiji) povjerene složene zadaće terapeuta, korigiranjem ili ponovnom uspostavom formi spomenika i ambijenata kao prikaza prošlosti, arhitektima i urbanistima dana je uloga kreativnog revitaliziranja i, formalno i moralno gledano, kontrastnoga uobličavanja reformirane utopije pa je unutar

sovjetskoga ili modernističkoga idioma oživljeno načelo planiranja idealnoga grada bez tragova starenja, pregradnji ili razaranja.<sup>10</sup>

Na temelju rečenoga usmjerit ćemo se djelu konzervatora Narodne Republike Hrvatske. Tu se nameću dva pitanja, koja upućuju na ulogu profesionalne predaje i zahtjeve novih političkih uprava: kako su se konzervatori postavili prema naslijeđenim profesionalnim konceptima, a kako prema istaknutim političkim zahtjevima? Razaranja europskih gradova prešla su granice profesionalne kompetencije i postala su politička pitanja, jer su ruševine pred očima traumatizirane javnosti poticale na zamišljanje budućeg *polisa*, odnosno urbanih formi za nova društvena iskustva (odnosno nove funkcije i sadržaje), otvarajući vrata principima adicije i supstitucije na razini očuvanih, oštećenih ili teško razorenih ambijenata.<sup>11</sup>

Budući da je Titovom pobjedom trebalo nastupiti doba društvenoga prevrata, programe fizičke preobrazbe prostora zajedničkoga oporavka i preodgoja stanovnika prvo su formulirali politički vođe. U govoru maršala Tita prigodom primanja u počasno članstvo JAZU-a 28. prosinca 1947. koncepti prošlosti i povijesti nisu bili shvaćeni kao nedodirljiva mjesta pamćenja, nego kao mjesta preobrazbe i pročišćenja uklanjanjem *krivotvorina*:

Možemo li mi reći da je naša historija tačna? Da u njoj nema falsifikata? Ne! Mi to ne možemo kazati jer je i pisanje historije bilo itekako snažno podvrgnuto uticaju vladajućih klasa, pojedinih klika, pa čak i pojedinaca. (...) Moram da podvučem još jednu veliku zadaću. A to je da se neumorno radi na *skidanju vela s naše historije*, to jest na tome da se *pronađe istina i uklone svi falsifikati*...

Čišćenjem naše historije od svih *falsifikata i nepotrebnih primjesa*, uvjeren sam da ništa neće izgubiti nijedan narod od nas Južnih Slovena, nego ćemo naprotiv svi zajedno dobiti.<sup>12</sup>

Još u travnju 1945. na jednome od prvih poratnih skupova u Zadru Vladimir Nator je u spoju pamćenja i proročanstva ustvrdio:

Tužno je (...) gledati ruševine u svojoj zemlji. (...) Od mile nam, sada porušene, zgrade *poljubit ćemo svaki kamen i spremiti ga za uspomenu*; a kamenje neprijateljske porušene kule *pomest ćemo s našega tla i baciti u duboko more zaboravi*. (...) Ne bojimo se ruševina i praznina, koje su uslijed rata nastale; što nam je porušeno, mi ćemo opet zidati; što je prazno, mi ćemo opet napuniti. Na prostoru fašistiziranog, sada porušenog Zadra, nastat će novi, čisto Hrvatski Zadar.<sup>13</sup>

Tri mjeseca poslije ministar građevina Stanko Opačić-Čanica objavio rat ruševinama, uspoređuju-

ći ih s ratnim neprijateljima: „Udruženim snagama, goloruki, pobijedili smo neprijatelja, udruženim snagama uklonit ćemo i ruševine.“<sup>14</sup> Politički su moćnici dakle društveni preobražaj zasnivali na konsenzualnome, kolektivnom „čišćenju“, „uklanjanju“ i „bacanju u zaborav“ svih, za novo kolektivno pamćenje, neprihvatljivih elemenata. Titovo traganje za točnošću i istinom nije podrazumijevalo poredbeno sagledavanje prihvatljivih i neugodnih svjedočanstava: neprikladno je postalo krivotvorinom pa je jednostavno trebalo nestati, a „velom“ ili „primjesama“ skrivena narodna povijest trebala se otvoriti pogledu sjedinjenih južnih Slavena. S druge strane prostore lakuna pojedinih građevina ili ruševina gradskih četvrti ili čitavih gradova (u slučaju Zadra) sada je trebalo napuniti.

Prvi su eksperimenti u provođenju Nazorovih riječi u djela napravljena na mjestu porušenih slavonskih, dalmatinskih i banovinskih (banijskih) sela.<sup>15</sup> Osam je dana nakon objave Nazorova govora u Zadru Neven Šegvić pisao u *Vjesniku* o udaranju temelja „jednoj novoj ideologiji urbanizma, koja se ne će vrtjeti u začaranome krugu grada, već će se zasnivati na potrebi života najširih narodnih slojeva.“ Zato je izgradnja sela postavila nove zahtjeve: „Novi sadržaj zahtijevat će i nove forme. A te forme, u jedinstvu sa životom i funkcijama koje oblikuju, dat će nove ljepote bez kojih nema sretnog življenja.“<sup>16</sup> U mjesecima i godinama u kojima nije samo politička, nego je i sama fizička sudbina Zadra bila krajnje neizvjesna, Šegvić je početkom 1946. pisao o obzirima regulatorne osnove Zemaljskoga građevno-projektantskog zavoda Hrvatske prema očuvanim spomenicima porušenoga grada:

„Novi regulacioni plan ne predviđa obnavljanje staroga dijela grada u prijeratnom obliku. Srećom sačuvani historijski spomenici dobit će novi arhitektonski okvir: zelenilo i niske hotelske i trgovačke i stambene objekte. Time se pojačava značaj kulturno-umjetničkih spomenika obilježja naše narodne kulture. (...) Glavni je zadatak projektanta da se postignu dobre dimenzije i nenametljivi odnosi s historijsko-kulturnim spomenicima.“<sup>17</sup>

Kako su konzervatori NRH odgovorili na takva traženja i što pokazuju materijalni tragovi njihova rada koji su i sami postali spomenici poratnih konzervatorskih postupaka? Nakon svršetka rata i nastavka rada konzervatorskih zavoda u Zagrebu i Splitu na čelu s Ljubom Karamanom i Cvitom Fiskovićem, povjesničari umjetnosti u ulogama odgovornih konzervatora među ruševinama gradova našli su se, poput većine svojih europskih kolega, na nepoznatome tlu. Više nisu, poput Gjüre Szabe prije i Petra Knolla nakon Prvoga svjetskog rata, mogli kontemplirati o starosnoj vrijednosti pojedinosti i cjelina, uzdržljivosti

prema miljeu ili *Stimmungu* kompaktnih, a heterogenih starih ambijenata, na tragu stajališta Aloisa Riegla, Corneliusa Gurlitta i Maxa Dvořáka. Pred očima su im bili lomovi, prekidi i krajolici ruševina Splita, Šibenika, Zadra, Senja, Osora, Rijeke, Pule i Poreča. Na naslovnicama su *Vjesnika*, zagrebačkoga i zadarskoga *Narodnog lista*, *Slobodne Dalmacije* i *Novog lista* tiskani proglasi o odmicanju od „zastarjelih shvaćanja“, potrebi snaženja novoga razvoja i južnoslavenskoga identiteta, uključujući pritom i zadiranje u forme prošlosti – historiografiju, jezik i opipljive forme spomenika kao dokazne materijale podrijetla i ratne „fortune“, odnosno komunističke i slavenske prevlasti.<sup>18</sup> Ruševine i fragmente je, ukratko, trebao zamijeniti oživljeni, cjeloviti fizički svijet kao pozornica novih društvenih eksperimenata i ostvarenje političkih obećanja. S jedne je strane stajao osvojeni teritorij, na kojemu je ratni pobjednik naišao na tragove zlodjela i ruševine; s druge svijet proročanstva i vizionarstva.<sup>19</sup> Konzervatori, arhitekti i urbanisti, sjedinjeni u procesu poratne obnove, trebali su ispuniti taj međuprostor, zadirući u oštećene nositelje prizora i poticaje sjećanju ili im dodajući „novi arhitektonski okvir“, uobličujući nove cjeline.

Preobrazbe su se zbivale na nekoliko razina: od preimenovanja javnih prostora i prikrivanja ili uklanjanja neprihvatljivih sadržaja (što je bilo u djelokrugu narodnih odbora)<sup>20</sup> preko restauratorskoga integriranja pojedinih djela i „tradicijskih otoka“ do interpoliranja i supstituiranja u oštećenim dijelovima ambijenata, čime su se bavili konzervatori, arhitekti i urbanisti. Kada te postupke usporedimo s tretiranjem preživjelih materijala, koji su do ratnih razaranja „objavljivali“ prizore spomenika i cjelina, vidimo da su se te slike, kao kod Šidakovih „stvaralačkih“ historiografa i arhivske baštine, mogle prenijeti pomoću restauratorskih postupaka, zasnovanih na zamišljanju izgubljene cjelovitosti, odnosno na favoriziranju rekonstrukcijskoga principa, kojemu je pridruženo i pročišćenje.<sup>21</sup> Čini se da napuštanje konzervatorske apstinencije, inaugurirane u srednjoj Europi oko 1900. pod krilaticom *Konzervirati, ne restaurirati*, nisu, kao ni u Poljskoj, izazvala samo ratna razaranja,<sup>22</sup> nego i činjenica da se program novoga političkog sustava (koji se služio poricanjem i proricanjem, poništenjem i objavama) zasnivao na osvajanju, prosijavanju i korigiranju prošlosti, a ne na njezinu velikodušnom adoptiranju i snošljivo afirmiranju. Na tragu je Titova govora iz 1947. historijsko prikazivanje prošlosti (u tekstu i slici, odnosno stvari) trebalo biti „oslobođeno krivotvorina“, a spomenici su trebali postati komunističkom *Biblia pauperum*. Tretiranje se razorenih spomenika i ambijenata moralo uklopiti u ta nastojanja, a konzervatori su toga od prvih dana bili ili morali biti svjesni.

Brandijeva definicija fizičke postojanosti djela kojim se, uz njegove estetske i povijesne vrijednosti,



Sl. 1.  
Tihomil Stahuljak,  
Ljubljanski studenti  
pred Augustovim  
hramom u Puli,  
listopad 1947.  
Ministarstvo kulture  
– Uprava za zaštitu  
kulturne baštine –  
Fototeka, inv. 5105

objavljuje prikaz bila je u konzervatorskoj zbilji NR Hrvatske praktički neostvariva, kako zbog toga što Brandi u svoje poimanje promjenljive povijesnosti i estetike nije bio spreman uklopiti „trenutak“ namjernoga ili sveobuhvatnoga razaranja<sup>23</sup>, tako i zbog toga što su slika i njezin tvarni nositelj – od pojedinosti do mnoštva – nakon drugoga poraća diljem Europe bili u rasulu. K tome novo se jugoslavensko društvo trebalo zasnivati na političkoj konstrukciji *jedinstva* naroda, spajanju u ratu raskoljenih etničkih zajednica, a to se trebalo ostvariti nakon odmazde nad političkim neprijateljima 1945. i iseljavanja ezula i optanata iza 1947. godine. Društvo se tako prije trebalo zasnivati na principu nade nego na principu pamćenja,<sup>24</sup> a u pokušaju spajanja dvaju pojmova podjednako se tražilo uklanjanje neprihvatljivih sadržaja i konstruiranje novih, odnosno pronalazak društveno prihvatljivih historiografskih, konzervatorskih i arhitektonsko-urbanističkih formi.

#### NOVE NAMJENE SPOMENIKA I NJIHOV TVARNI STATUS

Neprihvaćanju ruševina kao baštine pridružila se težnja cjelovitosti, koja nije dopuštala mogućnost komemoriranja ožiljaka zajednica. Iz dosadašnjih se istraživanja stječe dojam da se ruševno shvaćalo prije svega kao nejasno, nelagodno i društveno neprihvatljivo.<sup>25</sup> Čini se da ni estetski argument (koji je 1948. formulirao istočnonjemački povjesničar umjetnosti Eberhard Hempel, uspoređujući „ljepotu“ drezdenških i starorimskih ruševina),<sup>26</sup> ni simbolika ruševnih spomenika i gradova kao moralnih opomena nisu bili intelektualno ili kreativno izazovni odnosno politički prihvatljivi u prvim godinama komunističke Hrvatske.

Brandi je, poput svojih suvremenika, favorizirao „estetsko-povijesnu dvojnost“, odnosno kultiviranje

povijesnih i umjetničkih vrijednosti, koje je Riegl 1903. pokušao upotpuniti definiranjem tzv. starosne vrijednosti.<sup>27</sup> Iako je austrijski pisac tada preokao dolazak stoljeća starosne vrijednosti, ona se ne pojavljuje ni u *Atenskoj povelji* ni u *Mletačkoj povelji*.<sup>28</sup> Kako je rečeno, Brandijev senzibilni promatrač nije računao na problem nagloga razaranja pa se usmjerio tradicionalnim restauratorskim izazovima: percepciji ostarjelosti, oštećenosti, lakune, patine i slojevitosti, kao i vremenu manifestiranja djela i njegova osvješćivanja – djelima ostarjelim prirodnim putem, a ne djelima izloženim čovjekovoj ćudi. Usporedo s tim međutim njegovi su suvremenici Pane, Bonelli, Carlo Ceschi, De Angelis i drugi raspravljali o problemima kreativnoga i konzervatorskoga suočavanja s posljedicama ratnih razaranja.<sup>29</sup>

Kako su se hrvatski poratni konzervatori dakle postavili prema brandijevskom shvaćanju postojanosti i estetsko-povijesne dvojnosti? U javnome se diskursu poratne Hrvatske poimanje slika prošlosti (i njihovih tvarnih nositelja) može podijeliti na poimanje očuvanih (odnosno u ratu neoštećenih) i poimanje ratom oštećenih ili razorenih spomenika i cjelina.<sup>30</sup> Uzmimo primjer poratne Pule, koja je od rujna 1947., na temelju Pariškoga sporazuma, pripala Jugoslaviji. U bombardiranome su gradu stradali glasoviti spomenici, među kojima Augustov hram, koji je u kratkome roku – simptomatično kratkome za talijansko poraće, kada su spomenici dobili na važnosti za demokratizirano društvo<sup>31</sup> – pod vodstvom talijanske konzervatorske službe slavensku vlast dočekao *com'era e dov'era*.<sup>32</sup> Percepciji važnoga spomenika i njegova restauriranja, odnosno njegovu posvajanju i prilagodbi nakon režimskoga insceniranja Augustove obljetnice 1938., trebalo bi se posvetiti u zasebnoj studiji. Fotografija ljubljanskih studenata (sl. 1), kojima se u obilasku Pule u listopadu 1947. pridružio Ljubo Karaman, kako motre natpis *Bemvenuti* pored

Sl. 2.  
Nepoznati snimatelj,  
Pročelje Augustova  
hrama u Puli  
nakon poratnoga  
rekonstruiranja,  
Arheološki muzej,  
Pula, inv. br. 226



hrama izvršna je ilustracija sudara geografski tako bliskih, a politički i kulturno tako udaljenih svjetova.<sup>33</sup> Mjesec se dana poslije Andela Horvat našla u sličnome položaju, suočivši se s intervencijom *Soprintendenze* pod vodstvom Gina Pavana (sl. 2):

Sl. 3.  
Branko Fučić,  
Ostaci kule Šabac  
i paromlina u Senju  
nakon bombardiranja,  
srpanj 1947.  
Ministarstvo kulture –  
Konzervatorski odjel  
Rijeka – Fototeka, inv.  
br. 349-I-295

„Od templuma sačuvane su tri stijene cele i otvoreno predvorje sa 6 stupova. Ostalo rekonstruirano. Stupovi dotrajali, ali sposobni da vrše svoju funkciju. Zakrpine na njima kao i potpuno izvedeni novi kapitel *suviše vrijedaju oko ovako bez patine*. Zgrada lijevo od hrama historizam. Oštećena je tokom rata, no dade li se srušiti, otvara se problem kako će izgledati sam trg, koji je sada zatvorena cjelina.“<sup>34</sup>



Na drugome je kraju Pule neoštećena (no u poraću oštećivana) pulska Arena nakon egzodusa talijanskoga stanovništva trebala dobiti nove namjene. Tomu svjedoči zapis intendanta zagrebačkog HNK-a Ive Tijardovića:

„Kad su fašistički nasilnici između 1932-1938. godine priređivali ovdje muzičke festivale i operne stagione, radi afirmacije svoje vlasti nad tom zemljom i tim narodom pokušavali ga odalečiti od hrvatske i slavenske braće, također se nisu nadali da će Arena jednoga dana biti određena za plemenite, visoke ciljeve. Danas ona služi izgradnji socijalizma putem kazališta, uzdizanju kulturnoga nivoa radnih masa, nadasve širenju i učvršćivanju bratstva talijanske nacionalne manjine s ostalim narodima Jugoslavije.“<sup>35</sup>

Krajolici ruševina Poreča, Rijeke, Senja (sl. 3) i Zadra isprva su viđeni kao prostori traumatskih iskustava, nostalgije i snalaženja u novostečenome ili ponovno pronađenome zavičaju.<sup>36</sup> Uskoro su pretvoreni u radilišta na kojima se uspjeh radnih brigada mjerio u tisućama kubičnih metara počišćenih gradskih četvrti, iz kojih su brežuljci materijala – koji je do jučer sačinjavao cjeline objekata, ulica, četvrti i gradova – preneseni na druga mjesta kao sirovina za novogradnje ili su, doslovnim shvaćanjem političkoga obećanja ostarjela pjesnika, bačeni u „more zaborava“.<sup>37</sup> U razorenome Zadru još je 1952. gradskim ulicama odjekivao zvuk drobilica. Novinar i fotoreporter Vicko Zaninović zapisao je:

„Uz nju ćete opaziti gomilu raznovrsna kamena, koje čeka da se baci u drobilicu i da se u njoj smrvi, da bi se zatim posulo po cestama. Malo ih je, koji pomisle, da se taj kamen može upotrebiti za izgradnju grada.“<sup>38</sup>

Osam godina od svršetka rata 34-godišnji Milan Prelog na splitskome je skupu konzervatora izrekao potrebu za revizijom „osnovnih principa konzerviranja“, jer je nakon rata primijetio „stalno, svakodnevno zahvaćanje u spomenike“. Prelog je među prvima povezo ratne traume i potrebu za promjenom konzervatorske teorije koja je slojevitost spomenika i ambijenata već pedesetak godina branila načelom njege:

„Međutim, već prije Drugog svjetskog rata, a naročito poslije njega, kada se pred čitavom Evropom pojavilo *pitanje liječenja teških rana*, koje je u inventaru spomenika nanijelo moderno oružje, javile su se, više u samoj praksi nego u teoriji, revizije *nekih dogmatskih postulata* koji su proizlazili iz tih *strogih konzervatorskih principa*.“<sup>39</sup>

Prelogov poziv na „kritičku reviziju starih principa“, zasnovan na poimanju „estetskog izgleda sa-

moga spomenika“, poklopio se s pozivom Renata Bonellija na revidiranje predratne talijanske teorije restauriranja, koja je prema njegovu mišljenju umjesto dominantnim umjetničkim, prednost davala sporednim dokumentarnim vrijednostima.<sup>40</sup> I Prelog je, poput Anđele Horvat i Cvita Fiskovića, neutralnost (ili načelnu bezvremenost) estetske vrijednosti pretpostavio neizvjesnomu (pa i politički nesigurnomu) poimanju povijesnosti, budući da su neki od sedimenta te vrijednosti od početka Titova društvenog prevrata proglašeni nepoželjnim „primjesama“ i „falsifikatima“. Tako se pridružio kolegama u osudi „rigoroznih postupaka“ predratnih konzervatora, koji su postupali „antikvarski pasivno“, konzervirajući spomenike „isključivo u onom stanju u kome je uslijed niza slučajnosti dospio do nas, a da ne nastojimo da mu tamo gdje možemo vratimo nekim smionim zahvatom izgubljeni dio njegove estetske i funkcionalne vrijednosti, koju su mu okrnjili vrijeme i ljudi.“<sup>41</sup> U skladu s već prihvaćenim shvaćanjem ruševina Prelog ih je shvaćao kao nadgrobnike i humke unutar živućih gradova, pa je pitao okupljene:

„Nije li upravo u našem radu na popravku ratom oštećenih spomenika, u tome da se ne možemo pomiriti s time da nam je oružje uništavanja otelo dijelove naših spomenika, izražena i humanistička negacija ratnoga razaranja?“<sup>42</sup>

Prelogov se optimistični humanizam integriranja i oživljavanja tako pokušao nametnuti poratnom egzistencijalizmu, koji je moralni interes vidio i u očuvanju ruševina.

Ipak, prva se očitovanja takvoga aktivnog i revalorizacijskoga odnosa prema materijalnoj prirodi spomenika u poratnoj Hrvatskoj vide u radu Cvita Fiskovića u Splitu. U tekstu objavljenom u beogradskom *Zborniku* 1950. o prvoj petoljetki Konzervatorskoga zavoda za Dalmaciju pisao je o intervencijama na dalmatinskim spomenicima. Ističući da je pritom primijenjen „novi način konzerviranja“, zasnovan na očuvanju i popravljanju (odnosno adaptiranju), Fisković primjerima podjednako pokazuje da je riječ o oduzimanju (rušenjem i otvaranjem pogleda na Dioklecijanovu palaču) i dodavanju, odnosno restauriranju i rekonstruiranju. Tako se vidljivost sjevernoga zida Palače postiže „uklanjanjem iskrporenog i neukusnog sklopa bivše vojne bolnice“, a Srebrna vrata oslobađaju se „mletačkog zida“ (sl. 4), pod kojim je bio skriven antički zid s lukovima pa se nakon pronalaska krenulo u konsolidiranje i restauriranje prema analogiji:

„Po velikom dijelu sačuvanog zida moglo se uspostaviti ulomke koji nedostaju, a prema ispitivanju temelja okolnih zidova djelomično obnoviti obrambeno unutarnje dvorište i vanjske kule, kojima su također otkriveni dijelovi.“<sup>43</sup>



Sl. 4.  
Nepoznati snimatelj,  
Oslobađanje  
Srebrnih vrata  
Dioklecijanove  
palače u Splitu,  
1945.

Fisković je pisao o važnosti toga projekta: on nije bio bitan samo u smislu konsolidiranja spomenika armirano-betonskom konstrukcijom, nego i iz gledišta urbanizma i estetike.<sup>44</sup> Iako se distancirao od zaključaka povjerenstva Gustava Giovannonija iz 1941. o primjeni načela „urbanističkog pročišćavanja“ kako bi na vidjelo došli antički i mletački spomenici kao svjedočanstva rimskoga i talijanskoga naslijeđa,<sup>45</sup> Fisković je prilagodio stajališta o ponovnome integriranju uz rušenje (*reintegrazione con la demolizione*)<sup>46</sup> u slučajevima Srebrnih vrata i crkve Sv. Mikule u Velom Varošu, a poput Titova zahtjeva za uklanjanje primjesa<sup>47</sup>, Fisković je ratna razaranja na ambijentalnoj razini iskoristio za otvaranje pogleda na Zlatna vrata i prezentiranje ostataka crkve Sv. Eufemije s kapelom Jurja Dalmatinca kao primjernoga „domaćeg majstora“. Spomenički slojevi, koji su činili Rieglov, Dvořakov i Gurlittov *Stimmung*, tako su pretvoreni u materijalni višak.

U izvješću je iz 1950. Fisković dao značajno mjesto radovima u Šibeniku. Ondje je arhitekt Harold Bilinić 1947. radio na rastavljanju, konsolidiranju i sastavljanju sakristije Katedrale:

„Sakristija je dakle ponovno sazidana, pokrivena je nevidljivom betonskom pločom a upotpunjen je i njen završni renesansni vijenac, koji nije ranije bio dovršen. Neki kameni blokovi su stanjeni s unutrašnje strane, da im se umanjí težina i zatim povezani armiranim betonom. Pri obnovi je većinom upotrebjeno izvorno kamenje i tek je ono koje bijaše neupotrebljivo zamijenjeno novim.“<sup>48</sup>

Ideja cjelovitosti tako je uzela maha, od modernističkoga konstruiranja novih stambenih cjelina u blizini ili, rjeđe, unutar starih jezgri<sup>49</sup>, do oslobađanja

Sl. 5.  
Antun Fuis,  
Pročelje katedrale  
u Osoru nakon  
bombardiranja, 1949.  
Ministarstvo kulture –  
Konzervatorski odjel  
Rijeka – Fototeka, inv.  
br. 2988-I-701



i stilskoga restauriranja spomenika kao didaktično-reformskih alata u uobličanju novoga socijalističkog građanina. Fisković je pritom uzeo u obzir argument povrata prije svega estetskih vrijednosti spomenika i ambijenta. Čini se da je „povijesnu“ vrijednost – onu koja na obje, prostorno-vremenske, razine može posvjedočiti višeglasju, stoga i nazočnosti politički neprihvatljivih glasova – poput Panea i Bonellija odlučio staviti u stranu.<sup>50</sup> Estetska vrijednost oživljenih gradova hrvatskoga poraća – „oslobođenih“ neprihvatljivih primjesa ili ponovno integriranih nakon pročišćenja – tako je postala važan instrument djelovanja u javnome prostoru, naizgled politički neutralan i teorijski samosvojan.<sup>51</sup> Tu se odlomci ponavljaju. Rečenica treba glasiti:

To se vidi i na splitskom konzervatorskom savjetovanju 1953., na kojem je doneseno deset zaključaka, od kojih izdvajam prvi, u kojem stoji da su nepokretni, odnosno arhitektonski objekti proizvod

Sl. 6.  
Nepoznati snimatelj,  
Radovi na šibenskoj  
Loži 1951., Dovršetak  
izgradnje oplošja,  
Državni arhiv u  
Šibeniku-272, OAF F.  
Dujmović, bez broja.



određenih društvenih, povijesnih i materijalnih uvjeta oni predstavljaju „jedinstvene organske cjeline“. Zato se „na prvom mjestu moraju posmatrati i tretirati individualno i da se pri svakom zahvatu (...) mora voditi računa o njihovoj celovitosti“.<sup>52</sup>

Slično se razmišljalo pri pronalaženju rješenja za oštećeno pročelje osorske katedrale (sl. 5). Šest godina od svršetka rata Branko Fučić u ljetnom je obilasku vidio grad „sav zelen od dudova i čempresa, od bršljana i trave što rastu po razvalinama, po groblju i vrtovima između rahlo rasijanih kuća, i sav žučkast i siv od lišaja i vjekovne patine, od zaboravi i od neprestana zamiranja“, u kojemu se nalazila „(p) rekrasna katedrala iz kraja XV. stoljeća, (koja) poslije bombardiranja stoji i danas otvorena krova, a njeno oštećeno pročelje čeka na bijes jedne zimske bure, da joj skulpture i fine tesance pretvori u gomilu kamenja.“<sup>53</sup> Kao u Šibeniku, prigodom integriranja su odabirom identičnoga materijala uskoro prikrivena ratna oštećenja.<sup>54</sup>

Slično je bilo i na praktički razorenoj šibenskoj Loži, koja je zalaganjem Fiskovića rekonstruirana na katedralnome trgu. Bilinić je 1949. obrazložio načela („metodografiju“) rada na mletačkoj građevini, neizravno upućujući na odnose stvari i prikaza te na javnu percepciju spomenika koji nas „najčešće sećaju tamnih strana minulih historijskih epoha“:

„ipak ćemo se u današnjici setiti i hiljadu ruku tadašnjih radnika koje su to kamenje otrgnuli materi zemlji, obradile ga i postavile na mesto na kojem ga potomstvo i posle tolikog vremena gleda.“<sup>55</sup>

Iako je pružio tehničko rješenje Nazorovu traženju da se „od mile nam, sada porušene, zgrade poljubi svaki kamen i spremi za uspomenu“, Bilinić je „krpanje“ fragmenata ipak zamijenio načelom „zamjene“, kako bi „očuvao miran i estetski izgled celine“.<sup>56</sup> Poput Fiskovića (koji je konzervatorski standard filološkoga razlikovanja staroga i novoga pod vodstvom austrijske službe zaštite na dubrovačkome Kneževu dvoru vidio kao „kidanje sklada“<sup>57</sup>), Anđele Horvat pred pulskim Augustovim hramom i Nikole Dobrovića (koji 1951. piše o „zabludi“ restauratora)<sup>58</sup>, Bilinić nije bio spreman stvarati skladnu cjelinu pomoću jasno razlučenoga izvornika i restauratorskoga dodatka (sl. 6).<sup>59</sup>

„Kod rekonstrukcija i kod očuvanja starina naročitu pažnju treba posvetiti vremenskoj kori ili patini, jer ona daje spomeniku onaj visoki kvalitet koji bez patine ne bi ništa imao. U nekim slučajevima treba ovim delovima dati patinu veštačkim načinom. Postavljanjem novih fragmenata u sklop starih patiniranih dobiva se nemir u toj celini.“<sup>60</sup>

Kako vidimo, nova je, zamjenska tvar – lišena Benjaminove aure očuvanih izvornih ulomaka – trebala „objavljivati“ stari prikaz za potrebe novoga društva ponosnoga na svoju nacionalnu prošlost. Identičnost forme i odabir izvornoga materijala (iz istoga kamenoloma, kao iz priručnika zastupnika rekonstrukcije) nisu bili dovoljni: *privid starosti* epiderme nanošenjem patine „veštačkim načinom“, koji je trebao stvoriti dojam estetskog sklada, cjelovitosti i vitalnosti, postao je dijelom nenapisanoga katekizma poratnih konzervatora.

#### URBANE PRAZNINE I ZAHTJEV ZA CJELOVITOŠĆU

Razmatrajući pitanja djelovanja u porušanim urbanim ambijentima Senja, Staroga grada u Rijeci, Pule i Poreča, vide se znatno složeniji problemi i jaz između želja i mogućnosti, izražavane od lokalnih do republičkih razina. Preobrazba ruševnih krajolika u funkcionalne gradove s praktičnim i za društvo stimulativnim komemorativnim vrijednostima također je pratila duh prvih poratnih zamisli o cjelovitoj slici grada koja bi omogućila i socijalni sklad. Stajališta konzervatora, kako smo vidjeli, trebala su se promijeniti nakon ratnih razaranja. Ipak, neki su predratni postulati ostali na snazi. Jedan je od njih odnos pojedinosti i cjeline, odnosno spomenika i ambijenta. Odnosi koje su još prije Prvoga svjetskog rata promicali Gurlitt, Stübben, Dvořák i Giovannoni dobili su na aktualnosti nakon drugoga rata. Od Istre preko kvamerskih i dalmatinskih gradova, zastrašujući su prvi dojmovi Fiskovića, Stahuljaka, Karamana, Perca, Branka i Mladena Fučića, Anđele Horvat i Ane Deanović gotovo uvijek podrazumijevali zamišljanje cjeline. Kada je Anđela Horvat 19. studenog 1947. doputovala u Pulu, zamijetila je:

„Opći utisak nakon šetnji gradom: stariji dio grada nije sretno povezan s novim dijelovima, koji daleko pretežu. Tu ima teških urbanističkih pitanja. Uz kvalitetne antikne objekte ima tu nešto zgrada srednjeg vijeka, renesanse i baroka, zatim nametljivih hotelskih zgrada novijeg vremena, pretenciozne fašističke arhitekture i mnoštvo bezličnih kuća – čitavih kvartova. Problem je u tome da su se te bezlične zgrade ispreplele u starijem dijelu Pule. – Zaštitnu zonu treba proširiti tako, da svi kvalitetni stariji objekti budu unutar nje. *Tek s obzirom na postojeće spomenike ima da se gradi u Puli unutar te proširene zaštitne zone.*“<sup>61</sup>

Urbanističko se planiranje u blizini ili na mjestu porušanih starih građevina ili četvrti razvijalo u dvije faze. Prva, od svršetka rata do ranih pedesetih godina, bila je obilježena različitim izrazima vizionarstva, od političke retorike do ambicioznih planova za nove

četvrti, uglavnom na tragu modernističkoga idioma, što je 1945. ponukalo Fiskovića da arhitekta i urbaniste pozove na oprez i poštivanje starih gradova. Druga je faza nastupila organiziranjem konkretnih arhitektonskih natječaja, primjerice onoga u Zadru 1953. godine.<sup>62</sup> Budući da su unutar triju konzervatorskih zavoda postojali različiti problemi – od nedostatka osoblja prema mnoštvu oštećenih spomenika do nedovoljnih financijskih sredstava – u hrvatskom poraću nije lako govoriti o uspostavi „jedinstva metodologije“. Ipak, kako smo vidjeli, gotovo jednodušna težnja ponovnoj uspostavi razorenih spomenika, ujednačavanju tona epiderme spomenika, kao i sporazum oko „oslobađanja“ spomenika unutar urbanih aglomeracija, pokazuju profesionalnu usklađenost oko temeljnih načela.

U teže razorenim gradovima, koji su k tome doživjeli i procese iseljavanja tradicionalnoga s useljavanjem novoga stanovništva, nova je arhitektura, pisao je Šegvić, trebala dobiti nove ljepote, funkcije i sadržaje za sretan novi život, a nove su se forme, barem u načelu, trebale prilagoditi probranoj i očuvanoj staroj arhitekturi. U doba splitskoga poziva konzervatorima da se osmjele zadirati u pojedine građevine revidirajući zastajjala „dogmatska“ načela, Milan Prelog suočio se sa znatno složenijom problematikom urbane obnove Poreča (sl. 7), uz potporu Saveznoga instituta za zaštitu spomenika pod vodstvom Vlade Mađarića. U knjizi je o Poreču 1957. uspostavio analogiju između pojedinosti i cjeline koja je trebala poslužiti pomirenju staroga i novoga. U godini održavanja milanskoga skupa u okviru Trijenala, na kojem su talijanski i drugi europski (među njima i jugoslavenski) stručnjaci raspravljali o urbanističkoj aktualnosti spomenika i starih ambijentata<sup>63</sup>, Prelog je istakao porečki problem sporoga čišćenja ruševina, „asanacije sačuvanih ili djelomično oštećenih blokova“, što je dovelo do rekonstrukcija i popravaka te osiguranja pojedinih građevina, dok su nove kuće podizane izvan staroga grada.<sup>64</sup> Ipak, kako pokazuje i naslov njegove knjige, Prelog je imao sustavni plan rada:

„No kao što se kod pojedinih oštećenih spomenika pristupa rekonstrukciji izgubljenih dijelova za koje postoje dovoljno sigurni podaci, takva će rekonstrukcija biti i opravdana i nužna za jedan od najznačajnijih spomenika u ovome gradu: za njegov urbanistički sistem.“<sup>65</sup>

Prelog je tada već ušao u akademski sustav i herojsko se doba utemeljitelja poratnoga sustava konzerviranja bližilo kraju. Nepostojanost konzervatorskoga sustava poraća vidi se primjerice u njegovoj nedovoljnoj povezanosti sa sveučilišnim sustavom pa se, pored izostanka stalne pozornosti prema oštećenim starim gradovima poput Senja problematičan odnos prema starim jezgrama vidi i u većim sredina-



Sl. 7.  
Nepoznati snimatelj,  
Pogled na zapadni  
dio Poreča nakon  
Drugoga svjetskog  
rata. Iz: MILAN  
PRELOG, *Poreč, grad  
i spomenici...*, 293.



ma, kao što je Stari grad u Rijeci. Iako se u dnevnim novinama nailazi na upozorenja i apele za spašavanje toga ambijenta<sup>66</sup>, trebalo je čekati godinama na početak revitalizacije interpolacijama Igora Emilija, koje nisu uvijek bile u skladu s traženjem poratnih konzervatora. Materijalni su tragovi, čitavi blokovi starih gradova, izloženi zapuštanju ili kontrastnim preobrazbama.

### ZAKLJUČAK

Kako bi se ostvarili ciljevi novoga vremena, navedeni su akteri poratnoga konzerviranja u Hrvatskoj odlučili revidirati predratna stručna načela. Ne samo ona srednjoeuropska („austrijska“) s početka stoljeća i međuratna talijanska („fašistička“<sup>67</sup>), nego i prva međunarodna, iz *Atenske povelje*. Novo društvo zahtijevalo je okrepu i obnovu, kao i „pročišćene“ spomenike, koji su, kao u zapadnoj Poljskoj, trebali biti oslobođeni tragova okupacijskih sila i etničkoga rivala, kako bi se u novoj ideološkoj i geopolitičkoj konstelaciji Europe olakšalo provođenje programa nacionalne homogenizacije.<sup>68</sup> Političnost konzerviranja velika je tema kojoj se valja posvetiti *sine ira et studio*. Predstavnici struke u to su doba sudjelovali u radikalnim društvenim promjenama, a žrtvom toga nisu postale samo stare ideje, nego i tvarna priroda spomenika, odnosno njihovi *prikazi*. Dokidanje ili dodavanje, činjenje starijim ili cjelovitim, razvijanje društveno korisne, didaktične iluzije u slici spomenika bilo je gotovo opće prihvaćeno dok se estetika cjelovitosti suprotstavila dokumentarnosti ili povijesnosti spomeničke slojevitosti. No navedene društvene zahtjeve nisu baš svi oduševljeno prihvatili.

Prve kritike takvomu tretiranju spomenika (sačuvanih, oštećenih ili izgubljenih) nisu došle iz pera konzervatora, nego modernističkoga arhitekta Nikole Dobrovića. Raspravljajući o „čuvanju oblikovanog sveta prošlosti u što verodostojnijem njegovom izražaju i uklapanju u novu sliku sveta“, arhitekt je želio prekinuti „sa dosadašnjim prijatnim zatišjem“.<sup>69</sup> Dobrović je u bitnim stvarima bio suglasan s konzervatorima: starim je gradovima trebalo prilaziti s poštovanjem, sagledavati ih kao vrijedne ambijente, a u njima prema potrebi i uklanjati (izoliranjem, purificiranjem, odstranjivanjem) „rugobe“ i „bezvrijedne dogradnje“. Pritom je naglasio da se „postizanje opšte harmonije i uravnoteženosti stilskih izražajnih sredstava“ treba zasnivati na mnogostrukosti formalnih izraza urbanoga ambijenta, no u to nije mogao ubrojiti pojave „pogrešno tumačenog istoriskog realizma“.<sup>70</sup> Za ilustraciju je te kategorije uzeo primjer rekonstruirane šibenske Lože, o kojoj je napisao:

„Prikazujući novim materijalom ono što bi trebalo da bude staro i iskonsko, onim što je izvan dometa istoriskog realizma, vrši se ustvari opsema gledaoca.“<sup>71</sup>

Upravo je Bilinićeva odluka da se u rekonstruiranu građevinu ne uklope očuvani izvorni ulomci nagnala Dobrovića da progovori o opsjeni. Ona podsjeća na Brandijevu osudu američkoga rekonstruiranja Atalove stoe (1952. – 1956.) na atenskoj Agori izvornim kamenom kao „privid svojstvenosti“ (*illusione d'immanenza*).<sup>72</sup>

Dok su se povjesničari umjetnosti u konzervatorskoj službi hrvatskoga drugog poraća odlučili prikloniti shvaćanjima Zachwatowicza u Poljskoj te Bar-

baccija i Ferdinanda Forlatija u Italiji<sup>73</sup>, ozakonjujući uskrsnuće staroga svijeta pomoću zamjenske, odnosno mimetske, stvari, Dobrovićeve su riječi bile bliže Brandijevoj sumnjičavosti prema rekonstrukcijskome načelu odnosno krivotvorenju, gubitku starosnih vrijednosti i slojevitosti spomenika. Dok je Brandi, bez pozivanja na tada već ostvarene primjere spojeva ruševina i nove arhitekture u Kölnu, Münchenu, Zapadnomu Berlinu i Coventryju, osudio restauriranje napuljske crkve Sv. Klare, Dobrović je, pod utjecajem internacionalnoga modernizma, no vrlo vjerojat-

no upoznat i s načelima kreativnoga konzerviranja s početka 20. stoljeća, pokazao modernu potrebu za očitovanjem reza između spomenika i nove kreacije. O poimanju cjelovitosti i sklada pri razmatranju zapuštenih i vandalizmom oštećenih spomenika pisao je 1866. vodeći promicatelj stilskoga restauriranja Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, otvarajući put historicističkomu konstruiranju mogućih povijesti u doba zamišljanja nacionalnih zajednica.<sup>74</sup> Zbog ratnih su razaranja osnove njegove teorije uživljavanja u prošlost i oživljavanja izgubljenih formi nakon 1945. postale aktualne.

## Bilješke

- <sup>1</sup> CESARE BRANDI, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*, Roma 1963.
- <sup>2</sup> U naslovu knjige ističe se da je riječ o predavanjima (*lezioni*), no Brandijeva Teorija zasnovana je i na tekstovima koje je od 1950. objavljivao u časopisu instituta kojim je od 1939. upravljao, *Bollettino dell'Istituto centrale di restauro*. To su primjerice tekstovi *Il fondamento teorico del restauro* i *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte* (1950.) te *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità* (1952.) i *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità* (1953.).
- <sup>3</sup> Usp. CESARE BRANDI, *Teoria...* (bilj. 1), 34: *il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro*.
- <sup>4</sup> Usp. CESARE BRANDI, *Teoria...* (bilj. 1), 35: *Ma è chiaro che, seppure l'imperativo della conservazione si rivolga genericamente all'opera d'arte nella sua complessa struttura, specialmente riguarda la consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine*. Pojam *consistenza* može se prevesti i kao 'skladnost među dijelovima predmeta'.
- <sup>5</sup> Usp. CESARE BRANDI, *Teoria...* (bilj. 1), 37: *...la materia si ostende come 'quanto serve all'epifania dell'immagine'*.
- <sup>6</sup> O toj paradigmi restauratorske teorije vidi GIOVANNI CARBONARA, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma, 1976. i GIOVANNI CARBONARA, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Napoli, 1997., 285-301.
- <sup>7</sup> Prešućivanje ratnih razaranja u Brandijevoj teoriji restauriranja, potom i u međunarodnome konzervatorskom pokretu u kojemu su talijanski stručnjaci Piero Gazzola, Guglielmo de Angelis D'Ossat i R. Pane imali važnu ulogu – usprkos bavljenju tim problemima u praksi i raspravama u vlastitoj zemlji – postaje istraživački izazov. Iako su u nastanku *Mletačke povelje* 1964. sudjelovali stručnjaci iz zemalja obilježenih ratnim razaranja (među njima Đurđe Bošković iz Jugoslavije i Jan Zachwatowicz iz Poljske), pojmovi *nasilje*, *rat* i *namjerno razaranja* u dokumentu nisu ni spomenuti. Prevencijom se trebala baviti 1954. donesena *Haška konvencija*. Pored globalizacije pokreta, povelja iz Mletaka trebala je, revizijom *Atenske povelje* iz 1931., uspostaviti kritičko-profesionalni slijed, zadržavajući gotovo diplomatsku distancu od posljedica kolektivnih ratnih trauma na globalnoj razini. Tako, osim u Zapadnoj Njemačkoj i Velikoj Britaniji (koje tada nisu imale aktivne predstavnike u stvaranju ključnih dokumenata i ustanova), u doktrinarnim spisima uopće nisu otvorena pitanja etičkoga sagledavanja novonastalih ruševina i njihova tretiranja u poratnim društvima. Tako je ostalo do 1982. i donošenja ICOMOS-ove *Drezdeenske deklaracije o rekonstruiranju spomenika uništenih ratom*.
- <sup>8</sup> IAN KERSHAW, *To Hell and Back: Europe, 1914-1949*, London, 2016., 470-522. O Europi u poraću usp. TONY JUDT, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, London 2006., 13-237.
- <sup>9</sup> Pojam sudbine pojavio se u traumatskome poimanju ruševina kao plod djelovanja *fortune* Poggia Braccionija oko 1431., odnosno opisom sudbine grada Rima od pada Carstva do pojave prvih humanista. Hrvatski prijevod dijela Poggiove knjige *O nestalnosti sudbine (De varietate Fortunae)* pojavljuje se u MARKO ŠPIKIĆ, *Humanisti i starine. Od Petrarke do Bionda*, Zagreb 2006., 266-295.
- <sup>10</sup> Ako je suditi po vremenu pojavljivanja stručnih časopisa, u NR Hrvatskoj princip je arhitektonske i urbanističke obnove imao prednost pred raspravama o konzervatorski shvaćenome rekonstruiranju spomenika. Dok se časopis *Arhitektura* pojavio 1947., Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika počele su izlaziti 1952., a beogradski *Zbornik zaštite spomenika kulture* 1950. godine. Ipak, od 1945. u Hrvatskoj supostoje Ministarstvo građevina (u funkciji obnove) i dva zavoda za zaštitu spomenika (u Zagrebu i Splitu, od 1947. i treći, u Rijeci), u službi očuvanja i uobličjenja prihvatljive baštine.
- <sup>11</sup> Redakcija časopisa *Arhitektura* (pod vodstvom Nevena Šegvića) u prvome je broju objavila izjavu o poslanstvu. Tamo stoji da se časopis pojavljuje kao „prijeka potreba naše nove društvene stvarnosti“. Bile su tri zadaće: 1. služiti „na području rekonstrukcije i obnove naše zemlje od oslobođenja do danas“, 2. stvoriti „zdravu, graditeljsku kritiku i kontrolu rada“ po uzoru na sovjetske arhitekthe i 3. „stvaranje idejne osnove nove arhitekture“ koja će se zasnivati na „snazi naše tradicionalne arhitekture“. REDAKCIJA, (Uvodni tekst), *Arhitektura* 1/1-2 (1. VIII. 1947.). 3. U NR Hrvatskoj se o novoj arhitekturi i urbanizmu, pored *Arhitekture*, raspravljalo i u časopisima *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU* (od 1953.), *Čovjek i prostor* (od 1954.) i *Urbs* (od 1957.), a o spomenicima i urbanističkome planiranju moglo se tih godina čitati i na stranicama *Historijskog zbornika, Pogledá, Republike, Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika* te u beogradskim časopisima *Zbornik zaštite spomenika kulture* i *Nashe građevinarstvo*.
- <sup>12</sup> JOSIP BROZ TITO, „Govor na svečanoj sjednici Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu“, *Govori i članci* III, Zagreb 1959., 207-214, 208 i 213. Naglasci M. Š.
- <sup>13</sup> N. N., „Predsjednik Nazor među narodom“, *Vjesnik jedinstvene narodno oslobodilačke fronte Hrvatske*, V/13 (6. travnja 1945.), 2. Naglasci M. Š. Izravniji na liniji ideologije bratstva i jedinstva bio je Ivo Žic, koji

- je pisao: „Opet će zadarski Hrvati, Srbi i Arbanasi čvrsto stajati na braniku svojih nacionalnih, kulturnih i historijskih prava. Na ruševinama staroga Zadra izgradit ćemo novi biser u nizu dalmatinskih gradova.“ IVO ŽIC, „Na ruševinama oslobođenoga Zadra niče i buja novi život“, *Vjesnik jedinstvene narodno oslobodilačke fronte Hrvatske*, V/8 (3. ožujka 1945.), 3.
- <sup>14</sup> STANKO OPAČIĆ-ČANICA, „Pobijedili smo fašizam – moramo pobijediti i ruševine“, *Vjesnik jedinstvene narodno oslobodilačke fronte Hrvatske*, V/70 (11. srpnja 1945.), 3.
- <sup>15</sup> Usp. STJEPAN PLANIĆ, „Budući izgled sela Vlahovića na Baniji. Jedno od sela koje izgrađuje narod Zagreba“, *Vjesnik jedinstvene narodno oslobodilačke fronte Hrvatske* V/118 (6. rujna 1945.), 3, BRANKO TUČKORIĆ, „Savladavši mnoge početne poteškoće naše građevinarstvo postavlja plan izgradnje na sve širu osnovu“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* V/212 (24. – 26. prosinca 1945.), 10 i P. Barišić, „Nedaleko zgorišta u Bilicama niče uzorno naselje“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* VI/264 (27. veljače 1946.), 3.
- <sup>16</sup> NEVEN ŠEGVIĆ, „Novo doba, nove kuće, nova sela“, *Vjesnik jedinstvene narodno oslobodilačke fronte Hrvatske*, V/14 (14. travnja 1945.), 4.
- <sup>17</sup> NEVEN ŠEGVIĆ, „Otpočela je obnova Zadra prema planu, koji je djelo našeg novog urbanizma“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* VI/250 (10. veljače 1946.), 3. Naglasci M. Š.
- <sup>18</sup> Proučavanju novih „zadaća“ historiografije i mogućih analogija s konzervatorskim poslom pomaže uvodni tekst prvoga broja *Historijskog zbornika* 1948. U njemu uredništvo s Jaroslavom Šidakom na čelu ističe: „Trudom vrijednih radnika naslijedili smo obilnu izvornu građu i mnoštvo različitih podataka. Ovu baštinu valja kritički provjeriti i obogatiti novim prinosima, osobito s područja ekonomske i društvene historije. (...) Kao i u historijskom istraživanju uopće, treba i u njemu (monografskom radu, prim. M. Š.) primijeniti onu stvaralačku metodu, koja svjesno utire put uopćavanju i koja svaku, pa i najmanju monografiju uzdiže iznad pukoga pozitivističkoga utvrđivanja činjenica, daje joj pravi naučni smisao i značenje u upoznavanju historijske zakonitosti“. Naglasci M. Š. Usp. UREDNIŠTVO, (Uvodni tekst), *Historijski zbornik* I/1-4 (1948.), Zagreb, 8.
- <sup>19</sup> Usp. Titove riječi na predizbornome skupu u Zagrebu 31. listopada 1946.: „Zamislite kako će izgledati sutrašnjica, kad u našoj zemlji budemo podigli veliku industriju, kad budemo, naprimjer, stvorili onoliko čelika koliko nam je potrebno, kada se budu izrađivale razne mašine koje su potrebne seljaku, kada mjesto ovih rupa budu ravne asfaltirane ceste, kada svi krajevi budu povezani putevima i željezničkim linijama, kada njedra naše zemlje budu otvorena i bogatstvo koje se u njima nalazi bude služilo podizanju životnog nivoa naroda! Zamislite život koji prestoji – ne samo budućim generacijama, nego već vama, život koji ćemo stvoriti blagodareći jedinstvu među našim narodima!“ JOSIP BROZ TITO, „O rješavanju osnovnih društvenih pitanja kod nas“, u: *Govori i članci* II, Zagreb 1959., 366-378, 371. Naglasci M. Š.
- <sup>20</sup> Za primjere u Zagrebu nakon 1945. usp. MARKO ŠPIKIĆ, TEA GORUP, „Od prevrata do nostalgije: Planiranje socijalističkog grada i zaštita historijskih ambijenata u Zagrebu od 1945. do 1962. godine“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 40 (2016.), 7-11.
- <sup>21</sup> Jedna od neistraženih tema očuvanja spomenika i ambijenata ili zadržanja u te prostore traume i pamćenja novim formama i sadržajima jest tretman ruševina u poratnoj Hrvatskoj. Dok su u Zapadnoj Njemačkoj i Velikoj Britaniji ratne ruševine postale sastavni dio javnoga prostora i instrumenti katarze, reforme, kreativnoga elaboriranja i komemoriranja, u NR Hrvatskoj su od početka izazivale nelagodu pa su motivirale na uklanjanje, supstituiranje ili restauratorsko integriranje. Ako se izuzmu osamljeni, do danas vidljivi primjeri zapuštenih objekata u ambijentima Šibenika, Zadra, Senja i Rijeke, koji od kraja rata nisu dobili novu – pa tako ni komemorativnu – namjenu, tek je selo Lipa povrh Rijeke, spaljeno prolaskom njemačke vojske koncem travnja 1944., pokazatelj svjesnoga očuvanja nasilno nastalih ruševina.
- <sup>22</sup> O svjesnoj odluci da se napuste srednjoeuropski konzervatorski koncepti već 1945. u poljskim konzervatorskim krugovima usp. KONSTANTY KALINOWSKY, „Rückgriff auf die Geschichte. Der Wiederaufbau der Altstädte in Polen – das Beispiel Danzig“, u: *Die Schleiþung: Zerstörung und Wiederaufbau historischer Bauten in Deutschland und Polen*, ur. D. Bingen – H.-M. Hinz, Wiesbaden, 2005., 80-96.
- <sup>23</sup> Brandi se, za razliku od De Angelisa, Panea, Bonellija, Carla Ceschija i Alfreda Barbaccija, nije ciljano bavio teorijskim promišljanjem ratom razorenih djela, iako se njegov *Istituto centrale di restauro* proslavio radom na razorenim freskama Mantegne iz padovanske kapele Scrovegni i Lorenza da Viterba iz kapele Mazzatosta crkve Santa Maria della Verità u Viterbu. U enciklopedijskoj natuknici o restauriranju iz 1963. osudio je način restauriranja napuljske Sv. Klare: „(...) postavljaju se pitanje da li je radije trebalo crkvu sačuvati kao ruševinu, umjesto da joj se, što je vidljivo sada nakon inovativnog zahvata (koji nije ni pregradnja ni restauriranje), daje formu kakvu zasigurno nikada nije imala. Da je očuvan kao ruševina, spomenik bi sasvim sigurno zadržao beskrajno bogatiju predodžbu prošlosti nego što to dopušta kruta shematska nadogradnja.“ CESARE BRANDI, „Il restauro“, u: *Il restauro, teoria e pratica*, ur. M. Cordaro, Roma 1999., 27. U tekstu o rekonstruiranju dijela atenskoga Partenona iz lipnja 1965. stao je u obranu očuvanja tragova mletačkoga razaranja u 17. stoljeću: „Eksplozija uzrokovana Morosinijevom granatom bila je u povijesti Partenona: dvije široke razvaline koje mu je ta eksplozija prouzročila na duljim bridovima također su bile u njegovoj povijesti: na taj je način hram predočavan već više od tri stoljeća. Tako se on svima predstavljao u mašti, a ne onako kako ga predstavljaju makete ili rekonstrukcije vjerojatnog prijašnjeg stanja.“ CESARE BRANDI, „La ricostruzione del lato nord del Partenone“, u: *Il restauro, teoria e pratica*, nav. dj., 166-167.
- <sup>24</sup> Novalisove pojmove *Hoffnung* i *Erinnerung* preuzima Koselleck. Usp. REINHART KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, 2000. (1979.), 352-353.
- <sup>25</sup> To se odnosi i na institucionalno suočavanje s mjestima masovnoga stradanja početkom 1960-ih godina, kada se, na mjestu uklonjenih ostataka izvornih struktura, počinju podizati golemi modernistički spomenici vodećih kipara, primjerice u Jasenovcu i Podgariću.
- <sup>26</sup> Usp. EBERHARD HEMPEL, „Ruinschönheit“, *Zeitschrift für Kunst* II/2 (1948.), 76-91.
- <sup>27</sup> Usp. ALOIS RIEGL, „Moderni kult spomenika, njegova bit, njegov postanak“, u: *Anatomija povijesnoga spomenika*, ur. M. Špikić, Zagreb, 2006., 371-377.
- <sup>28</sup> Atenska konferencija 1931. u prvome članku želi potaknuti države na „konzerviranje umjetničkih i povijesnih spomenika“, a u Mletačkoj povolji iz 1964. u članku 3 stoji da je „intencija konzerviranja i restauriranja spomenika u njihovu čuvanju podjednako kao umjetničkih djela i kao historijskog dokaza.“
- <sup>29</sup> Usp. CARLO CESCHI, „Sistemazione urbanistica dei vecchi centri bombardati e restauro dei monumenti danneggiati“, *Genova. Rivista mensile del comune XXIII/10* (listopad 1943.), 1-15; ROBERTO PANE, „Il restauro dei monumenti“, *Aretusa. Rivista di varia letteratura* I/1 (ožujak-travanj 1944.), 68-79; RENATO BONELLI, „Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico“, u: *Architettura e restauro*, Venezia, 1959., 41-58; GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, „Danni di guerra e restauro dei monumenti“, u: *Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura*, Perugia 23 Settembre 1948, Firenze 1957., 13-28; RENATO BONELLI, *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Roma, 1995.
- <sup>30</sup> U svrhu stvaranja poratne konzervatorske metodologije, De Angelis je 1948. razlikovao tri razine ratnih oštećenja: 1. štete ograničene važnosti, 2. spomenici s većom oštećenošću (Sv. Klara u Napulju i Sv. Franjo u Viterbu) i 3. praktična razorenost spomenika. Usp. GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, Danni di guerra... (bilj. 29), 19-20.

- <sup>31</sup> O političkoj važnosti rekonstrukcijskih postupaka svjedoči publikacija Glavne uprave za starine i lipeje umjetnosti Ministarstva javne naobrazbe Italije *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, s predgovorom ministra Guida Gonelle i tekstovima Roberta Panea i Maria Salmija, objavljena u Rimu 1950.
- <sup>32</sup> INES VANJAK-MARKO ŠPIKIĆ, „Principi restauriranja Augustova hrama u Puli 1946. i 1947. godine“, *Godišnjak zaštite spomenika kulture* 37-38, (2013. – 2014.), Zagreb, 7-24.
- <sup>33</sup> Ministarstvo kulture i medija – Fototeka, Hram Rome i Augusta, listopad 1946. (zapravo 1947.), snimio Tihomil Stahuljak, inv. br. 5105-I-35-i. Zahvaljujem kolegici Sanji Grković na ljubaznosti pri pribavljanju snimka.
- <sup>34</sup> Ministarstvo kulture i medija – Uprava za zaštitu kulturne baštine – Središnji arhiv – Konzervatorski zavod Zagreb (nadalje MKM-UZKB-SA-KZZ), 1259-1947, Putni izvještaj Anđela Horvat za Bakar i Istru, 9. 12.1947., 3. A. Horvat je u Puli boravila od 19. do 22. studenog. Naglasci M. Š.
- <sup>35</sup> IVO TIJARDOVIĆ, „Posjet opernih umjetnika narodu Istre. Ogroman uspjeh Zagrebačke opere na gostovanju u Puli“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* IX/1285 (13. lipnja 1949.), 3.
- <sup>36</sup> Nazor se u spomenutome zadarskom govoru prisjeća da ga u gradu nije bilo desetljećima („Ima jedno 43 godina, otkada sam ja s crnim vlasima na glavi ostavio grad Zadar, i nikad ga više nisam vidio“). Osobno iskustvo alijenacije vjerojatno mu je pomoglo u diskvalificiranju čitavih četvrti. Usp. N. N., Predsjednik Nazor među narodom... (bilj. 13), 2. Konzervator Branko Fučić se pak početkom kolovoza 1947. požalio: „Meni je tako žao što sam pred par dana prvi put iza djetinjstva vidio Senj pa mi je kratko vrijeme koje sam tamo proveo (...) prošlo uglavnom u orijentiranju među spomenicima jednog za me novog mjesta.“ Usp. MARKO ŠPIKIĆ, „Konzerviranje i urbana reforma u Senju“, *Portal Hrvatskog restauratorskog zavoda* 8 (2017.), 167.
- <sup>37</sup> Usp. N. N., „Narod i vojska udarnički rade na čišćenju ruševina Zadra“, *Slobodna Dalmacija. Glasilo Narodnog fronta Dalmacije* IV/307 (3. veljače 1946.), 2; N. N., „Omladina Šibenika u radu na čišćenju ruševina“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* VI/280 (17. ožujka 1946.), 4; L. G., „Uspjesi dobrovoljnih radnih brigada na čišćenju ruševina u gradu Zadru“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* VII/760 (11. listopada 1947.), 4; L. G., „Dobrovoljne radne brigade pojačale rad na čišćenju Zadra od ruševina“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* VII/813 (13. prosinca 1947.), 3.
- <sup>38</sup> V. ZANINOVIĆ, „Za što ljepši izgled Zadra“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* XII/2132 (11. ožujka 1952.), 4.
- <sup>39</sup> MILAN PRELOG, „Rad na konzervaciji nepokretnih spomenika kod nas“, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 4-5 (1953. – 1954.), 33-44, 33. Naglasci M. Š.
- <sup>40</sup> Bonelli 1953. piše: „Stoga se glavno načelo restauriranja može izreći ovako: kod proučavanja i izvedbe, u svakom je slučaju neophodno umjetničkoj vrijednosti namijeniti apsolutnu nadmoć u odnosu na druge vidove i značajke djela, koji se razmatraju samo u ovisnosti i funkciji one jedinstvene vrijednosti. Arhitektonsko djelo nije dokument koji valja konzervirati slijepim fetišizmom nego čin koji u potpunosti izražava jedan duhovni svijet i koji u biti po tome zadobiva važnost i značenje.“ Usp. RENATO BONELLI, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti...* (bilj. 29), 51. Preveo M. Š.
- <sup>41</sup> MILAN PRELOG, Rad na konzervaciji... (bilj. 39), 34. Naglasci M. Š.
- <sup>42</sup> Isto.
- <sup>43</sup> CVITO FISKOVIĆ, „Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji 1945-1949 godine“, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 1 (1950.), 161-187, 168.
- <sup>44</sup> Poput Šegvića, Fisković je pisao o tretiranju spomenika unutar ambijenta, uključujući i urbanističko planiranje. Usp. CVITO FISKOVIĆ, „Urbanizam i stari spomenici“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* VI/322 (9. svibnja 1946.), 6.
- <sup>45</sup> Usp. GUSTAVO GIOVANNONI, „Rimski Split. Izvješće studijskog povjerenstva Talijanske kraljevske akademije“, u: *Spomenici i ambijenti*, ur. M. Špikić, Zagreb, 2018., 216-235.
- <sup>46</sup> GUSTAVO GIOVANNONI, Rimski Split... (bilj. 45), 223.
- <sup>47</sup> Pojam podsjeća na pojam prekomjernosti ili viška (*superfetazione*) kojim su se služili Giovanni i Pane, prije i nakon Drugoga svjetskog rata. Mussolini je zamislio stari Rim „oslobođen osrednjih unakaženosti“ (*deturpazioni mediocri*). Usp. GUSTAVO GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Milano, 1995., 209-210.
- <sup>48</sup> CVITO FISKOVIĆ, Zaštita i popravak spomenika u Dalmaciji... (bilj. 43), 172. Usp. PREDRAG MARKOVIĆ, „Sakristija šibenske katedrale: ugovor, realizacija i rekonstrukcija“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010.), 31-50.
- <sup>49</sup> O rasponu unošenja novih vrijednosti unutar ili pored starih gradova usp. MARKO ŠPIKIĆ, „Ruins and Slavic Utopia: Architecture of the Social Reform in Croatian Historic Towns, 1945-1960“, *Architektur und Akteure: Praxis und Öffentlichkeit in der Nachkriegsgesellschaft*, ur. R. Hess, Bielefeld, 2018., 145-159.
- <sup>50</sup> I Roberto Pane i Renato Bonelli su, formulirajući novu paradigmu „kritičkog restauriranja“ nakon 1943. ustrajavali na većoj važnosti estetske od „dokumentarne“ vrijednosti višeslojnih spomenika, pišući o otkrivanju „prave slike“ u epohalnoj prigodi oslobođanja ratom razorenih spomenika. O Paneovim stajalištima v. antologiju ROBERTO PANE, *Stari gradovi i nova izgradnja u Italiji od 1944. do 1966.*, Zagreb, 2020.. Brandi se pak založio za „(n)ove, hibridne, privlačne cjeline koje nastaju zahvaljujući tim dodacima i imaju pravo na poštovanje i s estetskog stajališta.“ CESARE BRANDI, *Il restauro...* (bilj. 23), 31.
- <sup>51</sup> Fisković je pronalazak vlastitoga metodološkog puta zasnovao na revidiranju prijeratnih načela. Usp. MARKO ŠPIKIĆ, „Riforma sociale e revisione del restauro scientifico a Spalato tra il 1945 e il 1950“, u: *Gustavo Giovanni e l'architetto integrale. Atti del convegno internazionale*, ur. G. Bonaccorso, F. Moschini, „Quaderni degli Atti“, 2015. – 2016., Roma 2019., 69-74.
- <sup>52</sup> N. N., „Zaključci savetovanja“, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 4-5 (1953.-1954.), 115-119, 115.
- <sup>53</sup> BRANKO FUČIĆ, „Mrtvi grad“, *Vjesnik Narodnog fronta Hrvatske* XI/1962 (26. kolovoza 1951.), 4.
- <sup>54</sup> Podatak o dovršetku restauratorskih radova na pročelju 1954. donosi RADOVAN IVANČEVIĆ, „Renesansna kupola osorske katedrale“, *Peristil* 29 (1986.), 58.
- <sup>55</sup> HAROLD BILINIĆ, „Metodografija rada rekonstrukcije istorijskih građevinskih spomenika“, *Naše građevinarstvo*, I/3 (1949.), 30-35, 30.
- <sup>56</sup> HAROLD BILINIĆ, Metodografija... (bilj. 55), 32.
- <sup>57</sup> CVITO FISKOVIĆ, Zaštita i popravak spomenika... (bilj. 43), 164. Tako je patinirano bijelo kamenje „u doba austrijske okupacije bilo umetnuto na mjesto staroga. Ti su tesanci, ostavljeni u svojoj izvornoj boji iz suviše naučne opreznosti da se ne bi krivotvorilo, kidali svojom bjelinom sklad vjekovne patine na pročelju.“ Naglasci M. Š.
- <sup>58</sup> NIKOLA DOBROVIĆ, „Urbanistička razmatranja o čuvanju istorijskih spomenika“, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 2 (1951.), 31-40, 35. „Očigledno je da su restauratori palate Sponzo (*sic!*) bili u svoje doba u zabludi, kao što su oni to i danas kada kod konzerviranja postupaju tako temeljno da na kraju vekovni spomenici daju utisak građevina izišlih juče iz građevinskih radionica.“
- <sup>59</sup> Čini se kako je tek dobro obaviješteni France Stelé branio međunarodne konzervatorske standarde. On 1950. piše da spomenike treba čuvati konzerviranjem, a ne obnavljati ih ili restaurirati. Restauriranje treba u punome smislu riječi značiti „najsavjesnije konzerviranje“. Usp. FRANCE STELÉ, „Osnovni principi restauratorstva“, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 1 (1950.), 22.
- <sup>60</sup> HAROLD BILINIĆ, Metodografija... (bilj. 55), 35.

- <sup>61</sup> MKM-UZKB-SA-KZZ, 1259-1947, Putni izvještaj Andela Horvat za Bakar i Istru, 9.12.1947., 2. Naglasci M. Š.
- <sup>62</sup> N. N., *Natječaj za regulacionu osnovu grada Zadra*, Zadar, 1953. i DUBRAVKA KISIĆ – ANTONIJA MLIKOTA, *Zadar – poslijeratna urbanističko-arhitektonska obnova 1944.-1958.*, Zadar, 2017.
- <sup>63</sup> Usp. CARLO PEROGALLI (ur.), *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Milano, 1958. Na skupu su iz NRH sudjelovali Zdenko Sila, Tomislav Marasović i Bruno Milić.
- <sup>64</sup> MILAN PRELOG, *Poreč, grad i spomenici*, Beograd, 1957., 191.
- <sup>65</sup> MILAN PRELOG, Poreč... (bilj. 64), 193. I ovdje su, kao u ranijim primjerima, neizbježne poredbe s teorijskim postavkama talijanskih autora. Tako je 1943. Carlo Ceschi pisao da „rekonstruiranje treba izvesti u funkciji ambijenta“. Usp. CARLO CESCHI, *Sistemazione urbanistica...* (bilj. 29), 10.
- <sup>66</sup> Usp. M. Š., „Riječki Stari grad bit će srušen“, *Riječki list* 150 (26. kolovoza 1947.), 2; A. PERC, „Obnova Rijeke. Mišljenje i stav konzervatora“, *Riječki list* II/308 (29. veljače 1948.), 4; C., „Kulturno-historijske zanimljivosti Rijeke: Stari grad“, *Riječki list* IV/1039 (15. srpnja 1950.), 3; VATROSLAV CIHLAR, „Kulturno-historijske zanimljivosti Rijeke: Srce stare Rijeke“, *Riječki list* IV/1055 (4. kolovoza 1950.), 3; VATROSLAV CIHLAR, „Kulturno-historijske zanimljivosti Rijeke: Riječki kaštel“, *Riječki list* IV/1080 (1. rujna 1950.), 3; B. D., „I dalje će se rušiti kuće u Starome gradu“, *Novi list Istre, Hrvatskog primorja i Gorskog Kotara* VIII/2397 (22. svibnja 1955.), 2; IGOR EMILI, „Kako će izgledati novi Stari grad. Povodom prijedloga Urbanističkog instituta Rijeke“, *Novi list Istre, Hrvatskog primorja i Gorskog Kotara* VIII/2406 (2. lipnja 1955.), 3.
- <sup>67</sup> Misleći na Giovannonijevu publikaciju iz 1942. o rimskome Splitu, Fisković 1946. piše da su „fašisti tiskali planove o popravljanju Dioklecijanove palače“. Usp. CVITO FISKOVIĆ, „Dalmatinski spomenici i okupator“, *Republika* II/3 (1946.), 243-265, 244.
- <sup>68</sup> O polonizaciji usp. GREGOR THUM, *Uprooted. How Breslau Became Wrocław During the Century fo Expulsions*, Princeton UP, Princeton – Oxford, 2003.
- <sup>69</sup> NIKOLA DOBROVIĆ, *Urbanistička razmatranja...* (bilj. 58), 31.
- <sup>70</sup> Isto, 33.
- <sup>71</sup> Isto, 36.
- <sup>72</sup> CESARE BRANDI, *Il restauro...* (bilj. 23), 19.
- <sup>73</sup> O talijanskim rekonstrukcijama pisao je BORIS ČIPAN, „O nekim problemima konzervacije arhitektonskih spomenika u Italiji i Francuskoj“, *Zbornik zaštite spomenika kulture* 4-5 (1953. – 1954.), 51-58. Čipanov tekst je izložen na spomenutom skupu konzervatora u Splitu 1953. godine.
- <sup>74</sup> Usp. EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, „Restauriranje“, u: *Anatomija povijesnoga spomenika*, Zagreb, 2006., 257: „građevini vraćamo njezin sklad i cjelovitost.“

# Matter and Representation of Architecture in the Age of Revolution: Images of Croatian Monuments after 1945

MARKO ŠPIKIĆ

The paper discusses changes in methodology of conservation practice in the People's Republic of Croatia during the post-war period. Considering the destruction of monuments and sites and the political upheaval after 1945, as well as the theoretical framework set by Cesare Brandi in his *Theory of Restoration* (1963), which introduced the notions of matter (*materia*) and image (*immagine*), the text focuses on three topics. The first part of the paper is dedicated to the relationship between experts and politics in the post-war period and explores the claims and demands of political leaders (Tito, Nazor) directed at clarifying the tasks of historiographers, conservators and designers in old towns. This is followed by the analysis of response of these experts in the first years of the post-war period, marked by a consensual rejection of the possibility of preserving war ruins as heritage, as well as of the possibility of rejecting or revising the pre-war conservation principles (both Central European from the early 20<sup>th</sup> century and Italian, established in the time of Gustavo Giovannoni). The author points out that Croatian conservators, as well as politicians, did not accept the preservation of the ruined materiality of monuments as a conservation or design challenge. The pre-war principle of distinguishing between old and new was also almost unanimously rejected, as can be seen in the texts written by Cvito Fisković (on the restoration of the Rector's Palace in Dubrovnik under Austrian rule) and Anđela Horvat (on the reconstruction of the bombed Temple of Augustus in Pula under Italian rule). The rejection of these conservation standards was complemented

in 1953 by Milan Prelog's call to decisively revise both traditions and to boldly commence the reconstruction of destroyed monuments. According to these principles, the traumatized communities should have been given back their monuments and sites, in what was perceived as "humanistic negation of the destruction of war". Besides the principles of reintegration, the paper also discusses the principle of subtraction, or rather liberation of monuments and sites of those additions that were not perceived as worthy of preservation and display in new times, as exemplified by Cvito Fisković's interventions on the Diocletian's Palace in Split (area around the Golden and Silver Gates). The principles of reconstructing war-damaged monuments (the Loggia in Šibenik; the Cathedral in Osor) are assessed in the light of the claims of designers of the period (architect Harold Bilinić), as well as in international context, primarily in relation to the principles of Italian "critical restoration" (*restauro critico*) promoted by Roberto Pane and Renato Bonelli. The author also discusses the principles of treatment of destroyed urban environments, primarily the conservators' perception of the environment (A. Horvat in Pula, M. Prelog in Poreč) in relation to contemporary principles promoted by Italian experts such as Carlo Ceschi. The results of post-war interventions are finally assessed through the prism of contemporary critical opinions, such as the negative review of the reconstruction of the Šibenik Loggia written by the architect Nikola Dobrović, which is compared to Brandi's negative attitude towards the reconstruction of the Stoa of Attalos in Athens.





# Značenje materijala u opusu Branka Ružića\*

PATRICIA POČANIĆ

Pregledni rad  
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI  
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU  
IVANA LUČIĆA 3  
10000 ZAGREB  
ppocanic@ffzg.hr

*U tekstu se analizira uloga materijala i materijalnosti u djelima Branka Ružića u kontekstu cjelokupnoga umjetnikova opusa, izražavanja u različitim materijalima, u odnosu na istraživanja drugih umjetnika na nacionalnoj i međunarodnoj razini te u kontekstu odnosa materijala, prostora i načela arhitektonike u primjerima pojedinačnih kiparskih djela, skupina i nizova te spomeničke plastike umjetnika. Istražuje se kako odabir i obrada materijala utječu na formalne i tematske karakteristike djela, ali i kako se sjećanja i iskustva umjetnika vezana uz materijal i arhitekturu tradicijskoga i suvremenoga graditeljstva preobražavaju u elementarnu, primarnu formu suvremenoga kiparskog izraza Branka Ružića.*

**Ključne riječi:** Branko Ružić, poslijeratna skulptura, spomenik, materijal, drvo, arhitektonika, tradicijsko graditeljstvo

## UVOD

Akademski je kipar, slikar i likovni pedagog Branko Ružić (Slavonski Brod, 4. ožujka 1919. – Zagreb, 27. studenoga 1997.) bio jedan od umjetnika koji su obilježili domaću i međunarodnu umjetničku scenu druge polovine 20. stoljeća i otvorili nove izražajne mogućnosti hrvatske skulpture.<sup>1</sup> Njegovo je umjetničko djelovanje započelo neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, na pragu izmjena socrealističkih strujanja, preobražene figuracije te novih apstraktnih izričaja. Premda je njegova početna neodlučnost u vezi akademskoga obrazovanja obilježila gotovo desetljeće umjetničkoga djelovanja, sigurnost u formu i materijal koji su uslijedili nakon konačnoga opredjeljenja za skulpturu učinili su Ružića jednim od najvažnijih hrvatskih kipara druge polovine 20. stoljeća. Naime, Branko

Ružić je u razdoblju od 1937. do 1940. godine promijenio nekoliko studija: strojarstvo, arhitekturu, povijest književnosti, povijest umjetnosti, a školovanje je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu započeo na studiju kiparstva 1940. godine, završivši ga u klasi Ive Lozice i Frane Kršinića 1944. godine, da bi nakon toga, od 1944. do 1945. godine, upisao grafiku u klasi Tomislava Krizmana, a zatim prešao na slikarstvo koje je 1948. godine završio u klasi profesora Marina Tartaglie.<sup>2</sup> U razdoblju od 1948. godine, kada je prvi put izložio slike na *IV. izložbi ULUH-a*, do 1957. godine kada je izložena posljednja slika, Branko Ružić sudjelovao je na stotinjak skupnih i nekoliko samostalnih izložbi. Međutim vlastiti je jezik pronašao u kiparstvu kada je 1956. godine realizirao prvu skulpturu te tako okončao razdoblje akademskih, izražajnih i medijskih previranja. Njegov je kiparski izričaj duboko vezan uz osobitosti, povijest i

značenje materijala, a najznačajnija je djela ostvario u drvu te jednako vješto u bakrenome limu, željezu, glini, bronci, terakoti, kamenu, gipsu, papiru, staklu i dr. S obzirom na to da u opusu Branka Ružića „izbor materijala određuje sadržaj“<sup>3</sup>, značaj materijala i materijal kao značenje u ovome će se radu promatrati u kontekstu umjetnikova opusa, u kontekstu hrvatske i međunarodne skulpture 20. stoljeća, kroz usporedbu Ružićeva opusa s opusima onih umjetnika koji su svoja rješenja realizirali u materijalu drva ili koji su skulpturu promišljali na sličan način. Ružićev će se opus razmatrati i u odnosu na povezanost materijala i načela arhitektonike u njegovoj skulpturi, referirajući se na pojedine primjere u kojima odabir materijala uvjetuje formu i reflektira značenje skulpture.

#### MATERIJAL I MATERIJALNOST U OPUSU BRANKA RUŽIĆA

Materijalnost, korištenje i potenciranje kvaliteta tvari, obrada i izgradnja umjetničkoga djela posredstvom materijala predstavljaju središte umjetničkoga istraživanja u opusu Branka Ružića. Iako se umjetnik u početnome slikarskom razdoblju, od prvih sačuvanih ulja na platnu s prikazima pejzaža nastalih u prvoj polovini 1930-ih, socrealističkih tema nastalih po završetku školovanja 1948. godine do oslobađanja rukopisa i udaljavanja od mimetičkoga prikaza sredinom 1950-ih rijetko direktno dotiče materijalnosti umjetničkih djela, njegova slikarska djela često prikazuju urbane i ruralne pejzaže u kojima istražuje prostorne odnose, materijalnost i arhitekturu. Takva su djela primjerice *Donji Andrijevi* i *Mlin u Mikavcima* (ulja na platnu),<sup>4</sup> prikazi bijelih slavonskih

kuća, tradicijske arhitekture od opeke i drva, širokih slavonskih ulica u pokrenutoj kompoziciji, bunara i prljavoga dvorišta jednoga starog mlina u kojima aktualna kritika prepoznaje da i „raskaljani slavonski drum može postati slikarski objekt.“<sup>5</sup> Iako je Ružić od samih umjetničkih početaka slikao i crtao brojne portrete, sredinom 1950-ih njegova se portretistika udaljava od mimetičkoga prikazivanja predmetne stvarnosti, a u portretima kao *Otac* (1955.) (sl. 1a) teži sve većoj redukciji forme, prostornosti sadržaja te prikazana lica postaju poopćena, kao maske. Mladenka Šolman primijetila je da su istraživanja prostornosti, dominantna uloga forme i sažimanje motiva u znak u dvodimenzionalnome mediju usmjerili Ružića prema kiparstvu, tj. da su sredstva slikarstva postala za njega „neadekvatna“.<sup>6</sup> Ružić je prvu skulpturu naziva *Otac* (1956.) (sl. 1b) izradio u bronci, gdje je jednostavnom modelacijom glave ponovio redukciju i sažimanje forme naslikanoga lica i tek u nekoliko detalja naznačio osobnost prikazane figure.

Cjelokupni je Ružićev kiparski opus moguće tematski i tipološki poimati sinkronijski, budući da se teme prikaza ljudskoga lika i lica, životinja, arhitekture i određenih religijskih motiva te skulpturalne kompozicije od pojedinačne figure, kružne skulpturalne skupine, skulpturalnoga niza i kompozicije u obliku križa isprepliću gotovo kontinuirano tijekom četrdesetak godina kiparskoga djelovanja. Međutim genezu oblika koja je neodvojiva od materijala moguće je donekle dijakronijski odrediti, a i sam umjetnik prepoznaje svojevrsnu kronološku smjenu oblika, osobito u inicijalnome razdoblju: od kugle (*Limar*, 1960.), okomice (*Čovjek bez krila*, 1962.), niza samostalnih okomica (*Susret, Jasenovac*, 1963.), pr-



Sl. 1.  
a) Branko Ružić, *Otac*, 1955., ulje na platnu, 72,5 x 59 cm, Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda (foto: Patricia Počanić)  
b) Branko Ružić, *Otac*, 1956., bronca, v. 20 cm, Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda (foto: Patricia Počanić)

Sl. 2.  
Branko Ružić,  
*Prva trojica*, 1959.,  
bronca, v. 57 cm,  
Galerija umjetnina  
grada Slavenskog  
Broda (foto: Patricia  
Počanić)



vih radova koji se protive smjeru i ograničenju drva (*Jury I, Jury II*, 1963.) do okruglih skupina (*Poplava, Okrugli stol, Dvostruka grupa, Proces, Tornjevi Bologne*, 1965.).<sup>7</sup>

Ružić se u prvim godinama djelovanja u kiparstvu posvetio prikazivanju i modeliranju ljudskoga lika – lica i tijela – ostvarujući brojna djela prvo u glini, zatim gipsu, bronci i limu. Oblici u kojima je istraživao portretne karakteristike i ravnotežu u impostaciji ljudskoga tijela gotovo su u potpunosti reducirani, a umjetnik je već u ovome razdoblju počeo istraživati princip izgradnje prostora unutar i izvan kipa gradivnim elementima koje predstavljaju udovi figura. Tako su krajem 1950-ih nastale prve skulpturalne organizacije, tj. grupe ili skupine<sup>8</sup> – skulptura *Nošenje* (1958.), u kojoj umjetnik u impostaciji i konstrukciji istanjenih tijela dviju figura nastoji postići ravnotežu, zatim prva skulptura-skupina združenih figura, postavljenih u krug naziva *Prva trojica* (1959.) (sl. 2) te skulpturalna skupina *Pogreb* (1958.) i niz *Večera* (1960.). Početkom 1960-ih Ružić je napravio prve skulpture u drvu, poput djela *Limar* (1960.), materijalu koji je obilježio njegovo cjelokupno stvaralaštvo. Ružić je u razdoblju od 1960. godine do velike retrospektivne izložbe

1972. godine realizirao impozantan broj skulptura, najvećim dijelom u drvu, zatim bronci i kamenu, predlagao je i realizirao spomeničku plastiku i skulpture u javnome prostoru te je za tadašnja ostvarenja bio nagrađen, između ostalog, Nagradom Fondacije David Bright na 32. *venecijanskom bijenalu* (1964.). U tom je razdoblju Ružić dodatno osvjestio kako forma „uključuje cjelokupnu strukturu kiparskog djela“<sup>9</sup> te tako ostvario zapažene radove u drvu, među kojima su i impozantne pojedinačne figure naglašeno arhitekturnih karakteristika poput skulptura *Cézanne II* (1962.) i *Nika* (1963.), skulpturalni niz odvojenih figura *Jasenovac* (1963.), združene figure u skulpturalnim skupinama *Ljudi-tvrđava* (1966.) i *Hiljadudevetstotinasedamdeseta* (1970.) te skupine arhitekturno-antropomorfnih karakteristika *Korablja* (1966.). Tijekom 1970-ih posvetio se portretima, glavama poznatih ličnosti, koje je ponekad povezivao sa skulpturama-arhitekturama, kao u djelima *Voćarska 74* (1975.) i *Voćarska 76* (1975.), a krajem se 1970-ih i početkom 1980-ih ponovno posvetio i temi životinja te istraživanju odnosa kipa i prostora. U razdoblju je od kraja 1960-ih do početka 1980-ih nastavio slična istraživanja u drvu, kamenu, bronci i drugim materijalima, a projektirao je i realizirao spomenike u kojima materijalnost ponovno predstavlja polazište, a skulptura posljedicu kvalitete i ograničenja materijala. Njegova su umjetnička istraživanja u materijalima bila uvjetovana i (tragičnim) životnim okolnostima u kojima mu je određen materijal pružio priliku da nastavi svoje djelovanje. Dok je bio ozbiljnije bolestan 1983. godine, na prijedlog supruge napravio je crteže koje je ona potom realizirala iglom i koncem na platnu. Koautorska djela potpisana kao BJR (Branko i Julija Ružić) ponavljaju superponiranje planova i izgradnju elemenata prethodno istraženih već u skulpturi. U sličnim okolnostima, nakon teške prometne nesreće 1988. godine, započeo je skicirati na papiru kompozicije koje je potom realizirao uljem na platnu i gvašem na papiru. U posljednjoj se fazi stvaralaštva, do smrti 1997. godine, vratio slikarstvu, međutim ovaj put crnim sažetim, zgusnutim volumenima s kolorističkim akcentima crvene i plave na bijeloj pozadini, koji nazivima i formom prenose Ružićeva dosege u skulpturi.<sup>10</sup> U posljednjim je dvama desetljećima stvaralaštva ostvario brojne antropomorfne i animalističke arhitekture-skulpture u terakoti, polikromiranoj drvenoj skulpturi, ali i krhkome nekiparskom materijalu – papiru – u kojemu će nastaviti raditi do kraja života.

#### MATERIA PRIMA I SUVREMENA FORMA BRANKA RUŽIĆA

U ovome sažetom pregledu Ružićeva bogatog opusa postaje jasno kako oblikovanje njegovih skulptura uvelike proizlazi iz zahtjeva i kvaliteta materijala

la, kao i umjetničke koncepcije sažimanja, redukcije i izgradnje forme. Brojni su povjesničari umjetnosti, likovni kritičari i umjetnici aktualno prepoznali kako Ružić u prvi plan postavlja materijal, istovremeno ne zanemarujući polazišnu strukturu, arhitektoniku i principe izgradnje djela. U njegovim su djelima prepoznali jednostavne prirodne forme i specifičan likovni izraz na granici arhaičnosti, pučkoga i suvremenoga.<sup>11</sup> U nastavku rada nastojat će se razmotriti kako odabir i promišljanje o ulozi materijala u geografsko-povijesno-kulturološkome kontekstu utječe na cjelokupnost skulpture Branka Ružića.

Ružićev opus kroz različita razdoblja pokazuje sklonost određenim materijalima, temama i formalnim značajkama, u čemu je moguće prepoznati svojevrsnu kronologiju. Prve je skulpture napravio u glini – kao „najpodatnijem materijalu svih početaka“.<sup>12</sup> U isto je vrijeme započeo raditi i u gipsu budući da je taj materijal mogao naliti na skulpturu načinjenu od gline, ali je ubrzo imao potrebu raditi direktno u materijalu i u njemu samostalno pronaći izraz.<sup>13</sup> Rana je djela radio i u bronci, koja za njega predstavlja „materijal koji ne misli, nego sluša“,<sup>14</sup> jer ju je moguće izliti po bilo kojemu materijalu (glini, gipsu, drvu i dr.), pri čemu se uvlači u svaku šupljinu.

Materijal za kojim je Ružić posegnuo najviše u svojem opusu i u kontekstu kojega je ostvario najveći doprinos na domaćoj i međunarodnoj umjetničkoj sceni jest drvo. Taj je materijal umjetniku omogućio direktno djelovanje na skulpturi jer je istodobno podatan i izdržljiv. Radio je najčešće u hrastu, jasenu, lipi i jagnjedu (crnoj topoli)<sup>15</sup> koji se odlikuju ljepotom i trajnošću, ali koji su uvijek, budući da je riječ o organskome materijalu, prepušteni procesu propadanja. Zbog tih nepromjenjivih zadosti materijala, procesa propadanja, smjera i kružnoga slijeda godina, umjetnik je mogao pronaći formu tek u procesu rada. Ružić je često radio u potpuno mokrome deblu te je koristio komade drva iz neposredne okoline, koje je slučajno pronašao ili su bili odbačeni, a u kojima je suptrakcijom, bušenjem, struganjem, cijepanjem, paljenjem, patiniranjem, bojanjem, sastavljanjem i umetanjem različitih dijelova mogao istražiti sve mogućnosti materijala. Zbog grube obrade, s vidljivim tragovima korištenih alata, umjetnik je mogao stvoriti prepoznatljivu ekspresivnu, noako nedovršenu površinu skulpture, koja je istovremeno utjelovila elementarne, arhaične, ali i suvremene karakteristike. Istovremeno je postupcima paljenja i patiniranja postigao i specifičan koloristički efekt, a osobito je u kasnijoj fazi djelovanja dodavanjem crne i bijele (ne)boje te plave i crvene ostvario ekspresivnost svojih skulptura. Branko Ružić o ovome materijalu navodi:

„Drvo je meko, u njemu su forme masne, topke. Kada pogledamo drvo, oko po njemu krene

jednim smjerom. To pokrene i misao o jednom kipu. Makar kasnije i odlutamo. A kamen se prostire u svim smjerovima. Naše oko kruži neodređeno po bloku kamena. Zato kamen može primiti svaku formu. Zemlja se formira dodavanjem. Bronca nije radni materijal, Drvo je i radni i konačni materijal. U njemu se ne misli unaprijed. Tada se može poći za njim ili mu se suprotstaviti. Zato se uz sve varijacije prepoznaje, ili dugi oblik, ili okrugli, ili križ.“<sup>16</sup>

Iz citata je moguće iščitati umjetnikovu poetiku i odnos prema pojedinome materijalu, kao i naznake njegova promišljanja kiparstva u kamenu u kojemu je realizirao javnu plastiku, kao i brojna djela u mramoru i travertinu za kolekciju Henraux u Querceti. Za razliku od drva koje je tesao, u kamenu je nastao njegov prepoznatljiv isklesani izraz zato što je promišljao blok kamena kao neodređenu masu, u kojoj nema zadanih smjerova. Forme u drvu i kamenu nastajale su međutim oduzimanjem ili, u slučaju drva, premještanjem i umetanjem elemenata, ali je tek zemljom mogao formirati skulpturu dodavanjem. Iako je veći broj skulptura u terakoti nastao oko 1984. godine, nakon sudjelovanja na simpoziju *Terra* u Kikindi,<sup>17</sup> zemlja – opeka predstavlja materijal s kojim se susretao od djetinjstva i u kojemu je predlagao monumentalna spomenička rješenja. Ružić je 1976. godine bio i jedan od sudionika Komisije za osnivanje i pokretanje rada Kiparske kolonije Ivanovac koja bi se isključivo orijentirala prema radu u zemlji kao osnovnomu sredstvu izražavanja umjetnika, što je predstavljalo jedinstveni slučaj u SFRJ.<sup>18</sup> Međutim ni u jednome od spomenutih materijala nije mogla biti izvedena forma koja na dvama udaljenim mjestima ima volumen većih dimenzija, istanjen u sredini, kao što je to bilo moguće postići u tehnici (novinskoga) papira u kojemu gnječanjem, savijanjem i slaganjem nekiparskoga materijala nastaju nove polikromirane skulpture-arhitekture, često humornih karakteristika.<sup>19</sup> Svoje je skulpturalne zamisli, osim u kasnome slikarstvu, umjetnik uz pomoć supruge prenio i u teksturu tkanine u kojoj prenosi sadržaj i „ukopanost“ skulpture u „tlo“, ovaj put pričvršćene na platno.

Branko Ružić, dakako, nije jedini koji je u tadašnjemu suvremenom kiparstvu promišljao materijal na ovaj način. Brojni su povjesničari umjetnosti povezivali njegove radove sa senzibilitetom združenih antropomorfnih, animalističkih skulptura oslobođene figuracije Kennetha Armitagea koji je 1962. izlagao u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti,<sup>20</sup> s grupama figura Lynna Chadwicka i njegovim direktnim radom u materijalu kojim oblikuje prostor, s arhitekturnim i arhitektonskim kompozicijama Fritza Wotrube.<sup>21</sup> Ponajviše su ih povezivali s iskrenošću prema materijalu Henryja Moorea koje-

Sl. 3.  
Branko Ružić,  
*Ljudi-tvrđava*, 1966.,  
drvo, v. 98 cm,  
Galerija umjetnina  
grada Slavenskog  
Broda (foto: Patricija  
Počanić)



ga je Ružić posjetio u njegovu ateljeu u Londonu, s njegovim istraživanjima primarne i primitivne forme, apstraktnih i figurativnih oblika ljuske i životinjske figure, skulpture i prostora.<sup>22</sup> Iako Eduardo Chillida nije spominjan pri usporedbi s Ružićem, pretpostavljamo zbog razlika u formi i materijalu (kod Chillida dominira željezo), povezuje ih sličan odnos prema materijalu, pri čemu je Chillida u skulpturu upisivao oblike, metafore i značenja baskijskoga podneblja.<sup>23</sup> Obnoviteljskoj generaciji hrvatske poslijeratne skulpture (Vojin Bakić, Ksenija Kantoci, Kosta Angeli Radovani, Dušan Džamonja), kako zaključuje Vladimir Maleković, Ružić se priključio prilično kasno, ali već zrelim i značajnim djelima.<sup>24</sup> Povezala su ih nova istraživanja materijala poput drva, granica figuracije i apstrakcije, elementarnosti forme, kao i uvođenja prostora i praznine u skulpturu. Znakovito je pritom, kako je primijetio Danijel Dragojević 1967. godine, da se upravo najbolje skulpture „događaju“ u drvu.<sup>25</sup> Riječ je o djelima navedenih umjetnika, zatim radovima Ivana Kožarića, Jurja Dobrovića, Vaska Lipovca, Branka Vlahovića, Šime Vulasa, naivnih umjetnika poput Petra Smajića i Sofije Naletilić Penavaša.<sup>26</sup> Ružićevim su djelima svakako najbliža ona Ksenije Kantoci, ne samo zbog izbora materijala. Grubo tesano, ekspresivno, naoko nedovršeno drvo u skulpturama Branka Ružića bitno se razlikuje od „kultivirane tehnike Ksenije Kantoci koja ističe plemenitost materijala,<sup>27</sup> a za razliku od Ružićevih, njezine su skulpture uglavnom sažete, reducirane monolitne forme vrlo često ljudskih figura. Međutim oboje su izvan aktualnih utjecaja i pravaca ostvarili umjetnički uspjeh izvornim umjetničkim izrazom u kojemu ih povezuje promišljanje arhitekture kiparskoga djela i forma na granici raspoznatljivosti, utkana u pučki kontekst i poznate asocijacije.<sup>28</sup>

## SKULPTURA – DRVO – ARHITEKTURA

Materijal, kao i njegovo dosljedno korištenje, u djelima Branka Ružića istodobno predstavlja i medij komunikacije i subjekt dijaloga. S jedne strane Ružićeva skulptura zbog forme i specifične obrade materijala komunicira suvremeni umjetnički izraz srodan aktualnim svjetskim istraživanjima umjetnika, ali istovremeno se doima elementarno, arhaično, poznato i autentično. Njezina prepoznatljivost proizlazi iz sažete, ali uvijek prisutne figuracije i iz imanentnih karakteristika materijala poput drva u čije su godove utkani vrijeme i povijest. Osobitom je čine i postupci obrade površine i način izgradnje oblika, koji istovremeno imaju i intiman značaj za umjetnika i univerzalnu prepoznatljivost. Riječ je o formi i konstrukciji nalik na arhitekturu i skulpturu pretpovijesti, Etruščana, romanike koje je umjetnik usvojio na brojnim putovanjima, ali i arhitekturu, skulpturu i ornament bez arhitekta, koja proistječe iz naroda, šume, zemlje, kamena koji ga okružuju. Kako bi opisali upravo te karakteristike, ali i naznačili povezanost skulpture i prostora, Radovan Ivančević, Mladenka Šolman i Željka Čorak nazivaju Ružićeva djela skulpturom-arhitekturom ili kipom-predmetom.<sup>29</sup>

Kvalitetu načela arhitektonike Ružićevih skulptura prepoznali su i Vladimir Maleković koji primjećuje da „u drvu podiže ruralnu arhitekturu teške ozbiljnosti“.<sup>30</sup> Željka Čorak ističe kako svaka skulptura posjeduje zametak prostora, svaki je kip predviđen za boravište, a graditeljstvo je tako „prvi atribut, a arhitektura osnova i najvlastitija tema Ružićeva kiparstva.“<sup>31</sup> Ružićeve skulpture vrlo često nose nazive arhitekture ili arhitektonskih elemenata poput radova *Katedrala* (1960.), *Tvrđava okićena* (1972.), *Kupola* (1975.), *Svetionik* (1981.), *Crna vrata* (1982.), *Kapitel* (1990.) i dr. pa su tako i tematski neodvojive od arhitekture i materijala. No i ta je skulptura-arhitektura, kao i sam termin, vrlo često podvojena – formalno, jer utjelovljuje organsko i anorgansko, ljudsko/životinjsko i arhitektonsko pa se primjerice *Katedrala* (1960., cement), koja se zbog dinamičnosti savinutih kontrafora i izvijanja tornja doima kao živo biće, životinja u pokretu, u literaturi ponekad navodi kao *Katedrala-Kobila*. Skulptura *Ljudi-tvrđava* (1966.) (sl. 3) i u nazivu i u formi prenosi elemente arhitektonskoga i vitalističkoga, što potvrđuje značenjsko višeglasje Ružićeva kiparstva. Mladenka Šolman primijetila je kako Ružić u skulpturi ponavlja određene formalne elemente: jezgru, razmak, krunište i uleknuce.<sup>32</sup> Vrlo se često njegova skulptura sastoji od jezgre koja je u donjemu dijelu skulpture uklopljena u zatvoreni volumen, a koja se u gornjemu dijelu rastvara šupljinama te razigranim vertikalnim i horizontalnim elementima. Gornji dio skulpture u skupinama najčešće čini krunište glava

figura koje natkrivaju uleknucé, a koje prodorima praznine i razmakom između elemenata dinamiziraju formu skulpture. Površinu dodatno definiraju prirodne šupljine materijala, brazde, prorezi napravljeni umjetnikovom rukom, a njegove su skulpture također vrlo često zamišljene bez postamenta, ukopane u tlo iz kojega je materijal proizašao. Zbog navedenih obilježja – materijalnosti, arhitektoničnosti i višeznačnosti – njegovim se skulpturama često pripisuju asocijativne, metaforičke i aluzivne kvalitete.

Specifičnosti ovih skulptura svakako je potrebno pripisati namjeri umjetnika te Mladen Pejaković temeljitom analizom pronalazi različite odnose proporcija i format zlatnoga folia.<sup>33</sup> Međutim Ružičeve skulpture prenose nešto autentično, a njegov se kiparski proces često čini impulzivnim i odražava se kao takav na površini skulpture. Stoga, oslanjajući se na riječi autora u brojnim intervjuima i sjećanjima pohranjenima u monografijama i katalogima izložbi, nastojat će se ukazati kako umjetnik prepoznaje i transformira fragmente prošlosti, tradicije u određenoj podneblju te njihovu formu i značenje prenosi u suvremenu skulpturu.

U opusu je ovoga umjetnika veza materijala i njegova značenja u prošlosti i sadašnjosti neraskidiva: od najranijih prikaza slavonskih drvenih kuća i građevina od opeke do pojedinačnih skulptura, kružnih skulpturalnih kompozicija i nizu. Umjetnik se u zapisima prisjećao djeda limara i načina na koji je obrađivao limene ploče, bunara kraj djedove kuće u Novskoj, njegova rijetkog plota i dvorišta:

„Novska. Kod djeda limara. Kroz rijetki plot gledam dječake kako marširaju drvenim sabljama. (...) Kako zvoni limena ploča kada je djed prebacuje. A onda zaškripe škare kad se šire da ponovo zarezū. Zajauču. Onda se zaokruži lonac, ruža za polijevanje vrta, trenica, pijetao. Kraj djedove kuće, u širokom dvorištu susjeda bio je bunar. Tamo se rasjekla zemlja i propala kola s konjima.“<sup>34</sup>

Ta se sjećanja zasigurno reflektiraju u materijalu (limu) u kojemu je radio na samome početku, u temama skulptura kao *Kokoš* (1957.) i *Limar* (1960.), ali i na formu djela poput *Zdenac* (1978.) ili u skulpturama *Voćarska 74* (1975.) i *Voćarska 75* (1975.) (sl. 4) u kojima su lica njegovih prijatelja umjetnika i suradnika iz ateljea u Voćarskoj ulici u Zagrebu ukomponirana u vanjski plašt drvenog zdenca. Ono što u više navrata ističe kao izvor inspiracije jest ljepota narodnoga graditeljstva, materijala poput hrasta koji se koristio u izgradnji posavskih kuća:

„Drvene kuće u Posavini. (...) seljak zna što je hrast. Umiru te kuće i naginju se. A kakav je to bio događaj za selo kada su se gradile. Ne zidale, nego tesale kao krevet. Pogledajte



sastave greda na uglovima. To se zove hrvatski sastav.“<sup>35</sup>

Promatrajući Ružičeve skulpture-arhitekture, nazive djela i zapise umjetnika, postaje jasno kako arhaičnost i elementarnost nisu samo udaljene metafore, nego se visoka i pučka umjetnost isprepliću u jedinstveni umjetnički rukopis. Promatrajući tradicijsko graditeljstvo Posavine, Moslavine, Pokuplja i Banovine, primijetio je kuće građene od drva, hrasta i kestena, čije su planjke prizemnica i katnica bile tesane sjekrom, a ne zidane, povezane ugaonim spojem „na prepust“ (hrvatski sastav) ili spojem „na lastin rep“ (njemački sastav) i čija se reprezentativnost gradnje ocrtavala na ukrašenim trjemovima kuća gdje je mogao vidjeti rijetke ograde od pruća (plotove) koje spominje.<sup>36</sup> Divio se drvenom križu u Oporovcu,<sup>37</sup> koji je inspirirao njegove drvene skulpture, a dimnjaci skulpture-kuće iz Voloskog preobrazili su se u autoportret u terakoti:

„Ima jedna kuća u Voloskom. Kraj mora. Pet godina idem u Opatiju na oporavak. Tamo je jedna kuća-kip. Pekara uz 1900. Kokoš, krijesta, krila, vrat-dimnjak i dva visoka vrata-dimnjaka po strani. No to je samo pekara. Ljudi iz Voloskog o njoj ne govore. A ja se borim da uvjerim vlast da sačuva nešto što je, po meni, ostvareno stvaranje. (...) A ja sam opsjednut njome, nju crtao, modelirao, nikad je nisam dostigao. Eto, na mojoj izložbi u Forumu, u obojenoj terakote TEATARAUTOPORTRET primio sam tajnu poruku od pekara-igrača ciglama i crijepom.“<sup>38</sup>

Slavonski ambar (hambar) raskošno dekoriran rezbarijama u hrastovini također je našao svoje interpretacije u skulpturama u drvu.<sup>39</sup> Skulpturom *Cezanne II* (1962.) (sl. 5a) dominiraju elementi nalik narodnomu graditeljstvu: brada je konstruirana nizom vertikalnih letava koje podsjećaju na plot seoske kuće iznad kojega se otvara prostor, a noge predstavljaju nosive grede. Vertikalne letve ponavljaju se i u krilima skulpture *Nika* (1963.) (sl. 5b) koja masiv-

Sl.4.  
Branko Ružić,  
*Voćarska 75*,  
1975., drvo, v. 57,  
Galerija umjetnina  
grada Slavnskog  
Broda (foto: Patricia  
Počanić)

Sl. 5.  
 a) Branko Ružić,  
*Cezanne II*, 1962.,  
 drvo, 110 x 23 x  
 57 cm, Moderna  
 galerija, MG-2436,  
 (foto: Goran Vranić  
 © Moderna galerija,  
 Zagreb)  
 b) Branko Ružić,  
*Nika*, 1963., drvo,  
 v. 136 cm, Galerija  
 umjetnina grada  
 Slavonskog Broda  
 (foto: Patricia  
 Počanić)



na i bez postamenta ostaje „ukopana“ u zemlju. U skulpturama se mogu prepoznati konstruktivni elementi gradnje, ali i prostorni odnosi pa tako *Zdenac* (1978.) (sl. 6) temom i načinom umetanja i slaganja u drvu podsjeća na ugaone spojeve tradicijskih kuća. U skulpturi *Sam I* (1970.) pogrbljena figura svojim

Sl. 6.  
 Branko Ružić,  
*Zdenac*, 1978.,  
 drvo, v. 80 cm,  
 Galerija umjetnina  
 grada Slavonskog  
 Broda (foto: Patricia  
 Počanić).



nagibom tijela stvara natkriveni trijem kuće. Skulpture *Krava na sjeniku* (1979.) (sl. 7) i *Tor* (1979.) povezuju teme životinja i tradicijske gradnje, a oblikovanje površine i unutarnjega prostora direktno prizivaju narodnu arhitekturu. *Stup za sjećanje* (1989.) (sl. 8) nazivom i superponiranjem reljefnih planova upućuje na iste teme u novinskome papiru. Tijekom godina napravio je i patinirane i polikromirane skulpture, kao *Bijela trojica* (1964.), koje podsjećaju na tesarske ornamente narodnoga graditeljstva koji su često bili dekorirani u crveno, bijelo i modro što je svjedočilo blagostanju pojedinca i zajednice, ali i slavonske bijele ožbukane kuće.<sup>40</sup>

Istovremeno s Ružićevim propitivanjima arhitekturalnosti, razvijao se aktualni interes stručnjaka, javnosti, ali i vladajućih struktura za istraživanjem, popisivanjem i valorizacijom narodnoga graditeljstva. Početkom 1950-ih u časopisima *Čovjek i prostor* i *Arhitektura* izlazio je niz članaka i studija koje istražuju tradicijsko graditeljstvo na hrvatskome području, a upravo je u vrijeme Ružićeva skulpturalnoga obrata Aleksandar Freudenberg objavio studije o narodnom/predajnome graditeljstvu.<sup>41</sup> Freudenberg je istaknuo kako je jedna od glavnih karakteristika narodne arhitekture što je napravljena materijalom kojim obiluje kraj u kojemu nastaje, a materijal prepoznaje kao najustrajnijega čuvara narodne arhitekture.<sup>42</sup> Godine 1972. u časopisu *Arhitektura* bio je objavljen članak Davora Salopeka *Hrvatska korablja* posvećen panonskoj drvenoj kući. Salopek navodi



Sl. 7.  
Branko Ružić,  
*Krava na sjeniku*,  
1979., drvo, v.  
51 cm, Galerija  
umjetnina grada  
Slavonskog Broda  
(foto: Patricia  
Počanić)

Sl. 8.  
Branko Ružić, *Stup  
za sjećanje*, 1989.,  
papir, v. 135 cm,  
Galerija umjetnina  
grada Slavonskog  
Broda (foto: Patricia  
Počanić)

sljedeće karakteristike arhitekture panonske kora-  
blje: svojstva se materijala konstruktivnom upora-  
bom nedjeljivo pretapaju u svojstva prostora, mora  
vladati harmonija strukturalne građe i plastičnost  
svakoga pojedinog elementa, svaki element treba  
odražavati određeni ritam – ritam planjki, sjecišta,  
ploha, ritam punoga i prznoga, te kuća na taj način  
predstavlja siluetu u pejzažu.<sup>43</sup> Iako je Branko Ružić  
skice za prvu *Korablju* napravio već 1964. godine i  
koja osim naziva ne dijeli vezu s navedenim tekstom,  
zanimljivo je kako se ove karakteristike mogu pronai-  
ći i u značajnome Ružićevu djelu koje nazivom pove-  
zuje izgradnju plovila, biblijski motiv i združenu sku-  
pinu ljudi. *Korablja* postavljena 1970. godine ispred  
zgrade Narodnoga odbora grada Zagreba (sl. 9)<sup>44</sup> na-

stala je spojem *object trouvea* i grubo obrađene forme  
– od 3 m dugačkoga i 1,5 m debeloga, odbačenog  
hrastovog trupca, natopljenoga u vodi, koji je umjet-  
nik teško prošupljio sjekirom, motornom pilom, dug-  
im djetlima i svrdlima.<sup>45</sup> *Korablju* čine zaobljeni i  
četvrtasti elementi, ukrštene linije koje istovremeno  
predstavljaju rebra plovila i skupinu ljudi u zajed-  
ništvu. Poput panonske korablje njezina harmonija  
proizlazi iz plastičnosti svakoga elementa, antropo-  
metrijskih karakteristika skulpture, ritma ljudskih  
figura/rebara plovila, igre svjetla punoga i prznoga  
koji tako stvaraju siluetu u vanjskome i unutarnje-



Sl. 9.  
*Korablja*, 1966.,  
postavljena  
1970., drvo, 53  
x 100 x 120 cm,  
dvorište zgrade  
Narodnog odbora  
Grada Zagreba  
(zgrade Gradskog  
poglavarstva),  
Zagreb (foto:  
Patricia Počanić)



mu prostoru. Iako je skulpturu dovršio paljenjem, ona se zbog izloženosti suncu i kiši mijenja „koloristički“ čime umjetnik uspijeva u namjeri pretvorbe *Korablje* u „pravo drvo s nekim značenjem.“<sup>46</sup> Iako ne postoji izravna veza ove literature i djela Branka Ružića, činjenica jest da su narodno graditeljstvo, ali i narodna skulptura bili valorizirani upravo u poslijeratnim godinama u literaturi i izložbama. Ružić je 1955. godine posjetio i Picassovu izložbu u Kölnu gdje je mogao vidjeti i njegove skulpture nastale pod utjecajem narodne umjetnosti. U zagrebačkome je Muzeju za umjetnost i obrt održana *Izložba skulptura Afrike i Oceanije* (1957.), a u Ljubljani je, uz izložbu *Stan za naše prilike* o suvremenom stanovanju i *Prvo opće jugoslavensko savjetovanje o stambenoj izgradnji i stanovanju* (1956.), održana *Izložba o historijskom stanovanju* (1955.) o tradicijskoj arhitekturi.

Ono što je također vezano uz tradicijsko graditeljstvo i prve urbanističke regulative Slavonije, a što se u različitim oblicima prevelo u Ružićeve skulpturalne kompozicije, jest plansko uređenje naselja na području Vojne krajine i Paorije u drugoj polovini 18. stoljeća provedeno prema terezijanske urbaru. Osamnaestostoljetnom su regulativom formirana tako, uz križna i složena, linearna naselja u kojima se kuće orijentirane zabatima prema putnome pravcu nižu s objiju strana i nastaju tzv. ušorena naselja.<sup>47</sup> Ružićeve povezane i razdvojene linearne skulpturalne kompozicije poput *Žirija II* (1963.) i *Jasenovca* (1964.) čine se kao da svoju genezu nalaze u ovakvoj organizaciji naselja, a u kasnom je razdoblju djelovanja radio i na skulpturama naziva *Ušorena I* (1993.) i *Ušorena II* (1993.).

Ružić je sjećanja na tradicijsku arhitekturu prevodio u vlastiti jezik udaljene figuracije. Sličnim se postupkom i procesom poslužio i Constantin Brâncuși koji je transformirao forme pučke rumunjske arhitekture u suvremena remek-djela.<sup>48</sup> Brâncuși je arhitektonske i dekorativne elemente tradicijskih *pridvora* (trijemova) Transilvanije i Maramureša preobrazio u neke od najznačajnijih skulptura opusa poput *Beskonačnog stupa* (1918.), drvene postamente za nekoliko inačica poznatih brončanih skulptura *Maiastra* i *Ptica u prostoru* u kojima povezuje rumunjski folklor, tradicijsko oblikovanje u drvu, ritam pozitiva i negativa te suvremeno kiparstvo.

#### SVIJEST O ZNAČENJU MATERIJALA U SPOMENIČKOJ PLASTICI

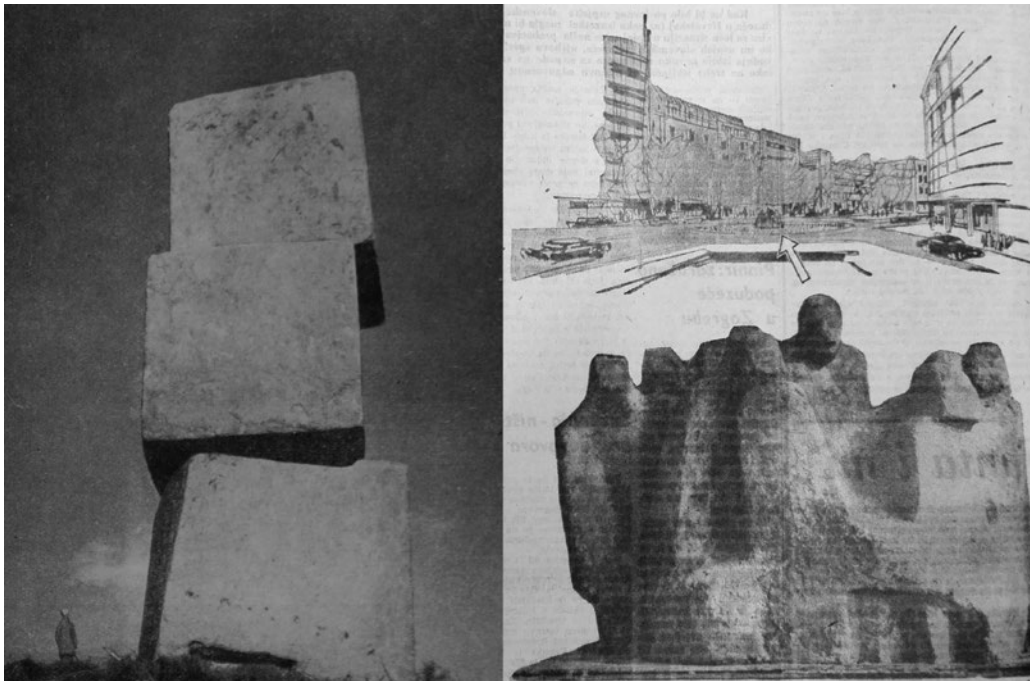
Unatoč dominaciji drva, Branko Ružić znao je iskoristiti potencijal strukture, značenja i povijesti materijala i u drugim materijalima. Kao i drvo, ti su materijali uvijek imali određeni značaj u zajednici u kojoj i za koju je realizirao skulpturu. Osobit značaj posvećuje materijalu, njegovu društvenom i povijesnom kontekstu kada promišlja javnu plastiku

budući da je riječ o skulpturi koja nužno mora komunicirati i prostor unutar i izvan sebe ili prenositi određena sjećanja ili nove narative.

Spomenička plastika predstavlja složeno društveno, dokumentarno i estetsko područje skulpture čija je umjetnička valorizacija uvjetovana ideološkom funkcijom. Istražujući formalne heterogenosti poslijeratne spomeničke plastike u Jugoslaviji, Sanja Horvatinčić primijetila je dvije potrebe u ranome poraću. U razdoblju od 1945. do 1950. godine s jedne se strane pojavila potreba „obilježavanja i komemoriranja masovnog stradanja stanovništva u Drugom svjetskom ratu“, a uspostavljanjem centraliziranoga državnog aparata „potreba uspostavljanja službene politike sjećanja kroz institucionalizaciju komemorativnih i slavljeničkih rituala povezanih s antifašističkom borbom“, vrlo često na autentičnim povijesnim lokacijama obilježenim vidljivim tragom rata.<sup>49</sup> Međutim raskidom Jugoslavije i Sovjetskoga Saveza 1948. godine, a ubrzo i s estetikom socijalističkoga realizma, tijekom 1950-ih i 1960-ih godina bio je omogućen povratak iskustvima povijesnih avangardi i predratnoj pluralnosti modernističkoga predznaka, kao i prodor modernizma u samo polje spomeničke plastike.<sup>50</sup> Tijekom nadolazećih su desetljeća organizirani brojni javni natječaji za spomeničku plastiku putem kojih je bio omogućen proboj kvalitetnih suvremenih umjetničkih rješenja koja se nisu oslanjala na poznate narativne i formalno-stilske obrasce, a čija je zadaća bila jačati ideološki sklop zajednice.<sup>51</sup>

Prvi je natječaj za spomeničku plastiku na koji se prijavio Branko Ružić bio za spomenik u Kamenskoj 1961. godine (sl. 10a). Prijedlog i odluku o podizanju spomenika jednoga od važnih mjesta sjećanja na Narodnooslobodilačku borbu i revoluciju u Slavoniji donio je Koordinacioni odbor SBNOR (Savez boraca narodnooslobodilačkoga rata) za Slavoniju još 1957. godine.<sup>52</sup> Međutim natječaj kojim je predviđeno podizanje spomenika posvećenoga ustanku naroda Slavonije i palim borcima bio je raspisan 1960. godine, a sudionici su natječaja imali potpunu slobodu pri izradi rješenja spomenika.<sup>53</sup> Branko Ružić i arhitekt Vladimir Ivanović osmislili su školu-spomenik od tri nepravilne betonske kocke koje su vizualno komemorirale tri pale slavonske čete.<sup>54</sup> Kocke su trebale biti građene betonom koji je za autore projekta predstavljao suvremeni materijal kojim će se izgraditi cijela zemlja, a spomenik je materijalom kao i mjestom namijenjenom školovanju novih generacija trebao postati mjestom ponosa i budućnosti.<sup>55</sup> Iako spomenik nije izveden,<sup>56</sup> nego je dobio otkup u visini treće nagrade, ukazuje na vrlo rana Ružićeva promišljanja o ulozi spomeničke plastike u odnosu na ambijent i o ulozi materijala u komemoriranju tragičnih događaja.

Ružić je i u realizaciji spomenika revolucionaru, državniku i umjetniku Moši Pijadi, svečano otkrivi-



nomu u Beogradu na Dan ustanka u Srbiji 7. srpnja 1969. godine, promišljao materijal i prostor. Natječaj je za spomenik bio raspisan 1967. godine i izazvao je veliku diskusiju. Naime prijave su na natječaj bile malobrojne, a prema mišljenju žirija malobrojni su bili i projekti koji su zaslužili nagradu.<sup>57</sup> Izvan natječaja bilo je nagrađeno zajedničko rješenje kipara Branka Ružića i arhitekta Ivana Vitića (sl. 10b) te ga je žiri predložio za izvedbu, pod uvjetom da ga autori usklade s urbanističkim zahtjevima Beograda.<sup>58</sup> U ovome se rješenju Branko Ružić odlučio za nekonvencionalni prikaz državnika, napravio je kružnu grupnu kompoziciju koja figuru Moše Pijade, kao središte ritmičnoga gibanja grupe, postavlja među skupinom slušatelja. Sažimanjem je forme i realizacijom bez postamenta Ružić nastojao oblikovati i trg i skulpturu. Materijal je i u ovome slučaju imao dvostruku ulogu – belovodski pešćar, poznata vrsta pješčenjaka izvađenoga u Kruševcu, odabran je zbog podneblja, ali i želje da spomenik izgleda „kao da je odvaljen od stijene“.<sup>59</sup> Pri izradi spomenika nastojalo se načinom obrade i specifičnim klesanjem zadržati svu ljepotu i rustičnost materijala.

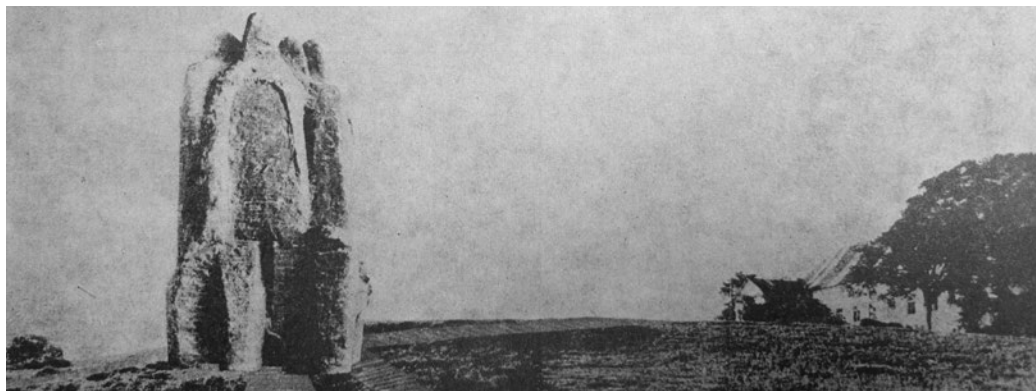
Ubrzo nakon realizacije spomenika Moši Pijadi Ružić se prijavio na natječaj za spomenik Seljačkoj buni na brdu Samci u Gornjoj Stubici koji je izazvao veliku javnu polemiku i u kojem je odabran, kvalitetan Ružićev prijedlog ostao nerealiziran. Povodom 400-e obljetnice Seljačke bune raspisan je natječaj za spomeničko rješenje.<sup>60</sup> Iako je projekt Branka Ružića (sl. 11) proglašen najboljim, odbornici su općine Donja Stubica jednoglasno odbili njegov prijedlog, jer su ga smatrali pretjerano apstraktnim.<sup>61</sup> Odluka je izazvala negodovanja, a brojni su stručnjaci u javnim anketama podržali Ružićevo rješenje.<sup>62</sup> Branko

Ružić, u suradnji s inženjerkom Gertrudom Furač, na natječaj je prijavio sedamnaest metara visok spomenik, kulu, kao elementarnu formu zajedništva, u kojoj se razabire skupina seljaka kako korača i tri niska hodnika uz koje se naziru grubo oblikovani alati, oružja i mučila.<sup>63</sup> Odabir „priprostoga“ materijala – crvene, grube opeke – referirao se na temu spomenika, ali je i nekonvencionalni materijal za spomeničku plastiku izazvao prigovore.<sup>64</sup> Materijal je bio odabran i zbog kolorističkoga kontrapunkta koji bi robusna, crvena vertikala spomenika stvarala s žutom horizontalom fasade obližnjega dvorca Oršić, a čak su i dimenzije spomenika uvjetovane ambijentom, jer je dimenzije južnoga zabata dvorca prenio na plato namijenjen spomeniku.<sup>65</sup> Skromni, „priprosti“ materijal tako bi formalno i tematski bio povezan s okolinom i autentičnošću povijesnoga događaja.

Opeka pritom, kako je već spomenuto, nije nepoznata u umjetnikovu opusu, kao i utjecaj narodnoga graditeljstva koji spominje u sjećanjima. Međutim zemlja ima izuzetan značaj i u podneblju umjetnikova odrastanja. Unatoč glasovitoj kvaliteti slavonskog hrasta, odlukom Josipa II. potkraj 18. stoljeća zabranjuje se uporaba hrastovine za izgradnju kuća zbog njezine merkantilne vrijednosti pa su se slavonske kuće gradile na kant gdje su se ispušne radile pleterom od pruca koji se s obiju strana mazao smjesom ilovače i pljeve, zatim prijenosnom ciglom (čerpičem) i od druge polovine 19. stoljeća opekom.<sup>66</sup> Autor izričito spominje ciglu u nekoliko navrata i u svojim sjećanjima.<sup>67</sup> Osim Spomenika Seljačkoj buni za koji je promatrao cigle Rokovačkih zidina kraj Bosuta,<sup>68</sup> realizirao je različita djela i postamente u opeci, a u terakoti je tijekom 1980-ih napravio niz skulptura poput *Mačka u šetnji III* (1984.),

Sl. 10.  
a) Branko Ružić, Vladimir Ivanović, Prijedlog za spomenik u Kamenskom, 1961., izvor: ZDENKO KOLACIO, „Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)“, *Arhitektura*, 15, 1-2 (1961.), 27.  
b) Skica rješenja Branko Ružića Ivana Vitića za spomenik Moši Pijadi u Beogradu, 1967., izvor: T. BUTORAC, „Najbolje rješenje izvan natječaja: Izjave arhitekta Ivana Vitića i kipara Branka Ružića o rezultatima natječaja za Spomenik Moši Pijadi“, *Vjesnik*, 28, 7464 (27. studenoga 1967.), 4.

Sl. 11.  
Branko Ružić,  
Prijedlog spomenika  
Seljačkoj buni  
na brdu Samci  
u Gonjoj Stubici,  
1970., izvor:  
ŽELJKA ČORAK,  
Branko Ružić: Kipar  
i prostor, katalog  
izložbe, Zagreb,  
studen 1976., bez  
paginacije.



u kojoj adicijom gradi skulpturu-arhitekturu nalik na tvrđavu od opeke.

Početak je 1980-ih Ružić postavio *Spomenik poginulima za oslobođenje Zagreba od 1941. do 1945.* (sl. 12) realiziran za Spomen-područje Dotršćina u Zagrebu. Iako je sustavno planiranje i uređivanje spomen-područja započelo 1959. godine, u drugoj fazi izgradnje Društvo arhitekata Zagreba raspisalo je u ime investitora javni republički natječaj za arhitektonsko-skulpturalno i krajobrazno rješenje područja.<sup>69</sup> Uz nagrađene su natjecatelje za izvedbu predviđenih devet spomen-obilježja bili angažirani brojni eminentni umjetnici, a Branku Ružiću bila je posvećena izvedba *Spomen-obilježja revolucionarima, antifašistima, rodoljubima i žrtvama fašističkog terora poginulim u Zagrebu, osim na Dotršćini 1941–1945.*<sup>70</sup> Ružićevo je spomen-obilježje predstavljeno javnosti 27. srpnja 1981. godine povodom komemoracije 40. godišnjice ustanka naroda i narodnosti SR Hrvatske.<sup>71</sup> Ružić je osmislio i, uz asistenciju Peruška Bogdanića i Kuzme Kovačića, realizirao sedam metara visok monolitan spomenik od aluminijske legure uz koji je postavlj-

Sl. 12.  
Branko Ružić,  
*Spomenik poginulima za oslobođenje Zagreba od 1941. do 1945.*, 1981., legura aluminija, Spomen-područje Dotršćina, Zagreb (foto: Patricija Počanić).



na mramorna ploča sa stihom iz pjesme *Proljeće* Ivana Gorana Kovačića i natpisom „Nema ih više jer su htjeli biti – Zagrepčanima palim za slobodu na ulicama svoga grada 1941. – 1945.“. Kao i u Stubici, Ružić gradi spomenik i stvara koloristički kontrapunkt okolini – sukobio je spomenik svjetlije aluminijske legure i tamnu „scenografiju“ šume. U ovome je djelu je djelu ponovio poznate arhitekturne elemente; monolitna zatvorena masa spomenika u donjemu dijelu rastvara se u gornjemu dijelu nizom šupljina, vertikalnim i horizontalnim linijama, ritmom razmaka i ulegnuća, a iz volumena nalik tvrđavi ili zatvoru i iz šupljina izlijeće jato ptica. Ružić ponovno gradi dva prostora te u metafori slobode i leta duše posreduje teške povijesne događaje kako bi pretvorio znak u značenje. Na isti je način promišljao i drugu javnu plastiku budući da skulptura, a osobito spomenik, predstavlja vizualizaciju društvenoga sjećanja te ujedinjuje osobne i kolektivne obrasce u kojima i forma i sadržaj, u slučaju Ružićeva kiparstva, proizlaze iz materijala.

\* \* \*

Svijest o ograničenjima i zadatostima materijala, o okolini, prošlosti i značenju stvari ključne su za cjelovito razumijevanje opusa Branka Ružića. Dok se u slikarskim počecima umjetnik osvrnuo na materijal temom i teksturom na platnu, nakon 1956. godine materijal je postao preduvjet i subjekt svih njegovih djela. U brojnim je materijalima istraživao mogućnosti stvari, arhitekturu skulpture i odnose prostora te teme i forme iz njegove okoline koje je u skulpturi realizirao prema sjećanju. Međutim prepoznatljiv je umjetnički izraz pronašao u drvu u kojemu je sintetizirao višeznačnost materije, prošlosti i sadašnjosti. Kiparstvo Branka Ružića tako predstavlja znak (u drvu) – označitelj čine forma i materijal, a označeno skup pojmova koji, između ostaloga, uključuju osobne doživljaje umjetnika, elemente pučke arhitekture i suvremena kiparska istraživanja. Branko Ružić prepoznao je kako „nema djela bez materijala, samo ima djela u kojima ne poznajemo materijal“<sup>72</sup> zbog čega materijalnost i značenje materijala u kontekstu njegovih umjetničkih djela predstavljaju okosnicu opusa ovoga umjetnika.

## Bilješke

- \* "Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-9364 Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas"
- 1 Opus Branka Ružića obrađen je u dvjema monografijama: djelovanje umjetnika do sredine 1970-ih godina obrađeno je u monografiji *Branko Ružić Mladenke Šolman* (1977.), a cjeloviti opus obrađen je u monografiji Mladena Pejakovića (1996.) u kojoj su, uz iscrpnu analizu forme i djela Branka Ružića, uključeni i radovi Joška Belamarića, Kennetha Coutts-Smitha, Alekse Čelebonovića, Željke Čorak, Josipa Depola, Božidara Gagre, Radovana Ivančevića, Vladimira Malekovića, Giuseppea Marchiorija, Tonka Maroevića, Zvonimira Mrkonjića, Hrvoja Pejakovića, Ive Šimata Banova, Mladenke Šolman i Igora Zidića. Vidi: MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić*, Zagreb, 1977.; MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), *Branko Ružić*, Zagreb, Slavonski Brod, 1996. Ružićevo je djelovanje tijekom 1950-ih i 1960-ih godina obradio Božidar Gagro u članku za časopis *Život umjetnosti*. Vidi: BOŽIDAR GAGRO, „Branko Ružić“, *Život umjetnosti*, 3-4 (1967.), 82-92. Skulptura Branka Ružića postala je dijelom nekoliko sintetskih pregleda povijesti hrvatske skulpture. Ružićevo je djelovanje uključeno u poglavlju „Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću“ Tonka Maroevića, u knjizi *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*. Vidi: TONKO MAROEVIĆ, „Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću“, *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 1997., 291-344. Ive Šimat Banov posebnu je pažnju posvetio skulpturi u drvu, a time i Branku Ružiću u djelu *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*. Vidi: IVE ŠIMAT BANOV, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb, 2013. Kiparstvo Branka Ružića istraživao je i Grgo Gamulin u knjizi *Itaka koja traje*. Vidi: GRGO GAMULIN, „Polja bez granica: Branko Ružić i Josip Diminić“, *Itaka koja traje*, Zagreb, 1999. Aspektima Ružićeva djelovanja bavila se nekolicina autora mlađe generacije, a osobit doprinos ostvarila je Romana Tekić, ravnateljica Galerije Ružić i Galerije umjetnina Slavenskog Broda koja je u nizu radova, kataloga izložbi i projekata u sklopu Galerije umjetnina Slavenskog Broda doprinijela poznavanju i valorizaciji opusa Branka Ružića.
- 2 ROMANA TEKIĆ, *Branko Ružić*, katalog izložbe, Gradski muzej Virovitica, Virovitica, kolovoz 2016., bez paginacije.
- 3 IVE ŠIMAT BANOV, *Hrvatsko kiparstvo...* (bilj. 1), Zagreb, 2013., 187.
- 4 Datacija djela nije točno definirana, ali prema fotografijama sačuvanim u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU nalazimo podatak kako je ulje na platnu *Donji Andrijevići* izloženo na *Četvrtoj izložba Udruženja likovnih umjetnika* (Okrugli paviljon, Zagreb, 21. studenoga – 21. prosinca 1948., fotograf: Tošo Dabac, 1948.), a *Mlin u Mikanovcima* na izložbi *Ružić-Janeš*, Zagreb, (Salon ULUH, Zagreb, 16. – 31. ožujka 1953., fotograf: Ivan Buzjak, serija 2, broj 372).
- 5 N. POPOVIKI, „Izložba dvojice u Salonu ULUH“, *Narodni list*, 9, 2414 (25. ožujka 1953.), 4.
- 6 MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1), 122.
- 7 BRANKO RUŽIĆ, „Dao sam da me drvo vodi, EXPO 67“, *Telegram*, 8, 360 (24. ožujka 1967.), 5; ŽELJKO SABOL, „Branko Ružić u Modernoj galeriji“, *Telegram*, 12, 573 (3. studenoga 1972.), 6.
- 8 Kako bi opisala postupak udvajanja skulptura u Ružićevu kiparstvu Mladenka Šolman koristi nekoliko termina: *grupa* ili *arhitektura-grupa* kada opisuje formu pojedinih skulptura te skupina u poglavlju o tematskim odrednicama Ružićeva opusa, odnosno kada opisuje stvaranje novih figuralnih veza spajanjem jedinki. Šolman koristi i termin niz kada je riječ o skulpturalnoj skupini u kojoj elementi stoje samostalno. Vidi: MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1), 18, 25, 28. Božidar Gagro koristi termine grupa i višefiguralni sklop, dok Grgo Gamulin najčešće koristi termin skupina. Vidi: BOŽIDAR GAGRO, Branko Ružić (bilj. 1), 87; GRGO GAMULIN, Polja bez granica... (bilj. 1), 173, 175.
- 9 MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1), 18.
- 10 ROMANA TEKIĆ, Branko Ružić (bilj. 2), bez paginacije.
- 11 Na ove se karakteristike referiraju autori Mladenka Šolman, Mladen Pejaković, Vladimir Maleković, Željka Čorak, Ive Šimat Banov, Tonko Maroević, Josip Škunca i dr. u brojnim člancima u dnevnim tiskovinama, predgovorima izložbi i monografijama. Veći je broj tekstova autora objedinjen u monografiji urednika Mladena Pejakovića. MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), Branko Ružić (bilj. 1).
- 12 MLADENKA ŠOLMAN, Branko Ružić (bilj. 1).
- 13 ADRIANA ŠKUNCA, „Razgovor: Branko Ružić“, *Večernji list*, (30. 6. 1991.), 16-17.
- 14 ADRIANA ŠKUNCA, Razgovor: Branko Ružić (bilj. 13), 16.
- 15 ALEKSA ČELEBONOVIC, *Branko Ružić: Skulpture*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 29. rujna – 16. listopada 1982., bez paginacije.
- 16 T. H. (Tomislav Hruškovec), „Branko Ružić: Htio bih da moju „Kora blju“ ljudi vide mojim očima“, *Telegram*, 9, 422 (31. svibnja 1968.), 12.
- 17 VESNA KUSIN, „Eseji u skulpturi“, *Vjesnik*, 45, 13580 (1. srpnja 1985.), 9.; ŽELJKO SABOL, „Savršeno nesavršena skulptura“, *OKO*, 16, 422 (19. svibnja – 2. lipnja 1988.), 4-6.

- 18 M.G., „Kiparska kolonija Ivanovac“, Hemeroteka Arhiva za likovne umjetnosti HAZU, (4. lipnja 1976.), bez paginacije.
- 19 ADRIANA ŠKUNCA, Razgovor: Branko Ružić (bilj. 13), 16.
- 20 RADOSLAV PUTAR, „Mala likovna kronika“, *Čovjek i prostor*, 9, 108-109 (1962.), 15.
- 21 ALEKSA ČELEBONOVIC, *Branko Ružić*, katalog izložbe, Galerija umjetnosti Vinkovci, Vinkovci, srpanj 1969., bez paginacije.
- 22 MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), *Branko Ružić* (bilj. 1), 122.
- 23 Skulpture Eduarda Chillide bile su izložene na skupnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti 1967. godine.
- 24 VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Hrastove ideje pod sjekirom“, *VUS*, 19, 935 (1. travnja 1970.)
- 25 DANIJEL DRAGOJEVIĆ, „Hrvatska poslijeratna skulptura u drvu“, *Razlog*, 7, 52-53 (1967.), (197-205), 199.
- 26 IGOR ZIDIĆ, *Šime Vulas*, Galerija Adris, Rovinj, 2013., 6-7.
- 27 VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Dva generacijska izuzetka“, *Vjesnik*, 30, 8048, 15. srpnja 1969., 9.
- 28 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, 1999., 402, 407.
- 29 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 18.; *MLADEN PEJAKOVIĆ* (ur.), *Branko Ružić* (bilj. 1), 205.
- 30 VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Unutarnji glas intuicije“, *Vjesnik*, 33, 9217 (27. listopada 1972.), 8.
- 31 ŽELJKA ČORAK, *Branko Ružić: Kipar i prostor*, katalog izložbe, Zagreb, studeni 1976., bez paginacije.
- 32 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 18.
- 33 MLADEN PEJAKOVIĆ (ur.), *Branko Ružić* (bilj. 1), 7-33.
- 34 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 10.
- 35 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 11.
- 36 ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko graditeljstvo*, Zagreb, 2013., 18, 39.
- 37 ANĐELKA DOBRIJEVIĆ, *Učiti umjetnost: Razgovori o Akademiji*, Zagreb, Opuzen, 1997., 99.
- 38 ŽELJKO SABOL, Savršeno nesavršena skulptura (bilj. 17), 4-6. Galerija Ružić – Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda, Slavonski Brod, *Zapisi Branka Ružića*, strojopis, bez paginacije.
- 39 ALEKSANDAR FREUDENREICH, „Arhitektura bez arhitekta“, *Arhitektura*, 26, 113-114 (1972.), (5-7), 7.
- 40 Branko Ružić navodi: „Sjetio bih se oblika fijakera, bijelih zidova kuća.“ Vidi: Aleksa, ALEKSA ČELEBONOVIC, *Branko Ružić...* (bilj. 21), bez paginacije; ALEKSANDAR FREUDENREICH, *Arhitektura bez...* (bilj. 39), 7.
- 41 U vrijeme kada Ružić radi prve skulpture u drvu, Aleksandar Freudenreich objedinio je istraživanja u knjigu *Narod gradi na ogoljelom krasu* (1962.) i poslije *Kako narod gradi* (1972.).
- 42 ALEKSANDAR FREUDENREICH, *Arhitektura...* (bilj. 39), 5.
- 43 DAVOR SALOPEK, „Hrvatska korablja“, *Arhitektura*, 26, 113-114 (1972.), 8-11.
- 44 Ružić je napravio nekoliko Korablji među kojima se skulptura manjega formata iz 1966. godine čuva u Modernoj galeriji u Zagrebu, a druga rađena za EXPO 67 u Montrealu postavljena je u vanjskome prostoru zgrade Narodnoga odbora grada Zagreba.
- 45 JOSIP DEPOLO, „Nađeni objekt i vlastiti izraz“, *Vjesnik*, 24, 6018, (15. studenoga 1963.), 5; BRANKO RUŽIĆ, *Dao sam...* (bilj. 7), 5.
- 46 BRANKO RUŽIĆ, *Dao sam...* (bilj. 7), 5.
- 47 ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko...* (bilj. 36), 85.
- 48 EDITH BALAS, „The Sculpture of Brancusi in the Light of His Rumanian Heritage“, *Art Journal*, 35, 2 (1975/1976.), 94-104.
- 49 SANJA HORVATINČIĆ, „Spomenici posvećeni radu i radničkom pokretu u socijalističkoj Jugoslaviji“, *Etnološka tribina*, 44, 37 (2014.), 157.
- 50 LJILJANA KOLEŠNIK, „Hrvatska spomenička skulptura u kontekstu europskog modernizma druge polovine 20. stoljeća: primjer V. Bakića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22 (1998.), 195-197.
- 51 ZVONKO MAKOVIĆ, „Spomenička plastika Vojina Bakića“, *Vojin Bakić. Svjetlosne forme*, Zagreb, 2013., 171.
- 52 SANJA HORVATINČIĆ, *Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj – prijedlog tipologije*, doktorski rad, Sveučilište u Zadru, Poslijediplomski sveučilišni studij humanističke znanosti, Zadar, 2017., 73-74.
- 53 SANJA HORVATINČIĆ, *Spomenici iz razdoblja socijalizma...* (bilj. 52), 73-74.
- 54 ZDENKO KOLACIO, „Spomenik pobjede narodne revolucije u Slavoniji (Kamensko)“, *Arhitektura*, 15, 1-2 (1961.), 27.
- 55 ZDENKO KOLACIO, *Spomenik pobjede...* (bilj. 54), 27.
- 56 Izveden je natječajni prijedlog Vojina Bakića, Josipa Seissela i Silvane Seissel (*Spomenik pobjedi revolucije naroda Slavonije*).
- 57 Prva i druga nagrada nisu dodijeljene, a dodijeljene su četiri ravnopravne treće nagrade (kiparu Bogoljubu Teofanoviću, kiparu Nikoli Jankoviću i arhitektu Milanu Dadiću, kiparu Slavoljubu Stanoviću i kiparu Miodragu Tamindžiću).
- 58 T. BUTORAC, „Najbolje rješenje izvan natječaja: Izjave arhitekta Ivana Vitića i kipara Branka Ružića o rezultatima natječaja za Spomenik Moši Pijadi“, *Vjesnik*, 28, 7464 (27. studenoga 1967.), 4.
- 59 T. H. (Tomislav Hruškovec), *Branko Ružić: Htio bih...* (bilj. 16), 12.
- 60 M. MODRINIĆ, „Pobunjena zemlja: Post festum odluci da se ne prihvati projekt B. Ružića za spomenik Gupčevoj buni“, *Večernji list*, 14, 3509, (12. i 13. prosinca 1970.), 11.
- 61 M. MODRINIĆ, *Pobunjena zemlja...* (bilj. 60), 11.; JOSIP ŠKUNCA, „Kakav spomenik Seljačkoj buni?“, *Vjesnik*, 31, 8504 (20. listopada 1970.), 7.
- 62 JOSIP ŠKUNCA, *Kakav spomenik...* (bilj. 61), 7.; VLADIMIR MALEKOVIĆ, „Stubičanska farsa“, *Vjesnik*, 31, 8555, (12. prosinca 1970.), 12.
- 63 JOSIP ŠKUNCA, „Što će reći žiri javnosti“, *Vjesnik*, 31, 8382, (20. lipnja 1970.), 7.; JOSIP ŠKUNCA, „Jednostavan spomenik opomene: Razgovor s Brankom Ružićem“, *Vjesnik*, 31, 8394 (2. srpnja 1970), 3.
- 64 JOSIP ŠKUNCA, *Jednostavan spomenik...* (bilj. 63), 3.
- 65 JOSIP ŠKUNCA, *Jednostavan spomenik...* (bilj. 63), 3.
- 66 ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko...* (bilj. 36), 17.
- 67 „U Vinkovcima su bile dvije ciglane. Jedna mala, Bosničeva i jedna velika, Bonova. (...) Mala se propela kao žirafa. Dugačak dimnjak koji se nije pušio i razdjelni zidovi sa strane, kao noge. Puno nogu. (...) U velikoj ciglani radio je moj otac. I kod nas i kod susjeda stalno je preseljavao kuće i rušio i gradio zidove. U ciglani je slagao izrezanu i mokru zemlju i ložio vatru.“ MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 10, 11.
- 68 MLADENKA ŠOLMAN, *Branko Ružić* (bilj. 1), 11.
- 69 ZDENKO KOLACIO, „Spomen-područje Dotrščina u Zagrebu“, *Arhitektura*, 35, 176-177 (1981.), (2-6) 2.; LIDIJA BUTKOVIĆ MIĆIN, „Planovi i realizacija spomen-parka“, *Zarez – Dvojtjednik za kulturu i društvena zbivanja*, 31. siječnja 2014., <http://www.zarez.hr/clanci/planovi-i-realizacija-spomen-parka> (pregledano 28. travnja 2019.).
- 70 Ružić je predložio i najuspješniju koncepciju *Šumske dvorane* ili *Doline razmišljanja*, lokaliteta na krajnjemu sjeverozapadu područja, amfiteatralnoga oblika uronjenoga u pejzaž koji bi predstavljao mjesto kontemplacije.
- 71 LIDIJA BUTKOVIĆ MIĆIN, *Planovi i realizacija...* (bilj. 68), (pregledano 28. travnja 2019.)
- 72 ZDENKO RUS, „Branko Ružić: dobitnik godišnje nagrade »Vladimir Nazor«“, *Oko*, 1, 9 (13. lipnja 1973.), 5.

## The Meaning of Material in the Oeuvre of Branko Ružić

PATRICIA POČANIĆ

*Material is the inevitable reality of a classical work of fine art, while leaving a trace in both metaphysical and physical sense is necessarily related to its materiality. Although artists always choose a particular material to convey the concept of a work of art, some of them, like the sculptor, painter and art educator Branko Ružić (1919 – 1997) centre their work around the exploration of material – from subordination and negation of the possibilities of the material itself, to the transformation of media, genre, and even shape of other forms of art by means of the material. Starting from the oeuvre of Branko Ružić, the paper discusses the process of creation of contemporary artistic expression through exploration of the qualities of the material (wood, stone, bronze, clay, terracotta, paper etc.), which differs from contemporary explorations*

*of the state of the matter in process art. The author compares Ružić's oeuvre to other artistic expressions in Croatian and international sculpture of the 20<sup>th</sup> century, namely the oeuvres of artists who worked in wood or perceived sculpture in light of a materialist concept of transformation of meaning of a work of art through material, often in relation to forms of traditional architecture. Selected examples of Ružić's works are analysed with the idea of assessing how the properties of the material, its availability in a particular environment, but also the history of its use in the traditional architecture of the regions of Posavina and Slavonia, as well as in architectural and sculptural works in other locations, can be reflected in the features of works of art in terms of their form and meaning.*

# Digitalne tehnologije u istraživanju materijalne kulturne baštine. Primjer recentnih istraživanja na otoku Rabu

IVOR KRANJEC

Pregledni rad  
FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU  
MEĐUNARODNI ISTRAŽIVAČKI CENTAR ZA  
KASNU ANTIKU I SREDNJI VIJEK  
IVANA LUČIĆA 3, 10000 ZAGREB  
kranjec.ivor@gmail.com

*Tijekom zadnjih su pola stoljeća razni procesi drastično izmijenili jadranski krajolik te negirali povijesnu mrežu lokaliteta i komunikacija u prostoru. Time je u velikoj mjeri onemogućeno proučavanje materijalnih tragova transformacije pejzaža tradicionalnim istraživačkim metodama. Rapidno nestajanje materijalne baštine stoga zahtijeva nov pristup koji uključuje implementaciju suvremenih tehnologija, a koje upotpunjuju tradicionalne istraživačke metode, pružajući alternativne načine čuvanja i prezentacije naslijeđa.*

*Rad na primjerima istraživanja pokretne i nepokretne kulturne baštine otoka Raba provedenima unazad nekoliko godina propituje poimanje materijalnoga i što materijalnost spomeničke baštine konkretno predstavlja u suvremenome društvenom kontekstu. Donosi pregled trenutnoga stanja istraživanja te predstavlja mogućnosti koje suvremene tehnologije nude u istraživanju, dokumentaciji i prezentaciji spomeničke baštine. [1]*

*Ključne riječi:* povijesni krajolik, Rab, digitalizacija, digitalna transformacija, 3D tehnologija

Svaki materijalni objekt koji danas percipiramo kao dio baštine, bez obzira na to što njegov materijal, tip, veličinu ili namjenu, treba shvatiti kao objekt smješten u beskonačnoj mreži interakcije pojedinaca i/ili društva u određenome povijesnom trenutku. Stvarna vrijednost ne leži u samome objektu, nego je konstruirana tijekom perioda korištenja i interakcije s društvenom okolinom. [2] Shvaćajući djela na taj način, a ne kao izolirane objekte lišene izvornoga konteksta (povijesnog, društvenog, prostornog, ekonomskog...), otvara nam se znatno širi spektar pitanja i mogućih smjerova istraživanja. Sačuvana je materijalna forma koju danas proučavamo samo jedan dio znatno kompleksnije slike koju treba ponovno otkriti, krajnja posljedica niza povijesnih događaja, odluka, djelovanja i društvenih kretanja, a u čije dešifriranje krećemo od same materijalne forme. Materijalnost je baštine dvojaka; s jedne

strane stoji materijalna forma, opipljiva materija. S druge nematerijalni kontekst spomenika, njegove povijesne i suvremene uloge u društvu i njegovo postojanje kao ideja u društvu. Stoga bismo mogli zaključiti kako je krajnji predmet našega istraživanja ne sama materijalna baština – ona je tek prvi korak i jedna od slagalica povijesne slike – nego znatno važniji nematerijalni kontekst u kojemu su objekti nastajali i živjeli.

Prisutnost nekoga materijala, primjerice ulomaka liturgijskoga namještaja na određenome području, može implicirati na značajan potencijal lokaliteta i otvoriti šira pitanja od samih objekata proučavanja – pitanje naručitelja i isporučitelja; specifične uloge tih ulomaka; simbolike u prostoru; organizacije njihova proizvodnog procesa; eventualnoga transporta i distribucije; značaja za lokalnu sredinu, ali i šire geografsko područje; društvenih slojeva koji su bili

vezani sa skulpturom; povijesnih kretanja koja su rezultirala produkcijom skulpture.

\* \* \* \* \*

Primjer takvog pristupa jest ciklus istraživačkih kampanja provedenih u sklopu znanstvenih istraživanja Međunarodnoga istraživačkog centra za kasnu antiku i srednji vijek Sveučilišta u Zagrebu u suradnji sa Sveučilištem u Padovi 2015. –2016. godine na otoku Rabu, o čijim će rezultatima biti riječi u ovome radu kako bi se propitale mogućnosti koje suvremene digitalne tehnologije nude u istraživanju, dokumentaciji i prezentaciji spomeničke baštine. [3]

Na sjevernome kraju Barbatskoga kanala, još u antici aktivnomu pomorskom putu prema urbanome središtu Arbi, o čemu svjedoče brojni sporadični nalazi na istočnoj obali koji ukazuju na postojanje niza antičkih objekata, [4] u predjelu Banjol istraživači su uočili koncentraciju ulomaka kamene skulpture. [5] U dvorištima kuća oko polja znakovita imena „Lovri-jenac“ pronađeni su ulomak skulpture s pretpostavljenim motivom ribe, vapnenački pilastar s uklesanim motivom križa te nekoliko ulomaka stupića od zelenkastoga prokoneškoga mramora (vjerojatno od oltarne ograde), uključujući zanimljiv korintski kapitel. [6] Pretpostavke o značajnome arheološkom potencijalu lokaliteta potvrdili su i ostaci zidanih struktura među suhozidima terasa, kao i svjedočanstva stanovništva o nalazima grobnica. [7] Dvije su kampanje arheoloških istraživanja potvrdile pretpostavke te su rezultirale pronalaskom monumentalne kasnoantičke crkve (Sv. Lovro?) s kasnijom fazom. [8] Pravilno orijentirana kasnoantička građevina jednostavne je tlocrtne dispozicije izduženoga pravokutnika (33 x 14 m) s vestibulom na zapadnome kraju i upisanom apsidom sa slobodnostojećim synthronom na istočnome. Vanjski je zidni plašt raščlanjen pravilnim pilastrima, dok je s južne strane dokazano postojanje četverokutne prostorije. U određenome je trenutku jednostavna jednobrodna crkva s polukružnom apsidom izgrađena unutar veće, starije crkve dok su njezini vanjski zidovi još uvijek stajali u elevaciji. Najzanimljiviji je detalj druge građevne faze otkriven na sjevernome ramenu apsida. Dobro sačuvan kasnoantički korintski kapitel, najvjerojatnije iz prve faze crkve, iskorišten je kao spolij i okomito je ugrađen u vanjski ugao. [9] Uz kapitel, prije spomenuti pilastar i ulomke od prokoneškoga mramora (kojima treba pridodati i ulomak baze stupića od istoga materijala pronađen u arheološkome sloju svetišta), u obližnjoj je kući pronađen i ulomak pluteja dekoriranoga s objiju strana. Ulomak dimenzija 40 x 31 cm i sačuvanoga gomjeg ruba s jedne strane dekoriran geometrijskim motivima prepletenih kružnica, a s druge slabo vidljivom naznakom križa u kružnici, upotpunjuje zbirku reprezentativnih nalaza liturgijske opreme banjolskoga Sv. Lovre. (sl. 1)



Otkriće je monumentalnoga sakralnog objekta i pripadajuće liturgijske opreme uvelike promijenilo naše shvaćanje mikrotopografske situacije Banjola. Novu interesnu točku na otočnome teritoriju treba sagledati u lokalnome kontekstu, u odnosu na tada već formiranu biskupiju te u odnosu na način funkcioniranja povijesnoga krajolika Raba u vremenu kasne antike. [10] Na temelju rezultata dosadašnjih istraživanja poznato nam je kako kasnoantički horizont doživljava transformaciju upravo oko 6. stoljeća kada su se utvrđivali grad Rab, rimska vila na Kašteli ni na sjeverozapadu otoka te kada se podizala bizantska utvrda Svetih Kuzme i Damjana na strateškome položaju iznad Barbata. [11] Uz pretpostavljenu je kasnoantičku fazu lokaliteta Sv. Petra u Supetarskoj dragi i Sv. Stjepana na Barbatu moguće rekonstruirati mrežu međusobno povezanih istaknutih točaka prilagođenu specifičnostima terena po cijelome otoku.

Povijesni izvori zasad ne rasvjetljuju najraniju povijest Sv. Lovre, no krenemo li tragom kamenoga materijala, istoga onog koji je istraživače potaknuo na otkrivanje spomenika, crkvu možemo smjestiti i u znatno širi povijesno-geografski kontekst.

U literaturi se prisutnost istočnjačkoga mramora na istočnojadranskoj obali tijekom kasne antike ponajprije veže za značajnije centre te je posljedica napora Konstantinopola da povratu svoj politički utjecaj na Sredozemlju. Istočnjačka skulptura islesana u skupocjenome mramoru bilo da je riječ o importu gotovih komada namještaja bilo onih koji svoju konačnu formu dobivaju u lokalnim radionicama simbolički prezentira moć Carstva i, pogotovo u 6.

Sl. 1.  
Crkva Sv. Lovre.  
Ulomci liturgijskoga  
namještaja (foto: I.  
Kranjec)



stoljeću, ekspanzionističku politiku cara Justinijana. [12] U impozantnome logističkom pothvatu distribucije mramornoga materijala preko Jadrana do Ravene, [13] i naši se biskupski centri (Salona, Poreč, Pula) u periodu 6. stoljeća opremaju luksuznim zelenkastim prokoneškim mramorom u diplomatskome nastojanju ujedinjavanja istočnojadranske obale. [14] S obzirom na to da su pronađeni novi ulomci liturgijskoga namještaja od istoga materijala u crkvi Sv. Lovre na Rabu, otvara se pitanje uloge ne samo te crkve, nego i rapskoga otoka, odnosno biskupije, u političkoj igri Bizanta na Jadranu. Uz same dimenzije crkve Sv. Lovre, luksuzna oprema ukazuje na imućan sloj naručitelja koji je na neki način morao biti uključen u političke i/ili crkvene elite na sjevernome Jadranu. Trag materijala doveo nas je dakle iz nekoliko privatnih banjolskih dvorišta do pitanja vezanih za međunarodne diplomatske igre Sredozemlja koje uvelike nadmašuju lokalni značaj spomenika.

\* \* \* \* \*

Tijekom stoljeća propadanja u kolektivni zaborav Sv. Lovro je u potpunosti izgubio svoju ulogu u prostoru i u rapskoj otočnoj zajednici. Konačnom su transformacijom iz monumentalnoga sakralnog sklopa u poljoprivrednu parcelu nestale sve veze s izvornim društvenim kontekstom. Pritom je kamener namještaj, nekoć sredstvo propagande, izgubio izvorno značenje. Proces nestanka, kao i nestanak brojnih drugih spomenika koji u nas još uvijek ne posustaje, mogli bismo okarakterizirati kao dematerializaciju materijalnih svjedoka minulih vremena. Ponovno otkriće struktura tijekom istraživačkih kampanja možda je „rematerializiralo“ spomenik, no samo privremeno. Nažalost, interes za prezentacijom javnosti zasad ne postoji. Lokalitet je javnosti i struci ostao dostupan isključivo preko publikacija u znanstvenoj literaturi te je na zahtjev vlasnika vraćen u prvobitno stanje. Što se tiče pronađenoga materijala, izuzev manjega lapidarija koji čeka osuvremenjivanje postava, Rab nema centraliziranu muzejsku instituciju koja na adekvatan način i na jednome mjestu može prezentirati povijest otoka te samostalno voditi istraživačke projekte. [15]

Stoga zaključujemo: na trenutak „rematerializirani“ spomenik i popratni pokretni nalazi, čiju smo povijesnu društvenu ulogu i kontekst uspostavili, i dalje čekaju redefiniranje vlastitih uloga u sadašnjemu društvu. Trenutno stanje navodi nas na pitanje: je li dovoljno što spomenik postoji samo kao materijalni objekt, ali ne postoji kao ideja u svijesti lokalne zajednice?

\* \* \* \* \*

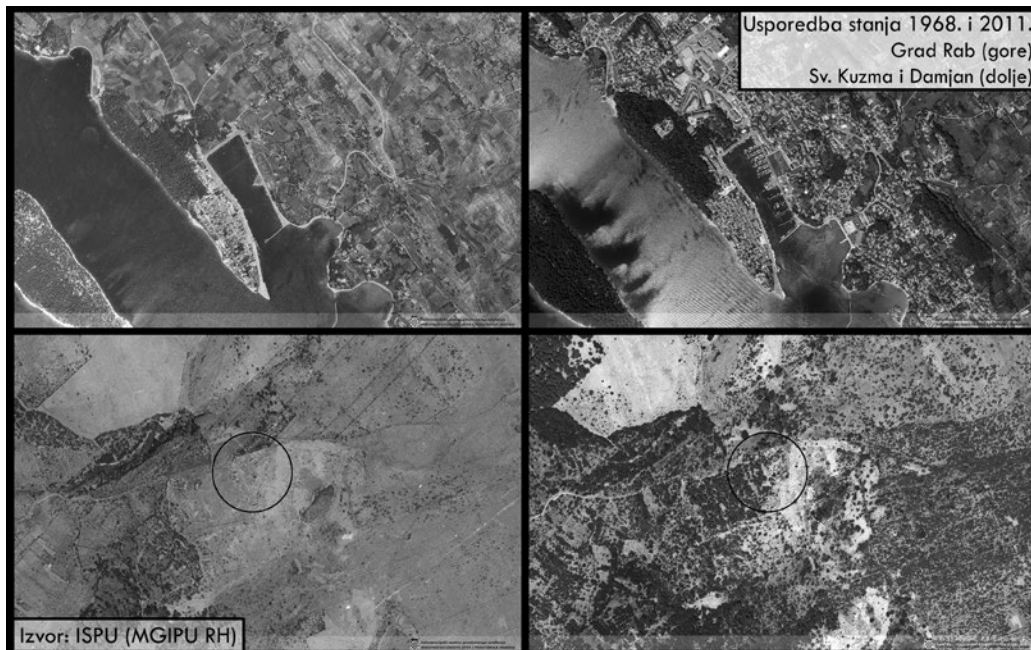
Prostorni je kontekst spomenika izrazito bitna stavka u shvaćanju njegove uloge u društvu. Kako je prije navedeno, jedna od prepoznatih vrijednosti

lokaliteta Sv. Lovre jest jasna povezanost s neposrednim prostornim kontekstom, širokom uvalom, koji je zasigurno uvjetovao pozicioniranje građevine. Krajolik Raba sadrži izraziti arheološki potencijal. Kontinuirana naseljenost te sačuvan osnovni rimski model organizacije terena s jedinim urbanim središtem i ruralnim krajolikom omogućuju definiranje izvornih prostornih konteksta spomenika i praćenje modela transformacije povijesnoga krajolika od vremena antike. [16] No kao što na primjeru Raba možemo proučavati materijalne ostatke modela naseljavanja i iskorištavanja jadranskoga otočnog krajolika u zadnjim dvama tisućljećima, istovremeno nam dozvoljava izradu modela radikalne transformacije od druge polovine 20. stoljeća do danas. Uspoređujući krajolik 19. stoljeća (koji u slučaju Raba manje-više odgovara srednjovjekovnoj, a dijelom i antičkoj situaciji) sa stanjem iz 1960-ih, promjena je vrlo mala. [17] No daljnjom usporedbom sa sadašnjim stanjem u nekim je predjelima nova situacija neprepoznatljiva. (sl. 2)

Napuštanjem poljoprivrede u drugoj se polovini 20. stoljeća zanemario ruralni krajolik, a obradive površine koje su stoljećima okruživale arhitekturu i interesne točke u prostoru zarastaju u gustu vegetaciju. S druge strane suvremeni je trend silne nekontrolirane gradnje poništio tisućljetni povijesni krajolik i izmijenio način korištenja zemljišta. [18] Za razliku od prvoga scenarija u kojemu je ipak moguće spomenicima rekonstruirati izvorni prostorni kontekst, nova gradnja trajno onemogućuje daljnja istraživanja povijesnoga krajolika i poništava izvorni ambijent. Dio baštine u tom je slučaju zauvijek izgubljen, čemu već desetljećima svjedočimo na čitavome jadranskom prostoru. Bitno je napomenuti kako se oba procesa ne zaustavljaju, naprotiv, ciklički se intenziviraju.

U takvom je okruženju osobito ugrožena pokretna baština. Kontinuirana naseljenost otoka ostavila je brojne nalaze, no recentne promjene ukazuju na potrebu žurnoga djelovanja kako se vrijedni materijalni ostaci ne bi zauvijek izgubili. Samo jedan od primjera jest liburnski cipus iz Barbata sačuvane visine 68 cm (sl. 3) koji je donedavno bio neadekvatno smješten uz glavnu prometnicu služeći kao potpora za vinovu lozu. U Hrvatskoj je dosad poznato stotinjak primjeraka toga specifičnog tipa nadgrobna spomenika, dok su na Rabu ukupno pronađena dva. [19]

Posebna vrijednost takvoga tipa spomenika nije samo u umjetničkome značaju, nego i u mogućnosti rekonstrukcije njegove priče. Najvrjedniji je element ovoga cipusa svakako natpisno polje, jer nam, osim inicijalne posvete bogovima Manima – D(is)-M(anibus) – otkriva prezime BAEBIAE. To je iznimno važan podatak, jer je porodica Baebius na Rabu pripadala imućnome sloju romanizirane elite čiji su



Sl. 2.  
Usporedba stanja  
1968. i 2011.  
godine. (izvor:  
Državna geodetska  
uprava Republike  
Hrvatske ([https://  
ispu.mgipu.hr/](https://ispu.mgipu.hr/),  
pregledano 17.  
listopada 2019.).

članovi obnašali važne funkcije u gradskome vijeću, a pretpostavlja se da su živjeli na području Kašteline. [20] Promotrimo li širu sliku, spomen Baebiusa pronaći ćemo u Aseriji na drugome primjerku cipusa, ali i u središtu Iadera, uklesan na samom forumu. Trag imena dovest će nas do najviših instanci rimske Dalmacije, jer upravo je član porodice Baebius bio prvi prokonzul senatskoga Ilirika. [21] No ni takav značaj spomenika, kao ni značaj brojnih drugih primjera materijalne baštine razasute po otočnome teritoriju, dosad nisu osigurali adekvatnu brigu o njima.

\* \* \* \* \*

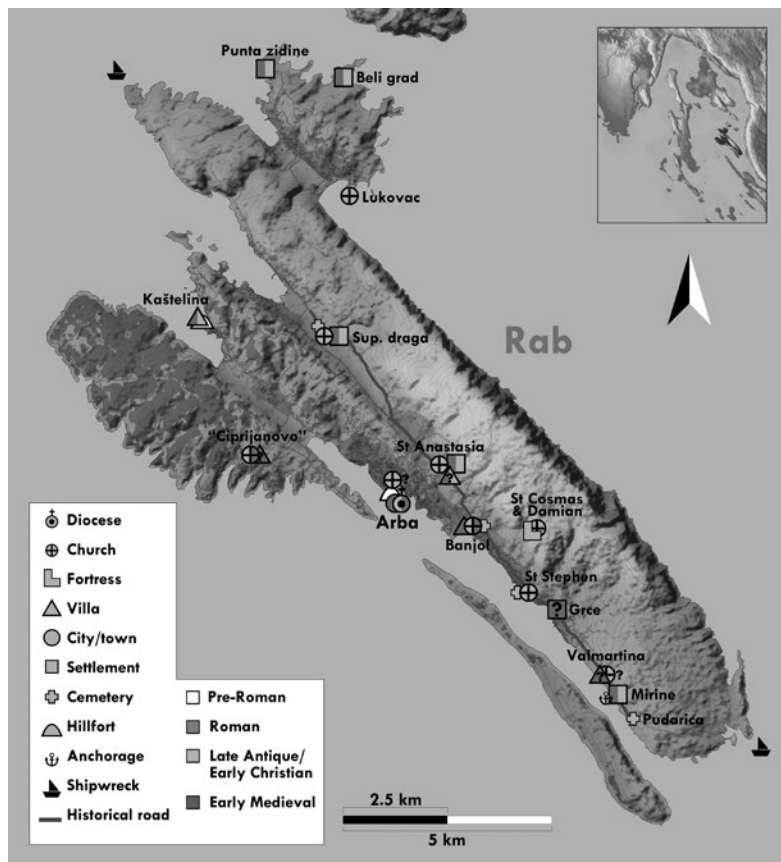
Drastične transformacije povijesnoga jadranskog krajolika u kojemu gotovo svakodnevno nestaje spomenička baština, pa i ona još neprepoznata, ukazuju na potrebu znatno učinkovitijega pristupa u procesu zaštite i prezentacije kulturne baštine. Odgovor jest možda u transformaciji (ili evoluciji?) koju su tehničke znanosti započele prije nekoliko desetljeća, a koja od 2000-ih potiče sve više rasprava i u humanistici – digitalnoj transformaciji. [22]

Sveprisutan i institucionalno prepoznat termin donosi neka od ključnih pitanja za suvremenu povijest umjetnosti. [23] Kako bismo izbjegli pogrešno shvaćanje problematike, treba oprezno pristupiti procesu i precizno definirati sljedeće: što za našu struku konkretno znači digitalna transformacija; s koje početne točke povijest umjetnosti, ali i njoj srodne znanosti pristupaju tom procesu; koje promjene možemo očekivati; koji su naši ključni interesi u „digitalnom“; na koji način možemo iskoristiti potencijal „digitalnog“ u znanstvenim istraživanjima, diseminaciji znanja i u procesu zaštite pokretne i nepokretne kulturne baštine te koji su potencijali interdisciplinarne suradnje?

U humanističkim je znanostima i dalje nejasno što konkretno znači digitalizacija. Često dolazi do zabune te brojni projekti „digitalizacije“ koriste pogrešnu terminologiju, referirajući se na proces *digitizacije* – prenošenja analognoga u digitalni oblik (primjerice prilikom procesa fotografiranja i skeniranja fotografija ili tlocrta). Proces digitizacije olakšava i ubrzava daljnje analize, obradu i dijeljenje materijala, no ne znači i potpunu *digitalizaciju*. Digitalizacija pak podrazumijeva znatno složeniji proces koji uključuje korištenje analitičkih metoda računalne



Sl. 3.  
Rapski cipus (foto:  
I. Kranjec)



Sl. 4. Karta Raba s naznačenim povijesnim lokalitetima. Autori M. Jurković, I. Kranjec. (izvor: M. JURKOVIĆ, "The Transformation of Adriatic Islands from Late Antiquity to the Early Middle Ages", *Change and Resilience: The Occupation of Mediterranean Islands in Late Antiquity*, ur. M.A. CAU ONTIVEROS, C. MAS FLORIT, Oxford-Philadelphia, 2019., 111-138.)

tehnologije i dublje analize s ciljem dobivanja novih rezultata, između ostaloga temeljenih i na radu s digitaliziranim materijalom. [24] Konkretno, za ostvarenje digitalizacije u povijesti umjetnosti i srodnim znanostima nije dovoljno samo koristiti digitizirani materijal, nego promijeniti cjelokupni pristup čiju će srž činiti tri osnovna elementa: digitizirani sadržaj, alati za obradu digitalnih podataka (primjerice CAD – *Computer Aided Design* programi ili GIS – *Geographic Information System*) te korištenje znanstvene metode u prikupljanju, analizi i diseminaciji digitalnoga materijala. [25] Dakle osnovna razlika ovisi o tome je li konačni cilj rada isključivo prenijeti objekte u digitalni oblik (fotografiranjem ili skeniranjem dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih objekata) ili naš znanstveno-istraživački rad od samoga početka prilagoditi novim načinima digitalne dokumentacije, organizacije sadržaja, mogućnostima analize i diseminacije podataka na temelju trenutnih dosegâ ICT (*Information and Communications Technology*) infrastrukture. [26]

\* \* \* \* \*

Međunarodni istraživački centar za kasnu antičku i srednji vijek u suradnji sa stranim partnerima u svojim je recentnim istraživanjima kulturne baštine i mapiranja transformacija povijesnoga krajolika otoka Raba uključio suvremene metode rada temeljene na dvama elementima: organizaciji podataka i pro-

stornih informacija kroz GIS podlogu (geografskoga informacijskog sustava) te suvremenim metodama trodimenzionalne digitalne dokumentacije objekata i terena. [27]

Za dokumentaciju spomeničke baštine koja uključuje prostorne informacije (položaj spomenika i objekata u prostoru, dimenzije i volumen, rasprostranjenost, kartografske podatke i sl.) GIS platforme pokazale su se kao optimalno rješenje. GIS omogućuje integraciju, interakciju i analizu raznih vrsta georeferenciranih 2D i 3D prostornih podataka, grafičkih dokumenata, parametara i atributnih podataka koje sami unosimo i organiziramo baze podataka ovisno o specifičnim potrebama istraživanja. [28] Ključan je korak naprijed u istraživanju transformacije povijesnoga pejzaža bilo prepoznavanje povijesnoga krajolika i prostornoga konteksta, a ne pojedinačnih spomenika, kao krajnjega cilja istraživanja. Stoga su paralelno korišteni svi dostupni prostorni podaci, digitalni modeli elevacije terena, povijesni i suvremeni kartografski izvori i rezultati terenskoga istraživanja koji su pružili uvid u razvoj krajolika od sredine 19. stoljeća do danas, a koji su pomogli rekonstruirati „izgubljeni“ povijesni krajolik, danas ili zarastao ili prekriven novom gradnjom. [29] Tek je takva jasno dokumentirana i organizirana prostorna situacija mogla poslužiti kao temelj za planiranje sljedećih faza istraživanja – dokumentaciju postojećega stanja materijalnih objekata i njihove neposredne okoline te konačno, rekonstrukciju objekata i povijesnoga pejzaža posredstvom virtualnoga medija. (sl. 4)

Paralelno su se s razvojem digitalnih tehnologija razvijale i metode digitalne dokumentacije objekata. Velik je napredak i značajan korak k digitalizaciji proučavanja materijalne baštine, prvenstveno arhitekture i skulpture, postignut razvojem digitalnih tehnologija trodimenzionalnoga prikupljanja i obrade prostornih podataka. [30] Naša je disciplina „prostorna“ te je u radu s 3D modelima nužno uzeti u obzir trodimenzionalnost objekata proučavanja. [31] Tehnologija je u zadnjim desetljećima konačno dosegla stupanj razvoja kada posredstvom virtualne tehnologije može izuzetno precizno definirati i replicirati 3D prostorne omjere i teksture objekata, arhitekture i terena. Iako takve tehnologije pružaju znatno veću preciznost od klasične dokumentacije, krajnji cilj njihovih korisnika nije samo unapređenje učinkovitosti (istomu teže i tradicionalne metode), nego nove mogućnosti interpretacije materijala. [32]

Što trenutna 3D digitalna tehnologija može ponuditi povijesti umjetnosti? Prvi je korak ustanoviti mogućnosti za dokumentaciju postojećega stanja. Za razliku od tradicionalnoga pristupa koji se oslanja na snimanje pojedinačnih točaka (ručnom izmjerom, totalnom stanicom i/ili GNSS uređajem), suvremene se tehnologije temelje na principu dokumentiranja „oblaka točaka“. Računalnim izračunavanjem

geometrijskih koordinata svake točke naposljetku ćemo dobiti geometrijski okvir (poligonalnu mrežu – *mesh*) koji vjerno replicira volumen dokumentiranoga objekta i naposljetku teksturu. (sl. 5) Konačan cilj 3D dokumentacije spomenika kojemu trebamo težiti jest precizno dokumentirano postojeće stanje preneseno u točan i interaktivan digitizirani model koji će sačuvati izvornu formu objekta čak i ako objekt nestane (kao što je slučaj sa Sv. Lovrom), a koji je poslije moguće uklopiti u usustavljenu digitaliziranu bazu podataka. Već je prilikom snimanja u modele moguće unijeti i georeferencirane kontrolne točke čime model postaje precizno postavljen u globalnome koordinatnom sustavu i pogodan za daljnju obradu u GIS-u. Jedna od odlika suvremenih modela jest mogućnost brzoga prebacivanja između raznih digitalnih formata, što znatno olakšava njihovu obradu i distribuciju. Ovisno o projektu model može istovremeno sadržavati složene setove podataka za stručnjake (točne geometrijske proporcije, površinsku teksturu, dokumentirane faze gradnje i stratigrafske slojeve, informacije o materijalu, poveznice s drugim spomenicima...), ali i pružiti jednostavnu vizualizaciju stanja (postojećega ili virtualno rekonstruiranoga) koja je prilagođena široj javnosti. Također set digitalnih podataka uvijek je moguće nanovo analizirati, mijenjati, preoblikovati bez gubitka izvornih podataka, što nije slučaj s tradicionalnim načinom analogne dokumentacije. [33]

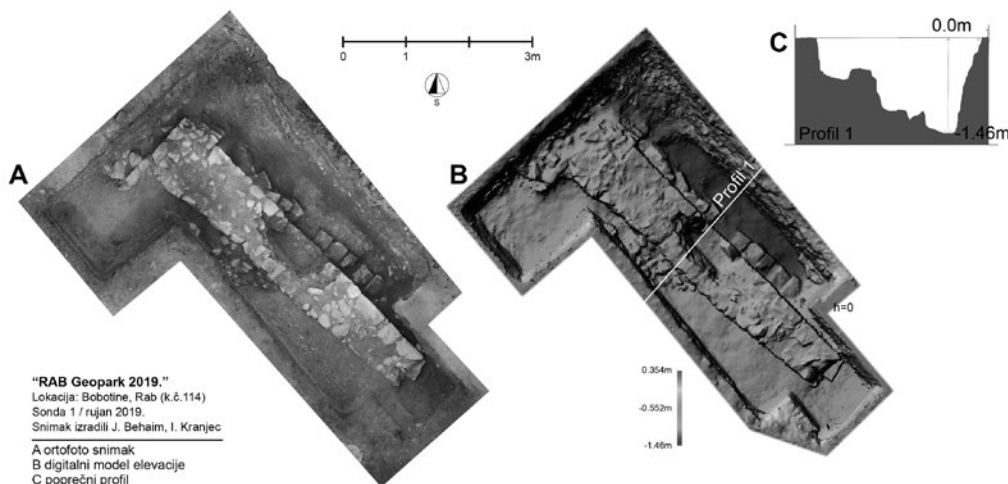
Suvremene metode prikupljanja 3D prostornih podataka dijelimo prema osnovnome principu prikupljanja podataka. Tehnologija laserskoga snimanja istovremeno odašilje velik broj zraka i submilimetarskom preciznošću mjeri koordinate objekata u prostoru, no donosi i velik trošak skupocjene opreme. Osim preciznoga dokumentiranja fizičkih objekata u elevaciji, jedan od potencijala jest mogućnost snimanja „nevidljivih“ slojeva. LiDAR (Light Detection and Imaging) koji „vidi“ površinu ispod vegetacije trenutno je vrhunac laserske tehnologije i ujedno izvrsna



Sl. 5. Mesh geometrije skulpture. Bočni portal katedrale u Splitu. (izradila: J. Behaim)

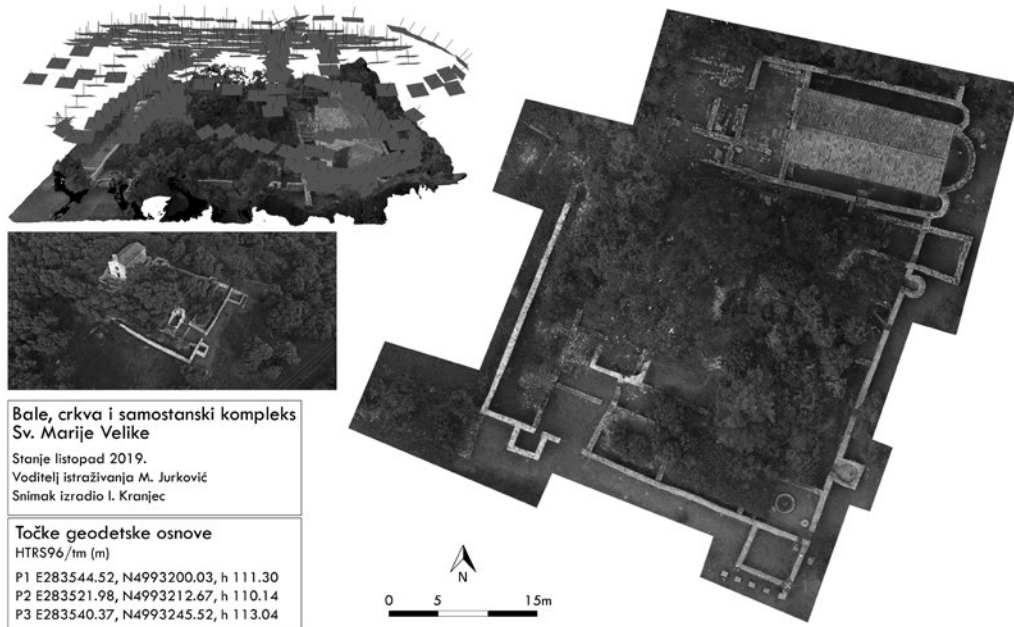
prilika za mapiranje stotina ako ne i tisuća zaraslih lokaliteta, od kojih je veliki broj unazad nekoliko desetljeća i dalje bio površinski vidljiv. [34] Rezultati zračnoga laserskog snimanja (ALS – *Airborne Laser Scanning*) zarasle površine otoka Cresa, upareni s geofizičkim istraživanjima u neposrednoj blizini Osora te podvodnim laserskim skeniranjem poteza uz obalu, izvrstan su primjer potencijala koji današnja neinvazivna tehnologija nudi za rekonstrukciju naizgled izgubljenoga antičkog, kasnoantičkog i srednjovjekovnog horizonta. [35]

Dostupnija alternativa laserskoj tehnologiji, korištena na rapskim i istarskim lokalitetima koje vodi MIC za kasnu antiku i srednji vijek, jest tehnologija digitalne 3D fotogrametrije (ili SfM – *Structure from Motion*). Prikladna je za dokumentiranje objekata svih mjerila – pojedinačnih nalaza skulpture, arhitekture, neposrednoga prostornog konteksta spomenika i terena. Kombiniranjem preklapanih digitalnih fotografija računalni program definira oblak točaka i naposljetku daje detaljnu površinsku strukturu digitalnoga 3D modela u koordinatnome sustavu iz kojeg se mogu izvući svi prostorni omjeri u realnome mjerilu. [36] (sl. 6) Digitalna je fotogrametrija vrlo



Sl. 6. Mogućnost analize digitalno dokumentiranoga materijala. Arheološko iskapanje “Rab Geopark 2019.” (autori: J. Behaim, I. Kranjec)

Sl. 7.  
Zračno  
fotogrametrijsko 3D  
snimanje Sv. Marije  
Velike u Balama.  
Izradio I. Kranjec.



prikladna i za zračna snimanja, npr. bespilotnom letjelicom, što se pokazalo učinkovitim načinom dokumentacije većih objekata. (sl. 7) Osim arhitekture, tom su metodom snimani i reprezentativni primjerci skulpture kako bi se u nedostatku prilike za adekvatnom muzealizacijom ipak mogli prezentirati javnosti. (sl. 8)

Za potpunu virtualnu rekonstrukciju povijesnoga pejzaža otoka Raba bilo je potrebno uklopiti sav digitalni materijal u GIS radi daljnje obrade, ali i konstruirati jasno razumljiv digitalni model otoka u koji se poslije mogu unijeti dokumentirani i/ili virtualno rekonstruirani objekti. (sl. 9) Virtualna je rekonstrukcija konačan korak digitalizacije koji se često poistovjećuje s virtualnom zabavom prije negoli ozbiljnim znanstvenim radom. No kako smo već prije prikazali, dvojaka priroda digitalnoga materijala omogućuje interakciju na više razina i za više skupina korisnika, od znanstvene zajednice do široke javnosti.

\* \* \* \* \*

Stvarni potencijal korištenja i obrade digitalnih 3D modela u procesu zaštite baštine realizirat će se tek kada ostvarimo napredak na četirima poljima:

1. Definiranjem osnovnoga cilja korištenja suvremene 3D digitalne dokumentacije umjesto dosadašnjih metoda. Ako suvremenu dokumentaciju koristimo kao i dosad (npr. 2D projekcijama objekata na ravninu), ona je i dalje u domeni digitaliziranoga. Tek njezino usustavljanje putem informatičke platforme koja nudi nove mogućnosti interaktivne analize i prezentacije znači i prijelaz prema digitaliziranome sadržaju.

2. Napuštanjem „dvodimenzionalnoga“ načina razmišljanja na koji smo navikli gledajući projekcije objekata na ravninu. Primjer jest način dokumentacije neke strukture – dok je ranijim pristupom osnova bila triangulacija pojedinih točaka koje bi se poslije povezivale linijama, nove metode omogućuju istovremeno dokumentiranje gustoga oblaka točaka koje vjerno reprezentiraju 3D geometriju prostora.

Sl. 8.  
3D model pluteja iz  
okolice Sv. Lovre.  
(izradio I. Kranjec)



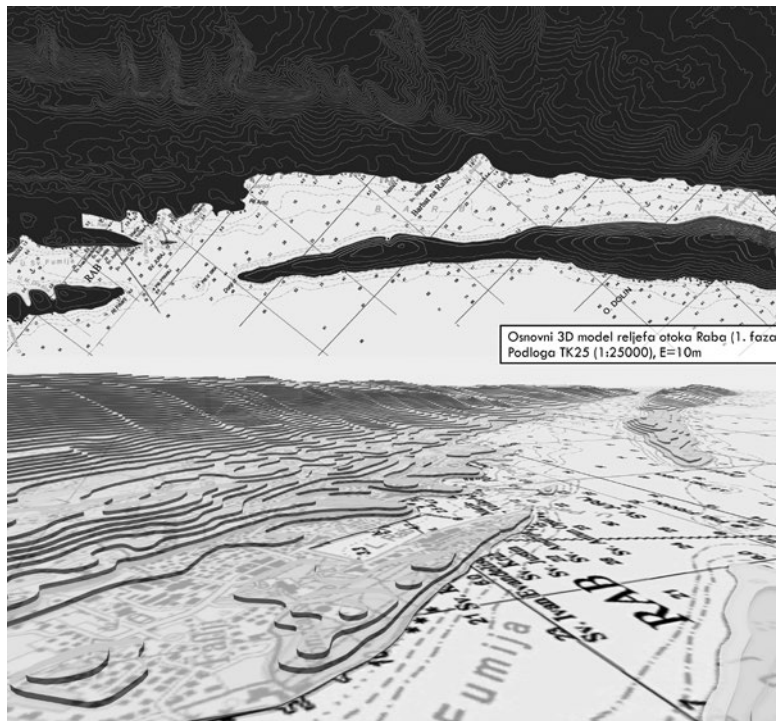
3. Otvaranjem znanja i dijeljenjem istraživačkoga materijala. Brojni suvremeni primjeri istraživačkih inicijativa u kojima se koriste nove tehnologije okreću se od standardnih formata publiciranja radova isključivo u stručnoj literaturi. Zahvaljujući svestranoj prirodi digitalnih podataka, koji istovremeno služe najrazličitijim skupinama korisnika i prilagodljivom digitalnom formatu, moguće je objavljivati relevantne rezultate istraživanja u javno dostupnim internetskim bazama podataka. Unazad desetak godina intenzivirao se broj istraživačkih inicijativa s ciljem vizualiziranja određene povijesnoumjetničke, arheološke ili povijesne problematike kako bi se ona približila javnosti. Objekti su istraživanja pritom raznorodni, od numizmatičkih zbirki (interaktivna je zbirka Münzkabinetta Berlin izvrstan primjer vizualizacije) [37], zbirki keramičkoga materijala (međunarodni ArchAIDE projekt za automatsko prepoznavanje keramičkih nalaza) [38] do transformacija urbanih jezgri (projekt vizualizacije urbane transformacije Venecije *The Time Machine Project*). [39] Umnažanje broja projekata sa sobom nosi i rizike, primjerice izostanak stručne objektivnosti, ali na stručnjacima jest da se tijekom rada s digitalnim materijalom pridržavaju jednakih načela objektivnosti, pouzdanosti i utemeljenosti u znanstvenoj metodi kao i u tradicionalnome pristupu. [40] Drugi je veliki rizik paradoksalne prirode. U umreženome je svijetu sve više projektnih inicijativa „otvorenih“ baza podataka koje međusobno ne komuniciraju što dovodi do prezasićenosti. Problem je djelomično prepoznat te su pokrenute neke inicijative s ciljem ujedinjavanja znanja. [41]

4. Aktivnim uključivanjem stručnjaka iz humanističkih znanosti u procese dokumentacije, obrade i prezentacije digitiziranoga i digitaliziranoga materijala. Tehnologija koja se u stranim istraživačkim centrima usavršava desetljećima na našim je terenima i dalje nedovoljno zastupljena ili s njom rade stručnjaci iz područja tehničkih disciplina. Jedino je rješenje zajednički angažman stručnjaka i interdisciplinarna suradnja, preduvjet bilo kakve inicijative uspješne digitalne transformacije povijesti umjetnosti i njoj srodnih znanosti bez kompromisa po pitanju znanstvenoga integriteta. [42]

\* \* \* \* \*

Imajući sve navedeno na umu, može li se zaista percipirati virtualno kao alternativu materijalnom?

Tehnologija je dovoljno napredovala kako bi pružila kvalitetne digitalne modele koji u virtualnoj sferi vjerno oponašaju stvaran prostor. Već koračamo sferama u kojima se virtualno i stvarno počinju preklapati (posredstvom tehnologija virtualne stvarnosti i proširene stvarnosti). [43] U bliskoj budućnosti ta će praksa postati standard. Nadalje društvo 21. stoljeća globalno je umreženo je i ovisi o brzom razmjeni podataka. U prilici smo izmjenjivati informacije i



Sl. 9. Jedna od mogućnosti vizualizacije 3D modela otoka Raba. (izradili: J. Behaim, Ivor Kranjec.)

materijale u trenutku što konačno briše izolaciju u znanosti i otvara nova područja istraživanja s mnoštvom repozitorija svjetskoga znanja. Napretkom računalne tehnologije i istraživanja razvijat će se u novim smjerovima, vjerojatno potpomognuta kompleksnim računalnim operacijama. Prošireno znanje i brz protok informacija omogućuju pružanje rezultata naših istraživanja široj publici. Nama su kao istraživačima stvoreni svi preduvjeti za publiciranje otvorenoga digitalnog znanja, dok je krajnjim korisnicima to znanje lako dostupno.

Ostaje pitanje dvojake materijalnosti umjetničke baštine s početka teksta. Virtualno ne može zamijeniti opipljivu materiju, ali kroz inteligentno osmišljeno sučelje može prenijeti njezinu simboliku i poruku te vizualizirati ulogu u društvu. U stanju je rekonstruirati i redefinirati sav nematerijalni kontekst spomenika bez kojeg ni sama materija ne znači puno. U slučaju nemogućnosti direktne interakcije sa spomeničkom baštinom, ovdje predstavljene na primjerima pokretne i nepokretne baštine otoka Raba (Sv. Lovro i njegov liturgijski namještaj, barbatski cipus), digitalni materijal može poslužiti kao donekle adekvatna zamjena materijalnim ostacima te služiti u komunikaciji znanstvenika, koji se njima bave, i šire javnosti. Interakcija u tome slučaju možda i jest umjetno stvorena preko digitalnih modela i aplikacija, ali je korisna ako ostavi jednak dojam, potakne nove rasprave te uspije osigurati novi društveni interes za spomenik, ponovno ga definirajući u mreži suvremenih društvenih odnosa.

## Bilješke

- [1] Ovaj rad sufinanciran je iz Programa „Znanstvena suradnja“ Hrvatske zaklade za znanost, koji je financirala Europska unija iz Europskoga socijalnog fonda u sklopu Operativnoga programa Učinkoviti ljudski potencijali 2014.–2020., u sklopu projekta PZS-2019-02-1624 – GLOHUM - Globalni humanizmi: novi pogledi na srednji vijek (300–1600).
- [2] M. JURKOVIĆ, O. ČALDAROVIĆ, J. BEHAIM, I. KRANJEC, „The Perception and Social Role of Heritage Buildings in Modern Society“, *Innovation in Intelligent Management of Heritage Buildings (i2MHB)*, Zagreb, 2019., 68.
- [3] Dosadašnja je znanstvena suradnja predstavljena u 23. izdanju časopisa *Hortus Artium Medievalium*. Usp. G.P. BROGIOLO, A. CHAVARRÍA ARNAU, F. GIACOMELLO, M. JURKOVIĆ, G. BILOGRIVIĆ, „The Late Antique Church of Saint Lawrence, Banjol (Island of Rab, Croatia) – Results of the First Two Archaeological Campaigns (2015-2016)“, *Hortus Artium Medievalium*, 23/2 (2017.), 666.
- [4] V. BRUSIĆ, *Otok Rab*, Rab, 1926., 58.; N. BRANKA, *Felix Arba*, Rab, 1990., 27.; M. DOMIJAN, *Rab: Città d' arte*, Zagreb, 2007.
- [5] N. BUDAK, „Urban Development of Rab: a Hypothesis“, *Hortus Artium Medievalium*, 12, (2006.), 123-126.
- [6] G.P. BROGIOLO et al., *The Late Antique...* (bilj. 3), 668, 670.
- [7] Prvi spomen lokaliteta donosi franjevac O. Badurina u svojoj rukopisnoj kronici otoka Raba iz prve polovine 20. stoljeća. O. BADURINA, *Velika kamporska kronika*, sv. 1., Rab, s.a., 617. (rukopisne knjige u posjedu samostana Sv. Eufemije u Kamporu, Rab)
- [8] Za iscrpniji izvještaj dviju istraživačkih kampanja usp. G.P. BROGIOLO et al., *The Late Antique...* (bilj. 3), 668-673.
- [9] G.P. BROGIOLO et al., „The Late Antique...“ (bilj. 3), 669-670.
- [10] Svakako treba imati na umu strateški smještaj crkve u blizini uvale na plovidbenome putu za Rab, kao i toponim Banjol (lat. *balneolum*?) koji ukazuje na moguće postojanje i ranijih, antičkih struktura u blizini s kojima se može povezati kameni ulomak s motivom ribe. Usp. N. BUDAK, *Urban Development...* (bilj. 5), 123.
- [11] Arheološka iskapanja u rapskoj gradskoj jezgri u suradnji Sveučilišta u Zagrebu i Sveučilišta u Padovi završena su 2019. godine te se čeka objava rezultata. Objavljeni su rezultati istraživanja Kašteline i utvrde Sv. Kuzme i Damjana. Usp. M. JURKOVIĆ, G.P. BROGIOLO, T. TURKOVIĆ, A. CHAVARRÍA ARNAU, I. MARIĆ, „Kašteline na otoku Rabu - od rimske vile do ranobizantske utvrde“, *Rapski zbornik II*, ur. J. Andrić, R. Lončarić, Zagreb, 2012., 1-14; M. JURKOVIĆ, T. TURKOVIĆ, „Kašteline - vila obitelji Bebija“, *Ars Adriatica*, 9, (2019.), 7-20; M. JURKOVIĆ, T. TURKOVIĆ, „Utvrda sv. Kuzme i Damjana u Barbatu – revizijska istraživanja“, *Rapski zbornik II*, ur. J. Andrić, R. Lončarić, Zagreb, 2012., 15-36.
- [12] Y. MARANO, „La Circolazione del marmo nell' Adriatico durante la tarda antichità“, *Hortus Artium Medievalium*, 22, (2016.), 166, 175; M. JURKOVIĆ, „The Central Adriatic in 'Long Late Antiquity'“, *Economia e territorio. L'Adriatico centrale tra tarda antichità e alto medioevo*, ur. E. CIRELLI, E. GIORGI, G. LEPORE, London, 2019., 2.
- [13] Y. Marano donosi podatak o oko 1556 tona konstantinopolskoga mramora uvezenoga u Ravenu tijekom 5. i 6. stoljeća. Y. MARANO, *La Circolazione...* (bilj. 12), 175.
- [14] M. JURKOVIĆ, *The Central Adriatic...* (bilj. 12), 2.
- [15] Treba istaknuti napore Pučkoga otvorenog učilišta za očuvanje i promociju rapske baštine, kao i inicijativu pokretanja djelovanja stalne muzejske institucije.
- [16] P. KRLEŽA, J. BEHAIM, I. KRANJEC, M. JURKOVIĆ, „Recreating Historical Landscapes: Implementation of Digital Technologies in Archaeology. Case Study of Rab, Croatia“, *2018 International Conference on Intelligent Systems (IS) proceedings*, (2018.), 133.
- [17] Koriste se digitizirani i georeferencirani kartografski izvori Republike Hrvatske (<https://ispu.mgipu.hr/> (pregledano 17. listopada. 2019.)) te kartografski izvori Austro-Ugarske Monarhije i širega europskog prostora (<https://www.arcanum.hu/en/mapire/> (pregledano 17. listopada. 2019.)).
- [18] P. KRLEŽA et al., „Recreating...“ (bilj. 16), 132-133.
- [19] Ovdje je predstavljen cipus privremeno sklonjen s glavne ceste u privatno dvorište i objavljen relativno nedavno. Usp. B. LAZINICA, D. MARŠIĆ, „Following the Trail of the New Liburnian *Cippus* from Rab. Arba - New Production Center of Liburnian *Cippi*“, *Illyrica Antiqua II*, ur. D. DEMICHELI, Zagreb, 2017., 187-200. Drugi je primjerak cipusa s Raba pohranjen u lokalnoj etnološkoj zbirci u Barbatu. Usp. I. FADIĆ, „Libumski nadgrobni spomenici (libumski cipusi) osobitih svojstava“, *Diadora*, 14 (1993.), 83-108.
- [20] M. JURKOVIĆ, T. TURKOVIĆ, „Kašteline - vila...“ (bilj. 11); M. GLAVIČIĆ, „Nadgrobni spomenik obitelji *Baebius* iz Arbe“, *Senjski zbornik*, 30 (2003.), 83-96.
- [21] I. FADIĆ, „Novi libumski nadgrobni spomenici iz Aserije“, *Aseria*, 4, (2006.), 73-104.



- [22] Digitalna transformacija podrazumijeva sve „opsežne promjene pove-zane s primjenom digitalnih tehnologija u svim aspektima ljudskoga društva“, a koja je usko povezana, odnosno posljedica je procesa digitalizacije. E. STOLTERMAN, A. FORS, „Information Technology and the Good Life“, *IFIP International Federation of Information Processing*, 143 (2004.), 4.
- [23] UNESCO 2003. donosi povelju u kojoj prepoznaje digitalno naslijeđe kao kulturnu baštinu. UNESCO, „Charter on the Preservation of Digital Heritage“, *Records of the General Conference*, Paris, 2003., 75.
- [24] J. DRUCKER, „Is There a ‘Digital’ Art History?“ *Visual Resources: an International Journal of Documentation*, 29, (2013.) 7.
- [25] L. HUGHES, P. CONSTANTOPOULOS, C. DALLAS, „Digital Methods in the Humanities: Understanding and Describing their Use across the Disciplines“, *A New Companion to Digital Humanities*, ur. S. SCHREIBMAN, R. SIEMENS, J. UNSWORTH, Chichester-Malden, 2016., 152.
- [26] L. HUGHES et al, Digital Methods... (bilj.25), 151-152; C. ROOSEVELT, P. COBB, E. MOSS, B. OLSON, S. ÜNLÜSOY, „Excavation is Destruction Digitization: Advances in Archaeological Practice“, *Journal of Field Archaeology*, 40:3, (2020.), 325-346.
- [27] P. KRLEŽA et al., Recreating... (bilj.16)
- [28] S. CAMPANA, „3D Modelling in Archaeology and Cultural Heritage - Theory and Best Practices“, *BAR International Series 2598. 3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage. Theory and Best Practices*. ur. F. REMONDINO, S. CAMPANA, Oxford, 2014., 7-12; G. AGIUGARO, „2D and 3D GIS and Web-based Visualization“, *BAR International Series 2598. 3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage. Theory and Best Practices*. ur. F. REMONDINO, S. CAMPANA, Oxford, 2014., 103-112.
- [29] Osim georeferenciranih kartografskih izvora (usp. bilj. 17.), u bazu su podataka izrađenu u Q-GIS softveru uneseni rezultati rekognosciranja krajolika, istraživačkih kampanja te objavljeni rezultati paralelne istraživačke kampanje Instituta za arheologiju u Zagrebu. Usp. P. KRLEŽA et al., Recreating... (bilj. 16), 134; G. LIPOVAC VRKLJAN, A. KONEŠTRA, „Projekt arheološka topografija otoka Raba - rezultati terenskog pregleda na području grada Raba u 2014. godini i izložba Arheološka topografija: putovanje kroz prošlost Lopara“, *Annales Instituti Archaeologici*, 11, (2015.)
- [30] J. MONASTERO, „Applicazione della tecnologia 3D per lo studio e la visualizzazione dei contesti archeologici: il caso di Karkemish“. *OCNUS*, 26, (2018.), 9-10.
- [31] S. CAMPANA, 3D Modelling... (bilj. 28), 8.
- [32] P. KRLEŽA et al., Recreating... (bilj.16), 135.
- [33] S. CAMPANA, 3D Modelling... (bilj. 28), 9.
- [34] R. FRIEDMAN, A. SOFAER, R. WEINER, „Remote Sensing of Chaco Roads Revisited. Lidar Documentation of the Great North Road, Pueblo Alto Landscape and Aztec Airport Mesa Road“, *Advances in Archaeological Practices*, 5(4), (2017.), 365-381.
- [35] N. DONEUS, M. DONEUS, Z. ETTINGER-STARČIĆ, „The Ancient City of Osor, Northern Adriatic, in Integrated Archaeological Prospection“, *Hortus Artium Medievalium*, 23/2, (2017.), 761-775.
- [36] G. VERHOEVEN, N. DONEUS, M. DONEUS, S. ŠTUHEC, „From Pixel to Mesh - Accurate and Straightforward 3D Documentation of Cultural Heritage from the Cres/Lošinj Archipelago“, *Izdanja HAD-a*, 30, (2015.), 165-176; J. PAKKANEN, A. BRYSSBAERT, D. TURNER, Y. BOSSWINKEL, „Efficient Three-Dimensional Field Documentation Methods for Labour Cost Studies: Case Studies from Archaeological and Heritage Contexts“, *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 17, (2020.)
- [37] <https://uclab.fh-potsdam.de/coins/> (pregledano 1. listopada 2019.)
- [38] <http://www.archaide.eu/project> (pregledano 1. listopada 2019.)
- [39] <https://timemachineatlas.eu/> (pregledano 2. listopada 2019.)
- [40] S. MÜNSTER, W. HEGEL, C. KRÖBER, „A Model Classification for Digital 3D Reconstruction in the Context of Humanities Research“, *3D Research Challenges in Cultural Heritage II*, ur. S. MÜNSTER, M. PFARR-HARFST, P. KUROCZYŃSKI, M. IOANNIDES, New York, 2016., 11.
- [41] Međunarodni je projekt CARE (*Corpus Architecturae Religiosae Europae (IV-X. saec)*) primjer sveobuhvatne znanstvene baze podataka o sakralnoj arhitekturi kasne antike i ranoga srednjeg vijeka. Usp. G.P. BROGIOLO, M. JURKOVIĆ, „Corpus Architecturae Religiosae Europae (IV-X. saec) - Introduction“, *Hortus Artium Medievalium*, 18/1, (2012.), 7-26; J. BEHAIM, M. JURKOVIĆ, „CARE Croatia“, *Hortus Artium Medievalium*, 24, (2018.), 31-35. Još jedan primjer integriranja stručnoga znanja jest ARIADNE projekt koji okuplja međunarodne arheološke podatkovne infrastrukture. <https://ariadne-infrastructure.eu/about-ariadne/> (pregledano 29. rujna 2019.)
- [42] M. JURKOVIĆ, The Perception... (bilj. 2), 69-70.
- [43] Brojni su primjeri sve izraženijega trenda uključivanja proširene stvarnosti u ponude muzejskih institucija. Primjerice posjetitelji samostana u Clunyju na raspolaganju imaju tablete koji na stvarnim lokacijama i u stvarnome vremenu prikazuju virtualno rekonstruirane izgrađene strukture prateći naše kretanje. Slično se nudi i u otvorenim gradskim prostorima, primjerice u povijesnome centru Tarragone, ili pak u zatvorenim prostorima, poput Gaudíjeve Case Batlló.



# Digital Technologies in the Research of Material Cultural Heritage. The Example of Recent Research on the Island of Rab

IVOR KRANJEC

*During the last fifty years, the abandonment of traditional agricultural activities and intensive construction have drastically altered the Adriatic landscape and negated the historical network of sites and communication routes, which in turn largely obstructed the possibilities of research of material traces of landscape transformations by means of traditional methods. The rapid disappearance of material heritage thus requires a new approach of combining traditional research methods with new archaeological and art-historical methodologies based on the implementation of modern technologies, an approach which would*

*provide alternative possibilities of reconstruction of historical landscape and heritage preservation and presentation.*

*The paper discusses the concept of material and materiality of cultural heritage in contemporary society on examples of research of historical landscape and movable and immovable cultural heritage of the island of Rab, conducted over the last few years. Besides an overview of the current state of research, the author provides a critical assessment of the recent phenomenon of the so-called "digital transformation" in the humanities and analyses the role of digital technologies in the process of interaction between monuments, researchers and the broader public.*

Zbornik Dana Cvita Fiskovića VIII.

## MATERIJALNOST UMJETNIČKOG DJELA

*Izdavač*

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za povijest umjetnosti  
FF press

*Za izdavača*

Miljenko Jurković

Godina tiskanog izdanja: 2021.

Godina elektroničkog izdanja: 2021.

*Urednik serije*

Igor Fisković

*Oblikovanje*

Božica Kovačić  
(Franjo Kiš)

*Lektura*

Karla Papeš

*Prijevod na engleski*

Tanja Trška

*Prijelom*

Marko Maraković

<https://doi.org/10.17234/9789531759595>

ISBN 978-953-175-959-5



Djelo je objavljeno pod uvjetima [Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence \(CC-BY-NC-ND\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenoj ili izmijenjenoj obliku nije dopušteno.