

Godišnjak
Hrvatskog
restauratorskog
zavoda

8/2017

PORTAL



St. G. 43.

PORTAL

8/2017 Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda

IZDAVAČ / PUBLISHER:

Hrvatski restauratorski zavod

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER:

Tajana Pleše

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF:

Ksenija Škarić

IZVRŠNA UREDNICA / EXECUTIVE EDITOR:

Janja Ferić Balenović

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Ana Azinović Bebek, Višnja Bralić, Zoraida Demori Staničić, Janja Ferić Balenović, Marijana Krmpotić, Krasanka Majer Jurišić, Petar Puhmajer, Ksenija Škarić, Ana Šverko

UREDNIČKO VIJEĆE / ADVISORY BOARD:

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

KATALOG RADOVA ZA 2016. GODINU UREDILE I REDIGIRALE / CATALOGUE OF WORKS FOR 2016 EDITED AND REDACTED BY:

Janja Ferić Balenović (urednica)

Ana Azinović Bebek, Marijana Krmpotić, Diana Požar

PRIJEVOD / TRANSLATION:

Miona Muštra

LEKTORI / LANGUAGE EDITORS:

Rosanda Tometić, Andy Tomlinson

KOREKTURA / PROOF-READING:

Ana Azinović Bebek, Marijana Krmpotić, Krasanka Majer Jurišić, Ana Šverko

NASLOVNICA I GRAFIČKO OBLIKOVANJE / COVER DESIGN AND LAYOUT:

Ljubo Gamulin, Sreten Škrinjarić (katalog radova)

FOTOGRAFIJA NA NASLOVNICI / FRONT COVER PHOTOGRAPH:

Kapela sv. Martina u Starom Brodu, snimila Nikolina Oštarijaš
Chapel of St. Martin in Stari Brod, photo by Nikolina Oštarijaš

TISAK / PRINTED BY:

Printera Grupa d.o.o.

NAKLADA / COPIES:

500 primjeraka

ADRESA UREDNIŠTVA / ADDRESS OF THE EDITOR'S OFFICE:

Hrvatski restauratorski zavod

Grškovićeve 23, HR – 10000 Zagreb

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

Časopis izlazi jedanput godišnje. Referiran je u Portalu znanstvenih časopisa Republike Hrvatske (HRČAK), ERIH PLUS, Scopus i ESCI. Za iznesene stavove i mišljenja u člancima, točnost podataka, te pravo objave teksta i ilustracijskih priloga odgovorni su autori. *Portal 8* sufinanciran je sredstvima Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske i Zaklade Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

The journal *Portal* is published annually. The journal is indexed by HRČAK, ERIH PLUS, Scopus and ESCI. Authors are accountable for professional and academic stands and opinions stated in the article, the accuracy of information and copyrights for texts and illustrations. *Portal 8* is co-financed by the Ministry of Science and Education of the Republic of Croatia and the Foundation of the Croatian Academy of Sciences and Arts.

Zagreb, prosinac 2017. / December 2017

UDK: 7.025(058)

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

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

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

Portal 8 DOI: <http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017>

<http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/publikacije/asopis-rportall>

Sadržaj

- 7 MARIJANA KRMPOTIĆ, ANDREJ JANEŠ, PETAR SEKULIĆ**
Gradišće u Turčišću, Međimurje, gradište/mota iz razvijenog srednjeg vijeka
Gradišće in Turčišće, Međimurje, a Hillfort/Motte of the High Middle Ages
- 21 SREBRENKA BOGOVIĆ ZESKOSKI**
Historical Pigments and the Role of Alchemy in their Production: an Interdisciplinary Study
Povijesni pigmenti i uloga alkemije u njihovoj proizvodnji: interdisciplinarna studija
- 43 JADRANKA BAKOVIĆ**
Restauracije poliptiha sv. Martina Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale
Restorations of Vittore Carpaccio's Polyptych of St. Martin from Zadar Cathedral
- 73 JELENA ZAGORA**
Povijesni razvoj obojenih podloga u talijanskom slikarstvu od 15. do sredine 18. stoljeća – dosadašnje spoznaje i otvorena pitanja
Historical Development of Coloured Grounds in Italian Painting from the 15th to the mid-18th Century – Present Insights and Open Questions
- 95 IRENA PAUK SILI**
Velika i mala *Hornwerk* vojarna u Osijeku – kronologija građevinskog razvoja
The Large and Small Hornwerk Barracks in Osijek – Chronology of Construction
- III ANĐELKO PEDIŠIĆ, BERNARDA RATANČIĆ**
Kapela sv. Martina u Starom Brodu – od tradicijske gradnje do barokne baštine
The Chapel of St. Martin in Stari Brod – from Vernacular Architecture to Baroque Heritage
- 125 ANITA GAMULIN, IVANA LETILOVIĆ**
Crkva sv. Ivana u Jelsi – primjer cjelovitog konzervatorsko-restauratorskog zahvata
The Church of St. John in Jelsa – an Example of Comprehensive Conservation Treatment
- 147 IUCIJA VUKOVIĆ**
Zaboravljeni Bukovčev portret
A Forgotten Portrait by Vlaho Bukovac
- 157 MARKO ŠPIKIĆ**
Konzerviranje i urbana reforma u Senju, 1945. – 1949.
Conservation and Urban Reform in Senj, 1945–1949
- 177 SNJEŠKA KNEŽEVIĆ**
Aporije obnove Gornjega grada u Zagrebu – epilog slučaja tzv. Vranicanijeve poljane 1969.
Aporias Regarding the Renovation of the Upper Town in Zagreb – Epilogue of the Case of the so-called Vranyczany Plain in 1969
- 199 MLADEN PERUŠIĆ**
Grad mladih Granešina, povijest gradnje
Granešina Youth City, a History of Construction
- 219** Katalog radova Hrvatskog restauratorskog zavoda iz 2016. godine
- 237** In memoriam: Mario Miočić

Marijana Krmpotić
Andrej Janeš
Petar Sekulić

Marijana Krmpotić
 Hrvatski restauratorski zavod
 Odjel za kopnenu arheologiju
 mkrmptic@h-r-z.hr

Andrej Janeš
 Hrvatski restauratorski zavod
 Odjel za kopnenu arheologiju
 ajanes@h-r-z.hr

Petar Sekulić
 Hrvatski restauratorski zavod
 Odjel za kopnenu arheologiju
 psekulic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/
 Original scientific paper
 Primljen/Received: 28. 4. 2017.

UDK
 904:728.81](497.5 Turčišće)"653"
 DOI

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.1>

Gradišće u Turčišću, Međimurje, gradište/mota iz razvijenog srednjeg vijeka

SAŽETAK: U sklopu realizacije programa „Arheološki park Turčišće – Goričan“ 2014. godine provedena su arheološka i povijesno-arhivska istraživanja srednjovjekovnog gradišta/mote na položaju Gradišće u Turčišću, Općina Domašinec. Gradišće čini središnji plato zaštićen dvama opkopima te zemljanim nasipom. Arheološka istraživanja pokazala su da je život na Gradišću trajao od sredine 12. do sredine 13. stoljeća, kad je stradalo u požaru, dok su provedena povijesno-arhivska istraživanja omogućila njegovo povezivanje s plemićkom obitelji Domaša, čije je ime ostalo sačuvano u nazivu današnjeg naselja Domašince. Arheološkim istraživanjima ustanovljeni elementi konstrukcije srednjovjekovne građevine na središnjem platou Gradišća upućuju na prijelazni oblik između gradnje s ukopanim stupovima i kanatne gradnje. S druge strane, to je stariji tip gradnje s početka razvoja tradicionalne međimurske arhitekture, kanatno građenih „šopanih hiža“.

KLJUČNE RIJEČI: *gradišće, mota, razvijeni srednji vijek, arheološka istraživanja, Turčišće, Domašinec, Međimurje*

Gradišće u Turčišću smješteno je istočno od naselja Domašinec, u sklopu istoimene općine (sl. 1). Nalazi se u sjevernom dijelu donjeg Međimurja, koje je izrazito nizinskog karaktera. Riječ je o blago povišenom platou oko kojega su i danas primjetna dva opkopa te niski zemljani nasip između njih (sl. 2). Smještaj lokaliteta na sutoku rijeke Trnave i potoka Crni jarak, kao i visoke podzemne vode, omogućili su konstantno punjenje opkopa vodom.

Tijekom 2014. godine Odjel za kopnenu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda proveo je na lokalitetu opsežnija arheološka istraživanja, u sklopu programa „Arheološki park Turčišće – Goričan“ koji financira Mini-

starstvo kulture Republike Hrvatske. U realizaciju se aktivno uključila i lokalna zajednica,¹ koja je baštinila ime njegovih srednjovjekovnih vlasnika Domaša, zainteresirana za prezentaciju lokaliteta u vidu arheološkog parka. Vrijednost prezentacije kojom bi se oživio djelić povijesti jest u prikazu načina i duha življenja nižeg hrvatskog plemstva tijekom razvijenog srednjeg vijeka.

Povijesni okvir

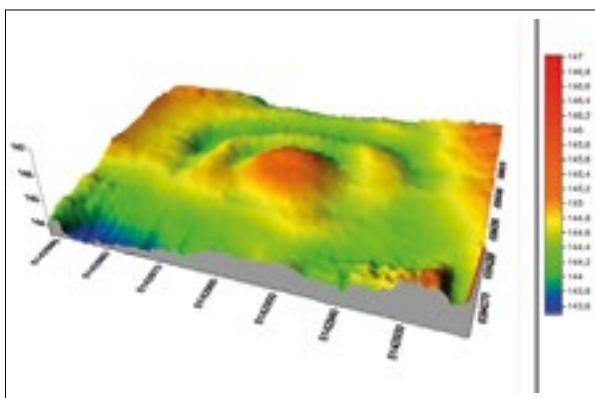
Smatra se da je današnji naziv Domašinec, odnosno Domašinec, izveden iz osobnog imena Domaš, odnosno Damaš. Područje naselja je, kao i cijelo Međimurje, bilo u upravnom i političkom smislu u sklopu srednjovjekov-



1. Položaj srednjovjekovnog gradišta/mote u Turčišću (podloga: DGU, izradila M. Krmpotić, 2017.)
Site of the medieval hillfort/motte in Turčišće (Surveying map: State Geodetic Directorate, made by M. Krmpotić, 2017)



2. Pogled na Gradišće s jugozapada (fototeka HRZ-a, snimio D. Bergant, 2014.)
View of Gradišće from the southwest (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Bergant, 2014)



3. Digitalni model reljefa srednjovjekovnog gradišta/mote u Turčišću (snimila i izradila M. Krmpotić, 2014.)
Digital model of the relief of the mediaeval hillfort/motte in Turčišće (model by M. Krmpotić, 2014)

ne Zaladske županije, dok je u crkveno-administrativnom pogledu bilo u sastavu arhidakonata Bekšin. Arhidakonat je vjerojatno bio dio Vesprenske biskupije, a od sredine 13. stoljeća u sastavu Zagrebačke. Ime se prvi put u sačuvanim vrelima spominje u prvoj polovici 13. stoljeća.² Najstariji poznati spomen imena sačuvan je u ispravi o sudskom sporu između vesprimskoga biskupa Bartola i hrvatskoga bana Oguza 1232. godine. U ispravi se među prisutnim plemstvom Zaladske županije spominje i Damasov brat Mortun (*Mortun, frater Damase*).³ U nešto kasnijoj ispravi, vezanoj uz prodaju nekih zemalja u Međimurju 1236. godine, spominje se i Damasov sin Tomo (*Damasc filium Thomas*).⁴ Kao toponim, *Damasa* se prvi put pojavljuje u sačuvanoj ispravi zagrebačkog kaptola iz 1244. godine u vezi s prodajom nekih posjeda na području Međimurja; zemlja *Damasa (terre Damasa)* spominje se kao susjedni posjed u određivanju međa.⁵

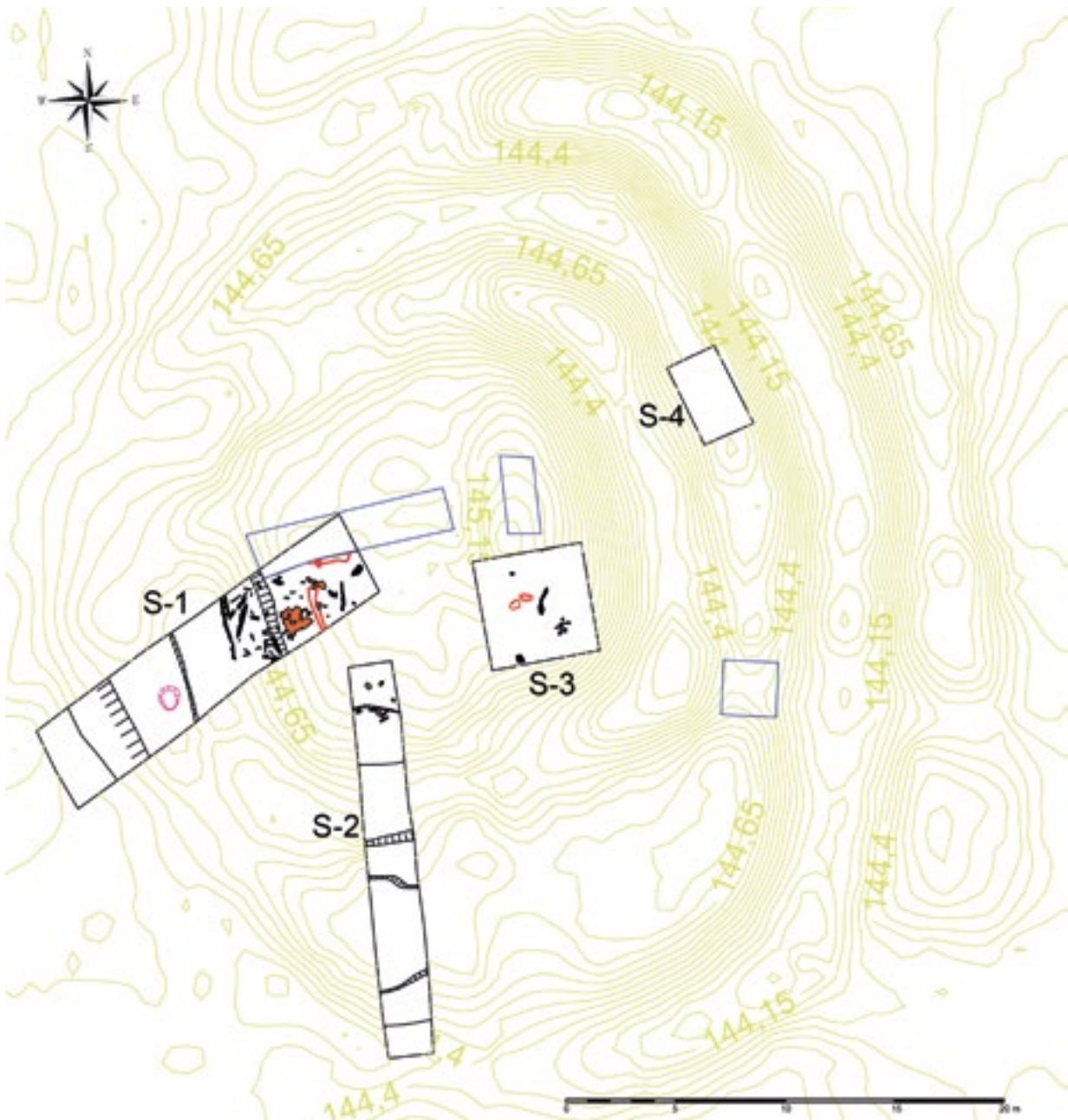
Mađarski povjesničar Gyula Forster smjestio je na područje Domašince Keresztury-kastély, no na temelju sadašnjih istraživanja nije moguće utvrditi je li riječ o lokalitetu Gradišće.⁶

Na području Međimurja u prvoj polovici 13. stoljeća, osim moćnog plemićkog roda Buzad – Hahót, svoje su posjede imali brojni pripadnici nižeg međimurskog plemstva. Na temelju navedenih podataka moguće je pretpostaviti da je jedan od njih bio spomenuti Damas, čiji se posjed tijekom prve polovice 13. stoljeća nalazio na području današnjeg Domašince. Iako nam manjak sačuvanih vrela onemogućava rekonstrukciju povijesnog razvoja i pravno-posjedovnih odnosa u kasnijem razdoblju, moguće je zaključiti da se naziv srednjovjekovne zemlje *Damasa* uspio sačuvati sve do današnjih dana.

Arheološka istraživanja

Prva zapažanja o lokalitetu objavio je Željko Tomičić,⁷ koji je vodio i prva, probna arheološka istraživanja nalazišta 1984. godine kao djelatnik Muzeja Međimurja iz Čakovca. Tada je istražena manja površina te su utvrđeni ostaci fortifikacije u vidu dvostrukih koncentričnih opkopa i drvene palisade. Željko Tomičić je na osnovi rezultata provedenih istraživanja datirao lokalitet u razdoblje od kraja 11. do prijelaza 13. na 14. stoljeće te zaključio da se najvjerojatnije može poistovjetiti sa sjedištem plemića Domaša.⁸

Tijekom 2014. godine, u sklopu realizacije programa „Arheološki park Turčišće – Goričan“, Hrvatski restauratorski zavod proveo je na tom lokalitetu arheološka istraživanja većeg opsega, koja su obuhvatila ukupnu površinu od 139 m². Također je napravljen digitalni model reljefa na temelju više od 3000 točaka snimljenih GNSS uređajem (sl. 3). Cilj istraživanja bilo je prikupljanje što većeg broja podataka o prvotnom izgledu srednjovjekovnog gradišta/mote, potvrđivanje njegove datacije i karaktera te utvrđivanje potencijala za prezentaciju u sklopu arheološkog parka.



4. Plan istraženih sonde na lokalitetu Turčišće-Gradišće (izradili M. Krmpotić i A. Janeš)
 Plan of trial trenches at the site of Turčišće-Gradišće (made by M. Krmpotić and A. Janeš)

Arheološka istraživanja pokazala su da se na položaju Gradišće nalaze ostaci nizinskog srednjovjekovnog gradišta/mote⁹ kružnog tlocrta, podignutog na prirodnom povišenju nad plavnom nizinom. Takva gradišta/mote bila su često podizana na močvarnim, odnosno plavnim terenima.¹⁰ Središnji je plato bio okružen dvama opkopima, koji su se punili vodom, te zemljanim nasipom između njih. Širina opkopa iznosila je oko 4,5 m, dok je sačuvana širina zemljanog nasipa u njegovu donjem dijelu oko 3 m. Opkopi su tijekom vremena bili djelomično zatrpani erodiranjem zemlje sa središnjeg platoa, odnosno zemljanog nasipa, koji je time snižen u odnosu na prvotnu visinu. Cjelokupno gradište/mota, uključujući opkope i

nasip, sačuvano je u promjeru od 45 m u smjeru zapad-istok, odnosno 50 m u smjeru sjever-jug. Vremenski i prostorno najbližu analogiju predstavlja nalazište Torčec – Gradić, smješteno u koprivničkom dijelu Podravine, točnije njegova faza III.¹¹

Tijekom istraživanja 2014. godine postavljene su četiri sonde (sl. 4). U sondama 2, 3, i 4 na središnjem je platou utvrđen kulturni sloj koji je sadržavao ostatke nadzemne građevine (sl. 5). Dio tih ostataka urušio se u opkop (sl. 6). Kako je građevina stradala u požaru, sačuvano je dosta karboniziranog drveta te zapečene zemlje, odnosno ljepra, što svjedoči o načinu njezine gradnje. Također su pronađeni manji kružni do ovalni ukopi, za koje se pretpostavlja da



5. Ostaci objekta na središnjem platou gradišta/mote u Turčišću, pogled sa sjevera (fototeka HRZ-a, snimila M. Krmpotić, 2014.)
Remains of the building on the central plateau of the hillfort/motte in Turčišće, view from the north (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Krmpotić, 2014)

su služili kao rupe za okomito postavljene drvene stupove (ukopi SJ 25, 37, 47 i 49) (sl. 7). Radijus ukopa iznosi između 30 i 40 cm, a sačuvani su u relativnoj prosječnoj dubini od dvadesetak centimetara od vrha kulturnog sloja u koji su ukopani (SJ 12). Ukopi su evidentirani na pretpostavljenom sjeverozapadnom i jugoistočnom uglu građevine, i to po dva na svakom uglu. U zapadnom dijelu građevine na ukope za stupove nastavljaju se plitki jarci (SJ 33 i 41), relativne dubine između 10 i 15 cm, u pretpostavljenoj liniji pružanja zidova. Njihova prosječna širina od 30 – 40 cm odgovara radijusu ukopanih rupa za stupove. Ukopi rupa za stupove i jaraka bili su zapunjeni sivom zemljom s dosta gara. Navedeni ukopi omogućili su procjenu dimenzija i položaja nadzemnog objekta podignutog na središnjem platou. Može se pretpostaviti da je riječ o pravokutnoj građevini dimenzija 9,65 x 5,05 m, orijentiranoj otprilike u smjeru zapad-istok, s blagim otklonom prema jugozapadu (sl. 7).

O tehnici gradnje zidova građevine na središnjem platou svjedoče pronađene urušene pougljenjene drvene daske i tanje pruće, kao i komadi zapečene zemlje, odnosno kućnog ljepa. Sačuvani ostaci pougljenjenih dasaka upućuju na njihovu širinu od najmanje 20 cm, a jedna od njih sačuvana je u dužini od gotovo tri metra. U urušenju je, osim dasaka, nađeno i mnogo pougljenjenog pruća promjera otprilike 2 do 3 cm, što ukazuje na to da

je kostur od drvenih dasaka bio ispunjen pletenim prućem. Komadi zapečene zemlje, tzv. kućnog ljepa, nerijetko s otiscima pruća, dokazuju da su drveni zidovi građevine bili oblijepljeni ilovačom. Unutar gabarita građevine mjestimično su ostali sačuvani ostaci poda od nabijene zemlje, zahvaljujući tome što su, u požaru koji je označio kraj života na lokalitetu, pojedini dijelovi zemljanog poda bili zapečeni. Građevini smještenoj na središnjem platou pristupalo se vjerojatno preko jednostavnog drvenog mosta. O tome svjedoči nalaz veće rupe od drvenog stupa na zemljanom nasipu na jugozapadnoj strani Gradišća. Može se pretpostaviti da je spomenuti stup služio kao oslonac drvenog mosta.

Kako bi se gradište/mota što preciznije vremenski odredilo, provedene su radiokarbonske analize uzoraka ugljena pougljenjenih drvenih dasaka koje su bile dio konstrukcije objekta na središnjem platou.¹² Dobiveni datumi (tablica 1) upućuju na dulji vremenski raspon, od 11. do 13. stoljeća, pri čemu je uzorak s platoa dao nešto stariji datum. Ako se u obzir uzmu samo rezultati s jednostrukom standardnom devijacijom (1 sigma), datum za uzorak iz jaraka upućuje na razdoblje prve polovice i sredine 13. stoljeća, dok su datumi za drugi uzorak postotno prilično ravnomjerno raspoređeni od druge polovice 11. do kraja 12. stoljeća. Razlika u datumima među uzorkovanim drvetom mogla bi se objasniti tzv. *old wood* efektom. Naime, radi-



6. Urušenje u jarku gradišta/mote u Turčišću, pogled sa zapada (fototeka HRZ-a, snimila M. Krmpotić, 2014.)

Rubble in the ditch of the hillfort/motte in Turčišće, view from the west (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Krmpotić, 2014)

okarbonski datumi drveta, odnosno ugljena ovise o dijelu stabla s kojega potječu prikupljeni uzorci, budući da je srčika nerijetko znatno starija od bjeljike, što može uzrokovati odstupanja od po nekoliko stotina godina. Također postoji mogućnost odgođene upotrebe drveta, tj. da nije upotrijebljeno kao građevni materijal odmah nakon sječe.

Gradište ili mota

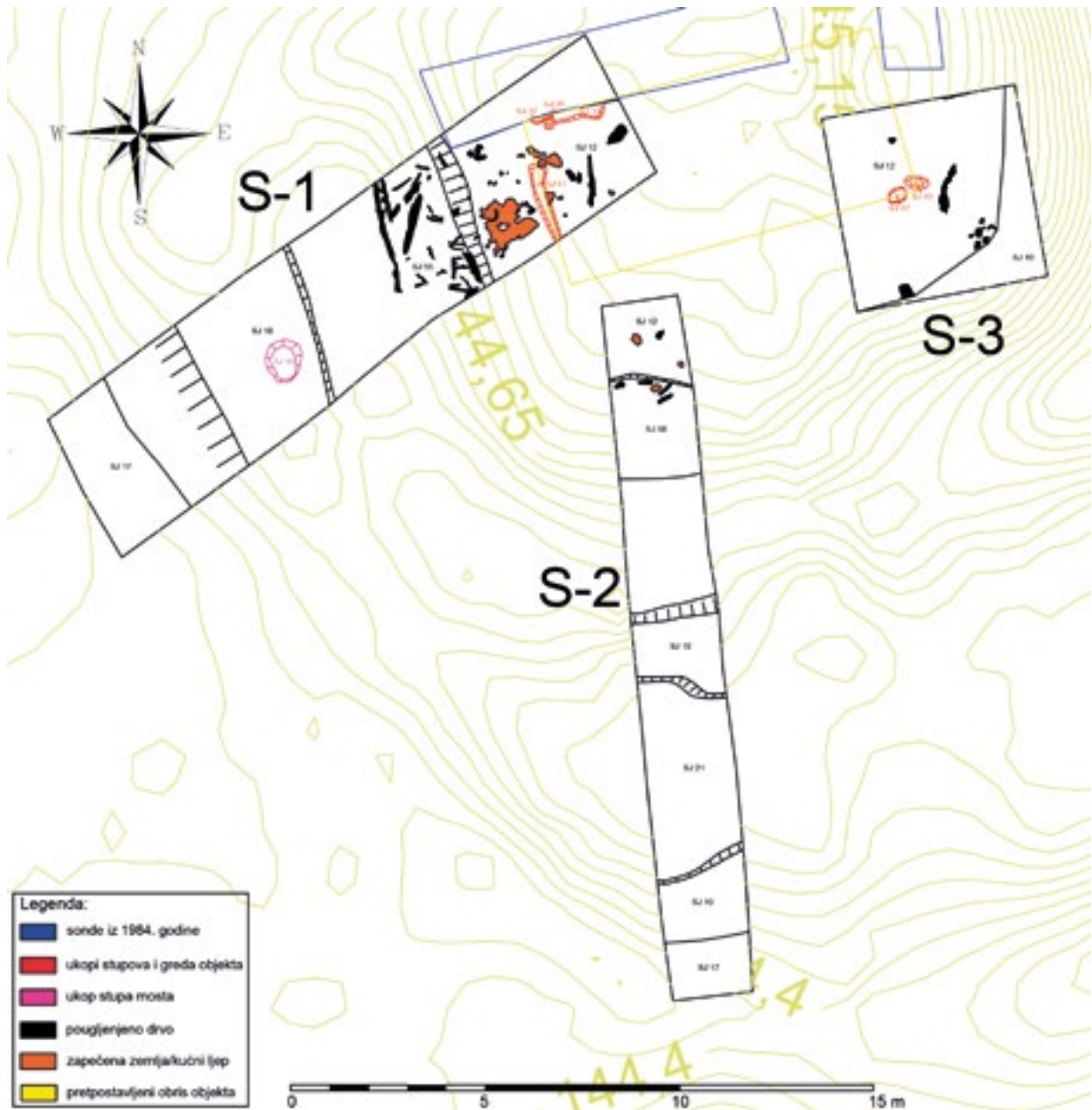
Navedeni tip srednjovjekovnog utvrđenog nalazišta u Hrvatskoj u interesu je znanstvene zajednice od sredine 20. stoljeća, kad su provedena dva istraživanja na

takvim nalazištima. Istraživanja koja je proveo Z. Vinski na gradištu kod Sv. Petra Ludbreškog i Gradine kod Mrsunjskog luga ukazala su na bogatstvo i arheološki potencijal srednjovjekovnih gradišta. Gradište kod Sv. Petra Ludbreškog datirano je u doba Arpadovića,¹³ dok je Gradina kod Mrsunjskog luga smještena u razdoblje od 10. do 13. stoljeća.¹⁴ Kasnijom preliminarnom analizom utvrđeno je da pronađeni materijal pripada visokom ili razvijenom i kasnom srednjem vijeku.¹⁵ Tijekom druge polovice 20. stoljeća te početkom ovoga provedeno je nekoliko probnih arheoloških iskopavanja na nalazištima

Tablica 1. Rezultati radiokarbonskih analiza uzoraka pougljenjenog drveta (tablicu izradila M. Krmpotić prema rezultatima Cedad, Universita del Salento)

Results of the radiocarbon analysis of the charcoal samples (Plate made by M. Krmpotić in accordance with the results of Cedad, Universita del Salento)

Uzorak	Rezultati CEDAD		
	Konvencionalni datum	1 sigma datum (vjerojatnost 68,2 %)	2 sigma datum (vjerojatnost 95,4 %)
ugljen, plato	898 ± 40	1045. – 1094. (29,9 %) 1120. – 1141. (11,5 %) 1147. – 1190. (25,2 %) 1199. – 1202. (1,6 %)	1035. – 1216. (95,4 %)
ugljen, opkop	809 ± 45	1191. – 1198. (5,0 %) 1203. – 1266. (63,2 %)	1058. – 1074. (1,5 %) 1154. – 1282. (93,9 %)

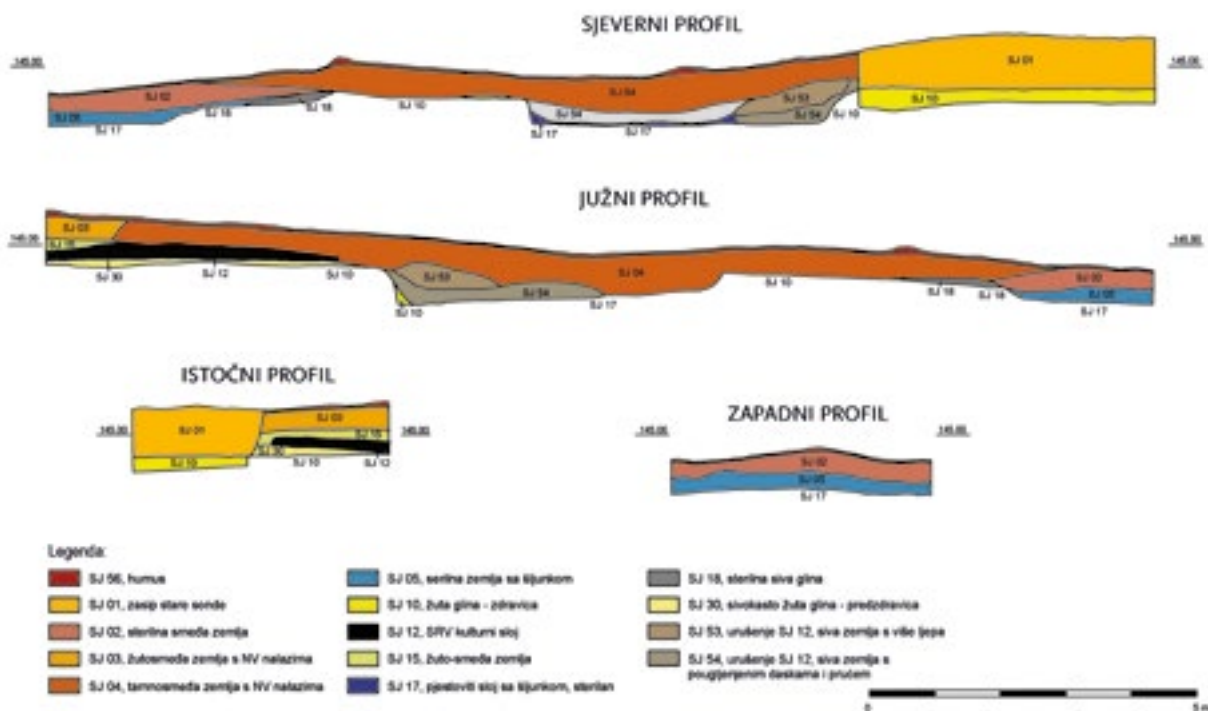


7. Nacrt sonde s ustanovljenim elementima konstrukcije građevine na središnjem platou (izradili M. Krmpotić i A. Janeš)
Drawing of trial trenches revealing elements of the building structure on the central plateau (drawing by M. Krmpotić and A. Janeš)

gradišnog tipa.¹⁶ Mnogo je više toga otkriveno u terenskim pregledima, rekognosciranjem i evidentiranjem toga tipa nalazišta.¹⁷ Gradišta su definirana kao drveno-zemljana utvrđenja; dijele se na nizinska i visinska. Uz gradnju drveno-zemljanih bedema, gradišta su dodatno utvrđivana opkopom ili sustavom opkopa, odnosno jaraka. U dosadašnjim istraživanjima toga tipa nalazišta na području kontinentalne Hrvatske registriran je 91 lokalitet, od čega 65 pripada nizinskom tipu. Većina ih se ubraja u gradišta kružnog tlocrta, sastavljena od jednog dijela (79 %).¹⁸ Na tlocrtu dispoziciju gradišta znatno utječe okolni teren. U tlocrtu se ističe središnje uzvišenje okruženo koncentrično izvedenim sustavom zemljanih bedema i opkopa. Gradnja takvog tipa utvrda vezana je

uz prirodne vodene tokove i prometne smjerove. Terenskim pregledima i probnim arheološkim iskopavanjima utvrđeno je da većina nalazišta navedenog tipa potječe iz kasnog srednjeg vijeka, s mogućim korijenima u razvijanom srednjem vijeku.¹⁹ Služila su kao utvrđena sjedišta feudalaca te kao središta njihovih posjeda, a njihov nastanak se može povezati s nastankom feudalnog posjeda i jačanjem lokalnog autoriteta plemića.

U stranoj literaturi takav se tip utvrđenih plemićkih sjedišta naziva motama.²⁰ Izraz dolazi od francuskog *Château à motte*, tj. utvrda na zemljanom nasipu. Riječ je o manjim utvrdama kružnog tlocrta nasipanih humaka, okruženih opkopom i bedemom. Ako se radi o nizinskim motama, opkopi su zapunjeni vodom.²¹ Glavna je utvrda, najčešće



8. Profili sonde 1 (izradila M. Krmpotić)
 Sketch of trial trench 1 (drawing by M. Krmpotić)

smještena na središnjem platou, često povezana s nekoliko suburbija. Središnji plato nalazi se na jednom stožastom ili piramidalnom zemljanom humku i na njemu je kula ili kuća. Istraživanja u zapadnoj Europi pokazala su da je vrh brežuljka bio uz rub okružen drvenom palisadom s prolazom, dok je u središtu bila drvena kula.²² Neke su mote postojale kao samostalni objekti.²³ Prve mote mogu se pratiti na području sjeverne Francuske oko 1000. godine te na zapadu srednje Europe. Arheologija nije dokazala postojanje mota prije 11. stoljeća, ali povijesna vrela upućuju na moguće korijene sličnih objekata već u drugoj polovici 10. stoljeća. Različite varijacije s područja Nizozemske poznate su i od 10. stoljeća.²⁴ Vrhunac gradnje u zapadnoj Europi je 11. i 12. stoljeće, odakle se taj način gradnje postupno proširio prema istoku. Tijekom 13. i 14. stoljeća njihova gradnja bila je uobičajena u Poljskoj i Mađarskoj.²⁵

Mote su bile utvrđena boravišta plemićke obitelji, a imale su sve potrebne gospodarske zgrade u suburbiji. Prema nekim izvorima, u prizemlju su se nalazila spremišta, čak i podrum, iznad toga reprezentativne prostorije vlasnika, a na višim etažama prostorije za djecu, služinčad i stražare. Na zadnjoj etaži treba pretpostaviti postojanje platforme za borbu.²⁶ Kao sjedišta posjeda, mote su imale stambenu, vojnu, gospodarsku i administrativnu funkciju. Širenje takvog tipa utvrda povezuje se s kolonizacijskim procesima te uvođenjem feudalnog ustroja. U ranijem razdoblju bile su sjedište visokog plemstva, a poslije su ih gradili uglavnom pripadnici srednjeg i nižeg plemstva (ministerija-

li).²⁷ Sličan tip utvrđenja u Engleskoj se naziva *ring-works* ili u francuskoj terminologiji *petites enceintes circulaires*.²⁸

Na Gradišću u Turčišću, zbog intenzivne obrade zemlje u novije vrijeme, teško je bilo utvrditi neke elemente konstrukcije. Zapadna je strana utvrde većim dijelom izravnan oranjem. Na središnjem platou mjestimice je istražen kulturni sloj, koji je mogao biti nanesen. To je mogao biti i nasuti humak na kojem je bio sagrađen nadzemni objekt, što bi Gradišće moglo uvrstiti u tip mota (sl. 7).

Treba napomenuti da se za zemljano-drveni tip utvrde u hrvatskoj stručnoj literaturi uvriježio termin gradište. Taj je izraz Zdenko Vinski uveo za određivanje srednjovjekovnih utvrda da bi se terminološki razlikovao od prapovijesnih utvrda ili utvrđenih naselja za koje je predložio izraz gradina.²⁹ Autor je takav tip utvrda vezao uglavnom za tada uvriježeno mišljenje da je riječ o slavenskim, tj. ranosrednjovjekovnim nalazištima. Većinu primjera navodi iz slavenskih zemalja, prostora od Rusije na istoku do područja današnje istočne Njemačke. Kako se suvremenim istraživanjima pokazalo da se uvjerljiva većina nalazišta pripisana takvom tipu može datirati u razvijeni, a prije svega kasni srednji vijek, termin gradište postaje preširok i nespretan. Tatjana Tkalčec predlaže termin „manja feudalna sjedišta/rezidenције“, jer pripadaju razdoblju već formiranog feudalnog sustava u srednjovjekovnoj Slavoniji. Takva se nalazišta posve razlikuju od ranosrednjovjekovnih gradišta karakterističnih za područje velikomoravske države, ali su u skladu s nalazištima sjedišta posjeda srednjeg i nižeg



9. Tradicijske kuće, tzv. šopane hiže, u Donjem Vidovcu (lijevo) i Draškovcu (desno) (preuzeto od: VEDRANA BIŠKUP, 2013., 409, sl. 8 i 10)
Traditional houses, so-called šopane hiže [thatched cottages] in Donji Vidovec (left) and Draškovec (right) (taken from: VEDRANA BIŠKUP, 2013, 409, image 8, 10)

plemstva na području cijele Europe. Daljnjim istraživanjima moguće je izbjeći pojednostavnjivanja koja dovode do pogrešnih zaključaka.³⁰

Tehnika gradnje

Ustanovljeni arheološki nalazi ostataka građevine na središnjem platou upućuju na određene elemente njezine konstrukcije; oni se mogu dovesti u vezu s tehnikama gradnje razvijenog srednjeg vijeka na širem području Europe. Ukopi rupa za okomito postavljene stupove u konstrukciji objekta karakteristika su tzv. *Pfostenbau*³¹ načina gradnje. Naime, navedena konstrukcijska tehnika podrazumijeva da je donji dio stupova koji nose krovšte ukopan u zemlju. Tehnika je poznata još od neolitika, a bila je široko rasprostranjena u Europi i u razvijenom srednjem vijeku.³² Međutim, ukopani drveni stupovi na Gradišću ustanovljeni su jedino na uglovima objekta, dok im na drugim mjestima u dužini zidova nema traga. Stoga se na tom dijelu mora pretpostaviti drugačiji način temeljenja. Jarci koji se nastavljaju od ugaonih stupova u pretpostavljenoj liniji zida vjerojatno su tragovi plitko ukopanih drvenih greda. Temeljenje stupova na vodoravno položenim gredama, tzv. podsjecima ili pragovima, specifično je za gradnju na kanat.³³ Takav način konstrukcije, poznat u većem dijelu Europe također još od neolitika,³⁴ u razvijenom srednjem vijeku postupno zamjenjuje gradnju s ukopanim stupovima. U Europi je takav način konstrukcije u srednjem vijeku dokumentiran u kasnom 12. i ranom 13. stoljeću, dok se na istočnom dijelu srednje Europe razvio nešto kasnije.³⁵ Za prijelaz s konstrukcija s ukopanim stupovima na konstrukcije na kanat trebalo je dulje vrijeme pa se pretpostavlja da se to događalo postupno, otprilike od 11. do 14. stoljeća.³⁶ U tom vremenu pojavljuju se prijelazne konstrukcije, koje sadrže elemente i jedne i druge tehnike gradnje. Jedan od rasprostranjenih prijelaznih oblika je konstrukcija kod

koje su vodoravne grede položene između okomito ukopanih stupova.³⁷ S obzirom na arheološke nalaze, sličan način gradnje može se pretpostaviti i u slučaju građevine smještene na središnjem platou Gradišća u Turčičću, što svjedoči o praćenju tendencija srednjoeuropskog graditeljskog razvoja u tome dijelu Hrvatske. Ruralna arhitektura u Međimurju dalje se razvijala u smjeru kanatne gradnje tradicionalnih međimurskih kuća, tzv. šopanih hiža (sl. 9). One su temeljene na nabijenoj zemlji, na koju su postavljene debele hrastove grede, dok su na uglovima podignuti okomiti potporni stupovi. Za stupove i grede upotrebljavano je drvo hrasta lužnjaka i topole. Između krovnih greda i greda temelja nalaze se kolci prepleteni vrbovim ili kestenovim prućem te oblijepljeni ilovačom pomiješanom s piljevinom ili mrvljenom slamom. Krov je načinjen od drvene konstrukcije prekrivene slamom, najčešće pšeničnom, po čemu su te tradicijske kuće i nazvane (šop je sinonim za slamnati krov), ili trskom.³⁸ Takve kuće nisu karakteristične za međimursku regiju. Slične kuće građene na kanat sa zemljanom ispunom zidova karakteristične su za tradicionalno graditeljstvo na širem području kontinentalne Hrvatske, primjerice u sjeverozapadnoj Hrvatskoj,³⁹ Slavoniji i Baranji,⁴⁰ Banovini⁴¹ itd. Ostaci pougljenjenog pruća i kućnog ljepa pronađeni na središnjem platou gradišta/mote u Turčičću svjedoče o tome da je ispunna zidova bila napravljena na isti način, tj. da je drveni kostur bio prepleten prućem te oblijepljen ilovačom.

Ostaci srednjovjekovne građevine na lokalitetu Gradišće svjedoče o prijelazu tehnike konstrukcije od one s ukopanim stupovima prema kanatnoj, povezujući Međimurje s otprilike istovremenim pojavama na prostoru srednje Europe tijekom razvijenog srednjeg vijeka. S druge strane, predstavljaju stariji tip s početka razvoja tradicionalne međimurske arhitekture koju danas prepoznajemo u „šopanim hižama“.

Tabla 1. Ulomci oboda keramičkih srednjovjekovnih lonaca s Gradišća u Turčišću (izradila M. Krmpotić)
Fragments of mediaeval pottery rims from Gradišće, in Turčišće (drawing by M. Krmpotić)

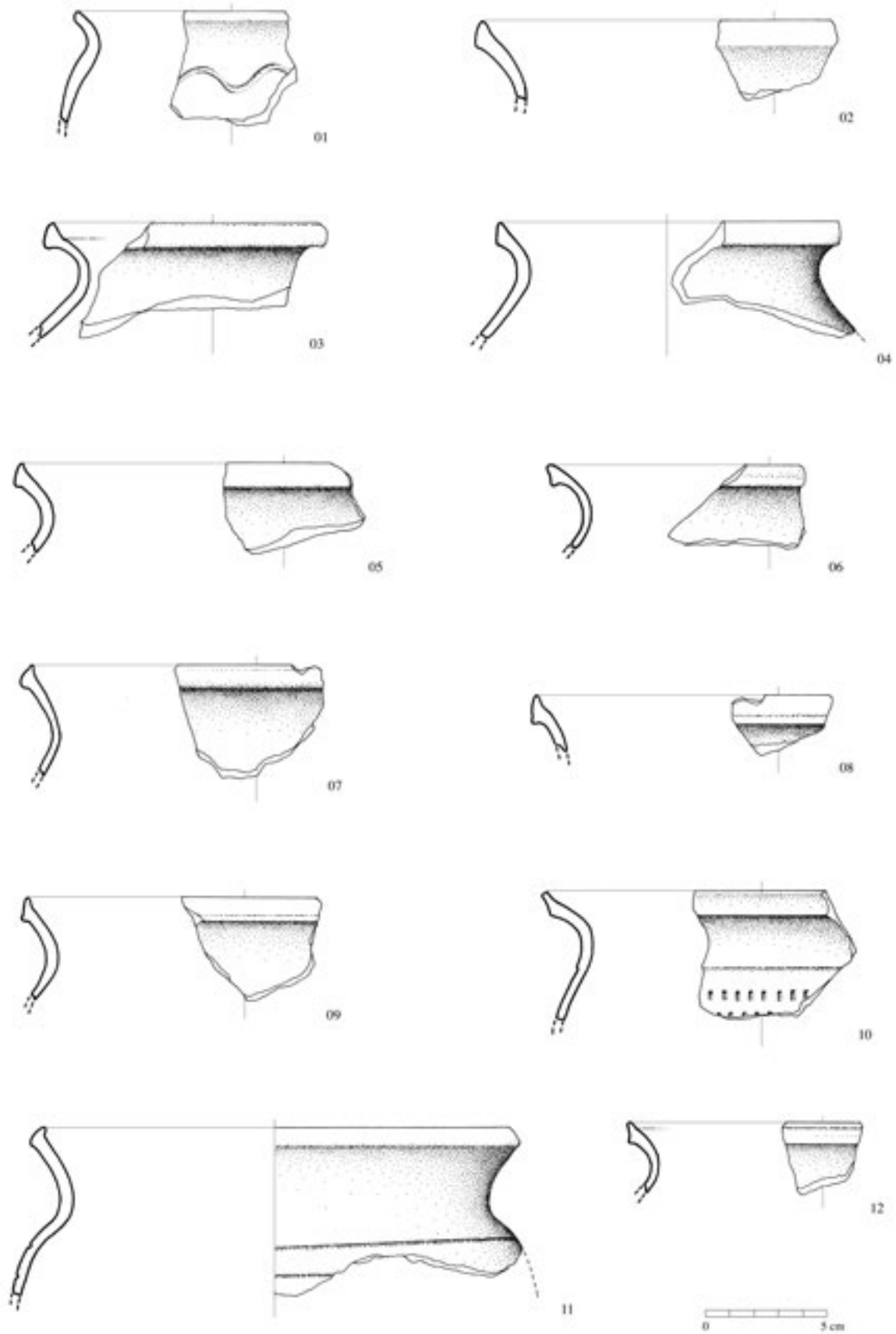
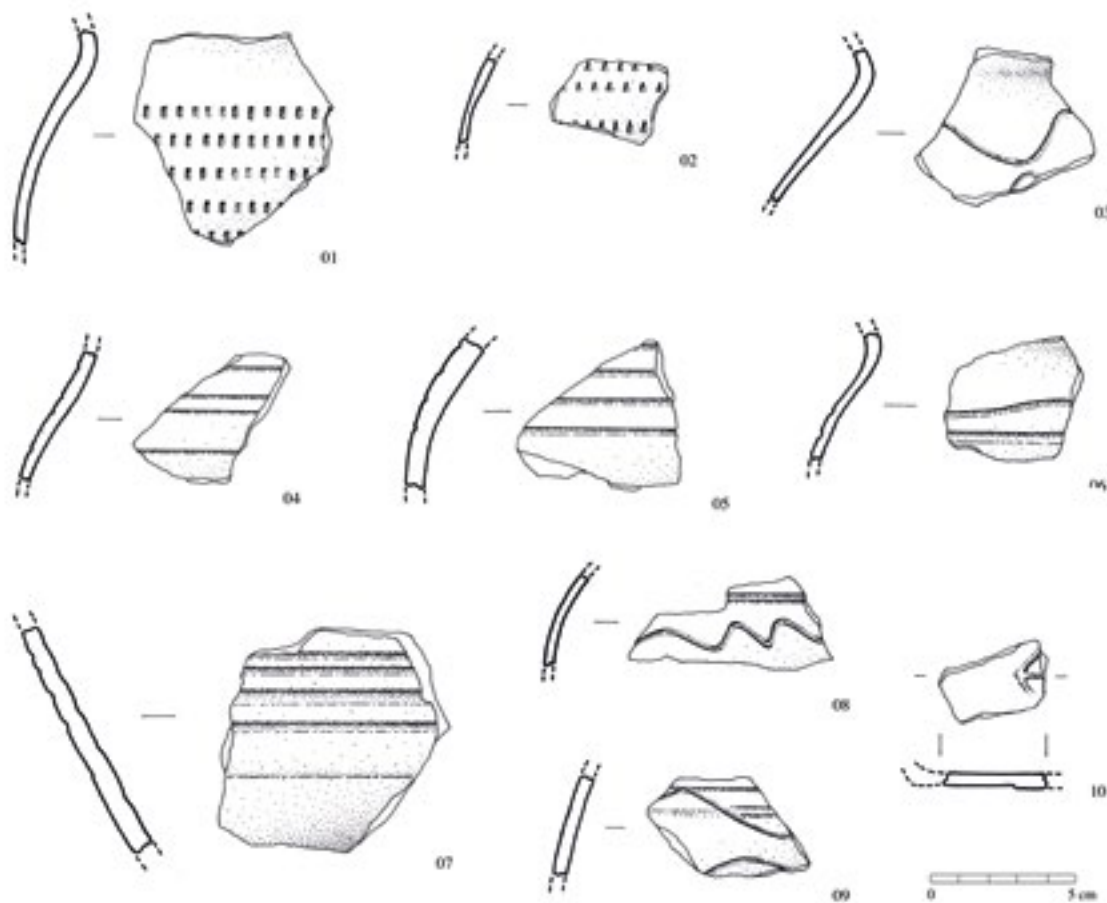


Tabla 2. Ukrašeni ulomci keramičkih srednjovjekovnih lonaca s Gradišća u Turčišću (izradila M. Krmpotić)
Decorated fragments of medieval pottery from Gradišće, in Turčišće (drawing by M. Krmpotić)



Pokretni arheološki materijal

Uvjerljivu većinu pokretnog arheološkog materijala prikupljenog prilikom istraživanja čine ulomci keramičkih posuda. Najbrojniji su ulomci kuhinjske keramike, i to uglavnom primjerci lonaca. (Table 1 i 2)

Tijekom srednjeg vijeka oblik lonca se mijenjao, pogotovo način oblikovanja oboda, te je tako datiranje posuda definirano oblikom oboda. Primjerci ulomaka oboda lonca pronađeni prilikom iskopavanja Gradišća upućuju na oblike razvijenije od jednostavnih ranosrednjovjekovnih, ali nisu raščlanjeni poput oblika karakterističnih za kasni srednji vijek. Prema podjeli Tajane Sekelj Ivančan, zastupljeno je pet oblika oboda. Tipu I, tj. jednostavno zaobljenim obodima, pripisujemo ulomak T. 1: 1, kojemu analogije nalazimo na podravskom nalazištu Ledine kod Torčeca u keramičkoj skupini 4a, datiranoj u 11. i 12. stoljeće.⁴²

Ulomak oboda T. 1: 4 pripada tipu II, a analogijom iz Osijeka koja je pripisana obliku A1c, datiran je u kraj 12. i 13. stoljeće.⁴³ Primjerak s nalazišta Gornje njive 2 kod Lendave ima slično izveden obod, a nađen je u objektu radiokarbonski datiranom u 12. stoljeće.⁴⁴ U tip IIb može se uvrstiti ulomak oboda T. 1: 6. Najzastupljeniji su obodi koji se mogu pripisati tipu III (T. 1: 2, 5, 7, 9, 12).

U kraj 12. i u 13. stoljeće mogu se datirati ulomci T. 1: 2 i 7, prema analogijama iz Vinkovaca (oblik A1a) i Erduta (oblik A1c).⁴⁵ Ulomak T. 1: 5 može se uvrstiti u oblik A1b, a sličan nalaz iz Sigeca Ludbrenskog datiran je u 12. stoljeće.⁴⁶ U sredinu 13. stoljeća datira se ulomak T. 1: 9, a uvršten je u keramičku skupinu 5a s podravskog nalazišta Torčec – Rudičevo.⁴⁷ Nalaz sličan ulomku T. 1: 12 potječe s Prečnog pola I.⁴⁸

Ulomak T. 1: 3 može se uvrstiti kao prijelazni oblik između tipa IIb i III, a identičan ulomak nađen je na nalazištu Torčec – Prečno pole I. Zanimljivo je da je nađen u nešto starijem kontekstu datiranom u 8./9. stoljeće, s trajanjem i u 10. stoljeću.⁴⁹

Tipu VI, tzv. kaležastom obliku, mogu se pripisati ulomci oboda T. 1: 10 i 11. Stariji od njih, T. 1: 11, datiran je u 12. stoljeće na temelju analogije iz Vinkovaca, uvrštene u oblik A1b.⁵⁰ Najmlađi oblik oboda jest T. 1: 10, kakav se pojavljuje od kraja 12. stoljeća, sudeći prema primjerku iz Erduta (oblik A1c),⁵¹ dok nalazi iz Rudičeva kod Torčeca upućuju na upotrebu tijekom druge polovice 13. i početkom 14. stoljeća.⁵²

Pronađeni primjerci lonaca bili su ukrašeni kombinacijom jednostrukih valovnica (T. 2: 3), kombinacijom jed-

nostrukih valovnica i ravnih linija (T. 2: 6, 8, 9), paralelnih ravnih linija (T. 2: 4, 5, 7) i linijama izvedenima kotačićem (T. 2: 1, 2). Repertoar ukrasa poznat je s drugih nalazišta razvijenoga srednjeg vijeka, npr. s lokaliteta Josipovac Punitovački – Veliko polje I, datiranog u 13. stoljeće.⁵³

Rezultati radiokarbonskih analiza uzoraka ugljena potvrđuju rezultate analize pronađene pokretne keramičke građe u razdoblje razvijenog srednjeg vijeka, tj. 12. i 13. stoljeće.

Na lokalitetu Gradišće pronađeno je i nekoliko ulomaka keramike s olovnom glazurom koji, međutim, svi potječu iz površinskih slojeva. Može se pretpostaviti da su na nalazište dospjeli uslijed poljoprivrednih aktivnosti.

Zaključak

Lokalitet Gradišće kod Turčišća može se s velikom sigurnošću interpretirati kao utvrđeno plemićko sijelo iz razdoblja razvijenog srednjeg vijeka. Za takve se lokalitete u stručnoj literaturi uobičajio naziv gradište, premda bi primjereniji termin bio *mota*, koji podrazumijeva manju utvrdu kružnog tlocrta zaštićenu nasipanim humkom okruženim opkopom (suhim ili napunjenim vodom u slučaju nizinske utvrde).⁵⁴ Prema H. Hinzu, riječ je o utvrđenom boravištu obitelji s gospodarskim objektima u okolici, čiji je vlasnik najčešće nečiji podložnik (kraljev ili drugog plemića). Smatra se da su mote nastale u drugoj polovici 10. stoljeća na području sjeverne Francuske, dok su procvat doživjele tijekom 12. i 13. stoljeća na području istočne i južne Europe.⁵⁵ Područje Ugarske nakon razdoblja tzv. *burgbezirk* županijskog sustava tijekom 12. stoljeća zahvatile su brojne društveno-gospodarske promjene. Spomenute promjene, koje su podrazumijevale unutarnju kolonizaciju, poboljšanje gospodarske proizvodnje, osnivanje gradova i intenziviranje proizvodnje, omogućile su stvaranje plemstva.⁵⁶ Slabljenje kraljevske

vlasti, posebno nakon bule kralja Andrije II. 1222. godine, kojom je nižem plemstvu priznat politički status, omogućilo je jačanje posjedovne moći plemstva te gradnju takvih utvrda.⁵⁷ U spomenuti povijesni kontekst uklapa se i Gradišće u Turčišću, utvrđeno sjedište pripadnika međimurskog nižeg plemstva, čiji je posjed u sačuvanim vrelima iz 13. stoljeća sačuvan pod imenom zemlja Damasa.

Analiza pokretne keramičke građe i uzoraka ugljena upućuju na razvoj Gradišća tijekom 12. stoljeća te njegovo stradavanje u prvoj polovici 13. stoljeća. Funkcioniranje utvrde poklapa se sa širenjem takvog tipa utvrđenja u srednju Europu i istočni rub srednje Europe. Uzrok nasilnog napuštanja Gradišća ostaje nepoznat. S obzirom na to da je područje Međimurja na prijelazu 13. u 14. stoljeće prešlo u ruke visokog plemstva iz roda Gisingovaca, može se pretpostaviti da moćni ugarski oligarsi nisu imali potrebu za obnavljanjem utvrde. Iako se radi o utvrdi koja je pripadala lokalnom plemstvu, premda nižeg pravnog statusa, zanimljiv je izostanak luksuznijeg materijala koji bi sugerirao socijalno razlikovanje od ostalih stanovnika toga područja. Odabir položaja i gradnja obrambenog sustava te podizanje drvene kule ipak ukazuju na pokušaj iskazivanja socijalnog statusa vlasnika.

Srednjovjekovna *mota* na položaju Gradišće u Turčišću, zahvaljujući provedenim arheološkim i povijesno-arhivskim istraživanjima, pokazala se kao vrijedan dio međimurske kulturne baštine. Arheološka istraživanja rezultirala su brojnim podacima o prvotnom izgledu gradišta/mote, o razdoblju i načinu života na njemu te vremenu i načinu njegova stradavanja. Provedena povijesno-arhivska istraživanja osigurala su povijesni kontekst koji je omogućio povezivanje toga gradišta/mote s obitelji međimurskog nižeg plemstva iz 13. stoljeća, čije je ime ostalo sačuvano u nazivu današnjeg naselja Domašince. ■

Bilješke

1 Općina Domašinec otkupila je zemljište na kojem se nalazi lokalitet te financirala izradu idejnog rješenja prezentacije gradišta, kao i građevinskog i izvedbenog projekta. Idejna rješenja te građevinski i izvedbeni projekt izradio je Marko Zeko, dipl. ing. arh. iz tvrtke Vektra d.o.o.

2 ŽELJKO TOMIČIĆ, 1985., 64; EMIL HERŠAK, JOŽA ŠIMUNKO, 1990., 575.

3 TADIJA SMIČIKLAS (sabrao), sv. III., 1905., 374–375.

4 TADIJA SMIČIKLAS (sabrao), sv. IV., 1906., 19–21.

5 TADIJA SMIČIKLAS (sabrao), sv. IV., 1906., 261–262.

6 GYULA FORSTER, 1906., 1028.

7 ŽELJKO TOMIČIĆ, 1975., 221, bilj. 48.

8 ŽELJKO TOMIČIĆ, 1985., 63–64.

9 TATJANA TKALČEC, 2008., 95.

10 ZDENKO VINSKI, 1949., 223.

11 TAJANA SEKELJ IVANČAN, TATJANA TKALČEC, 2004., 74–76, 87–88, 97, sl. 13.

12 Radiokarbonska analiza provedena je u laboratorijima CEDAD, Università del Salento, Italija.

13 ZDENKO VINSKI, 1949., 238.

14 ZDENKO VINSKI, KSENIJA VINSKI GASPARINI, 1950.

15 TATJANA TKALČEC, 2008., 80.

16 Više o povijesti istraživanja u: TATJANA TKALČEC, TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2004., 19.

17 DUŠAN PRIBAKOVIĆ, 1956., 107–142; ZVONKO LOVRENČEVIĆ, 1985., 169–199; ZVONKO LOVRENČEVIĆ, 1990., 139–166.

18 Korišteni podaci još nisu objavljeni, ali su predstavljeni na međunarodnoj kastelološkoj konferenciji „Castrum Bene XII. Castle and Documentation“ održanoj u Krems-an-der-Donau 2013. godine, TATJANA TKALČEC, Small feudal residences in

the North-Western Croatia: medieval hill forts and lowland moated fortifications, kojoj ovom prilikom zahvaljujemo na ustupljenim podacima.

- 19 TATJANA TKALČEC, 2012., 115–127; TATJANA TKALČEC, 2013., 136–166.
- 20 TATJANA TKALČEC, 2008., 95.
- 21 U stranoj literaturi uvriježen je izraz *motte* ili *motta*, u njemačkoj stručnoj literaturi koristi se izraz *Turmhügel*, austrijskoj *Hausberg*, mađarskoj *Tabor*. U hrvatskoj terminologiji predlaže se upotreba izraza *mota* koja ima podlogu u srednjovjekovnoj i latinskoj terminologiji. TATJANA TKALČEC, 2008., 95.
- 22 GÜNTER P. FEHRING, 2004., 152–153.
- 23 KATARINA PREDOVNIK, 2008., 377.
- 24 BAS AARTS, 2007., 54.
- 25 KATARINA PREDOVNIK, 2008., 377–378.
- 26 GÜNTER P. FEHRING, 2004., 153.
- 27 KATARINA PREDOVNIK, 2008., 378.
- 28 TATJANA TKALČEC, 2008., 96.
- 29 ZDENKO VINSKI, 1949., 224.
- 30 ZLATKO KARAČ, 1991., 31–34; ZLATKO KARAČ, 1992., 102–105; ZLATKO KARAČ, 2006., 16–19; VLADIMIR P. GOSS, 2012.
- 31 Termin preuzet iz njemačkog jezika. Engleski termin je *earthfast post construction, post in the ground construction*. WOLF HAIO ZIMMERMAN, 1998., 22, tab. 1.
- 32 WOLF HAIO ZIMMERMANN, 1998., 9; CLAUDIA THEUNE, 2010., 398, 400.
- 33 ĐURO PEULIĆ, 2002., 92–93. Uvriježeni, njemački termin takvog načina konstrukcije je *Ständerbau*, a engleski *postpad building, post on padstones construction*. WOLF HAIO ZIMMERMAN, 1998., 22, tab. 1.

34 WOLF HAIO ZIMMERMANN, 2016., 163–164.

- 35 CLAUDIA THEUNE, 2010., 402–403; FELIX BIERMANN, 2011., 141.
- 36 WOLF HAIO ZIMMERMANN, 1998., 10; isti 2016., 168.
- 37 WOLF HAIO ZIMMERMANN, 1998., 48.
- 38 VEDRANA BIŠKUP, 2013., 407; ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, 2013., 125.
- 39 ZORICA ŠIMUNOVIĆ, 1971., 20, 22.
- 40 SANJA LONČAR-VICKOVIĆ, DINA STOBER, 2011., 27–29.
- 41 BRANKO ĐAKOVIĆ, MANDA HORVAT, 2000., 119.
- 42 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2010., 130, kat. 277.
- 43 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2001., 97, cat. 216.
- 44 BRANKO KERMAN, 2008., 85, kat. 31.
- 45 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2001., cat. 505; 97, cat. 59.
- 46 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2001., 96, cat. 271.
- 47 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2010., 135, kat. 478.
- 48 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2010., 192, 239, kat. 121.
- 49 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2010., 195, 248, kat. 171.
- 50 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2001., 96, cat. 486.
- 51 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2001., cat. 60.
- 52 TAJANA SEKELJ IVANČAN, 2010., 136–137, kat. 489.
- 53 ANDREJ JANEŠ, 2009., 236–238.
- 54 TATJANA TKALČEC, 2008., 95.
- 55 TATJANA TKALČEC, 2008., 96.
- 56 TATJANA TKALČEC, 2008., 135.
- 57 TATJANA TKALČEC, 2008., 97.

Literatura

BAS AARTS, [Motte-and-bailey castles of Europe. Some aspects concerning their origin and evolution](#), *Virtus, Jaarboek voor Adelsgeschiedenis*, 14 (2007.), 37–56.

FELIX BIERMANN, [Ländlicher Profanbau im Mittelalter – Beobachtungen aus dem Gebiet der Ostsiedlung des 12. bis 14. Jahrhunderts](#), in: J. Grabmeyer (Hrsg.) *Baubetrieb im Mittelalter. Schriftenreihe der Akademie Friesach*, N. F. 2 Klagenfurt, 2011., 131–154.

VEDRANA BIŠKUP, [Međimurje – narod, običaji, arhitektura](#), *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, 24 (2013.), 399–421.

BRANKO ĐAKOVIĆ, MANDA HORVAT, [Tradicijsko pučko gradišteljstvo na Baniji](#), *Etnološka tribina*, 23, vol. 30 (2000.), 113–130.

GÜNTER P. FEHRING, *Arheologija srednjeg vijeka: uvod*, Zagreb, 2004.

GYULA FORSTER, *Magyarország műemlékei 2., A Műemlékek helyrajzi jegeyzéke és irodalomja*, Budapest, 1906.

VLADIMIR P. GOSS, *Registar položaja i spomenika ranije srednjovjekovne umjetnosti u međuriječju Save i Drave*, Zagreb, 2012.

EMIL HERŠAK, JOŽA ŠIMUNKO, [Međimurje – povijest, identitet i seobe](#), *Migracijske teme*, 6 (1990.), 569–591.

ANDREJ JANEŠ, [Srednji vijek, Josipovac Punitovački – Veliko polje I. Eneolitičko, brončanodobno i srednjovjekovno naselje](#), L. Čataj (ur.), Zagreb, 2009., 233–246.

ZLATKO KARAČ, *Gradište Ratkov Dol – Radanovac, srednjovjekovna utvrda kod Đakova*, *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva*, 23/1 (1991.), 31–34.

ZLATKO KARAČ, *Srednjovjekovno gradište Banovac-Podgorje kod Đakova*, *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva*, 24/1 (1992.), 102–105.

ZLATKO KARAČ, [Paučje – Grad \(utvrda Poljanska\)](#), *Hrvatski arheološki godišnjak*, 2/2005 (2006.), 16–19.

BRANKO KERMAN, *Srednjeveška lončenina z najdišč Gornje njive 2 pri Lendavi, Srednji vek. Arheološke raziskave med Jadranskim morjem in Panonsko nižino*, M. Guštin (ur.), Ljubljana, 2008., 79–88.

SANJA LONČAR-VICKOVIĆ, DINA STOBER, *Tradicijska kuća Slavonije i Baranje: priručnik za obnovu*, Zagreb, 2011.

ZVONKO LOVRENČEVIĆ, *Neki podaci o gradištima sjeverozapadne Hrvatske, Podravski zbornik*, (1985.), 169–199.

ZVONKO LOVRENČEVIĆ, *Srednjovjekovne gradine u Bilogori, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 14 (1990.), 139–166.

ĐURO PEULIĆ, *Konstruktivni elementi zgrada*, 2. dio, Zagreb, 2002.

- KATARINA PREDOVNIK, [Kosova gomila v Razvanju in vprašanje obstoja mot na slovenskem ozemlju](#), *Annales*, 8 (2008.), 369–384.
- DUŠAN PRIBAKOVIĆ, Neki podaci o gradištima u sjeverozapadnoj Hrvatskoj, *Vesnik Vojnog muzeja*, 3 (1956.), 107–142.
- TAJANA SEKELJ IVANČAN, *Early Medieval Pottery in Northern Croatia*, BAR International Series 914, Oxford, 2001.
- TAJANA SEKELJ IVANČAN, *Podravina u ranom srednjem vijeku*, Zagreb, 2010.
- TAJANA SEKELJ IVANČAN, TATJANA TKALČEC, [Arheološko nalazište Torčec – Gradić](#), *Podravina*, vol. 3, br. 6 (2004.), 71–106.
- TADIJA SMIČIKLAS (sabrado), [Codex diplomaticus Regni Croatiae. Dalmatiae et Slavoniae / Diplomatički zbornik Kraljevine Hrvatske. Dalmacije i Slavonije](#), sv. III., Zagreb, 1905.
- TADIJA SMIČIKLAS (sabrado), [Codex diplomaticus Regni Croatiae. Dalmatiae et Slavoniae / Diplomatički zbornik Kraljevine Hrvatske. Dalmacije i Slavonije](#), sv. IV., Zagreb, 1906.
- ZORICA ŠIMUNOVIĆ, [Trojdelna prizemna kuća u sjeverozapadnoj Hrvatskoj](#), *Ekološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, vol. 2, Izvješća no. 0 (1971.), 20–26.
- CLAUDIA THEUNE, [Innovation und Transfer im städtischen und ländlichen Hausbau des Mittelalters](#), *Der gebaute Raum Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften*, P. Trebsche, N. Müller-Scheeßel, S. Reinhold (Hrsg.), Münster, 2010., 395–412.
- TATJANA TKALČEC, *Arheološka slika obrambenog sustava srednjovjekovne Slavonije*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, 2008.
- TATJANA TKALČEC, [Rekognosciranje srednjovjekovnih gradišta na području bjelovarskog kraja i Zapadne Slavonije 2011. g.](#), *Annales Instituti Archaeologici*, VIII (2012.), 115–127.
- TATJANA TKALČEC, [Rekognosciranje na području Bjelovarsko-bilogorske i Koprivničko-križevačke županije u 2012. godini](#), *Annales Instituti Archaeologici*, IX (2013.), 136–166.
- TATJANA TKALČEC, TAJANA SEKELJ IVANČAN, [Primjeri nizinskih srednjovjekovnih gradišta u središnjoj Hrvatskoj – uloga vode u funkciji obrane](#), *Hrvatske vode*, 12/46 (2004.), 17–27.
- ŽELJKO TOMIČIĆ, Rezultati ranosrednjovjekovnih arheoloških istraživanja u Međimurju i varaždinskoj regiji, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 2 (1978.), 209–222.
- ŽELJKO TOMIČIĆ, [Rezultati pokusnih arheoloških istraživanja kraj Dvorišća u Međimurju](#), *Muzejski vjesnik*, 8 (1985.), 63–64.
- ZDENKO VINSKI, [Prilog poznavanju gradišta s osvrtom na jedan nalaz u Podravini](#), *Historijski zbornik*, 2 (1949.), 223–241.
- ZDENKO VINSKI, KSENIJA VINSKI GASPARINI, *Gradište u Mr-sunjskom lugu, Prvo iskopavanje slavenske utvrde iz ranog srednjeg vijeka u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Zagreb, 1950.
- WOLF HAIIO ZIMMERMANN, Pfosten, Ständer und Schwelle und der Übergang vom Pfosten- zum Ständerbau – Eine Studie zu Innovation und Beharrung im Hausbau, *Probleme der Küstenforschung im südlichen Nordseegebiet*, 25 (1998.), 9–241.
- WOLF HAIIO ZIMMERMANN, [Heraus aus den Löchern! Der Übergang vom Pfosten- zum Ständerbau](#), *Nah am Wasser, auf schwankendem Grund. Der Bauplatz und sein Haus*, N. Hennig, M. Schimek (Hrsg.), Aurich, 2016., 163–178.
- ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko graditeljstvo*, Zagreb, 2013.

Summary

Marijana Krmpotić, Andrej Janeš, Petar Sekulić

GRADIŠĆE IN TURČIŠĆE, MEĐIMURJE, A HILLFORT/MOTTE OF THE HIGH MIDDLE AGES

During 2014, alongside historical and archival research, archaeological excavations were carried out on the mediaeval hillfort/motte at the site of Gradišće, in Turčišće. They were conducted as part of the Turčišće-Goričan Archaeological Park programme, financed by the Croatian Ministry of Culture. Gradišće is situated east of today's village of Domašinec, in the Međimurje lowlands, and lies at the confluence of the River Trnava and the Crni Jarak stream. It is made up of an elevated central plateau protected by an earthwork and ditches that were once filled with water, and it measures 50 m in diameter. On the central plateau, remains were found of a medieval above-ground building. Archaeological excavations revealed elements of the structure to be of a form transitional between construction with dug-in posts and half-timber work. More specifically, the wooden structure of the building was supported by wooden posts dug into the ground at the corners and horizontal beams stretching

between them. The walls were filled with wattle daubed with clay soil, while the floor in the interior was of trodden earth. Given its structural characteristics, the building on the central plateau in Gradišće points to an early phase of development of traditional half-timber architecture that has survived to this day in the Međimurje region as *šopane hiže* [thatched cottages]. In the course of archaeological excavations in the southwest portion of the Gradišće earthwork, a wooden post was found dug into the ground; it was presumably used to support a wooden bridge that provided access to the central plateau. Results of radiocarbon analyses of samples taken from charred wooden parts of the central-plateau building, as well as a typological analysis of movable finds, indicate that Gradišće was inhabited in the period from the mid-12th to the mid-13th century. In the mid-13th century, Gradišće burned down in a fire, after which life was never restored. The historical and archival research conducted enabled us to link the

settlement to the noble family of Domaša, recorded in the name of the present-day village of Domašinec. The family of Domaša, or Damaša, were members of the Međimurje gentry, and their name is mentioned in surviving documents dating from the early to the mid-13th century. No subsequent mention of them is found after the mid-13th

century, the time when life disappeared from Gradišće, in Turčišće.

KEYWORDS: *hillfort, motte, High Middle Ages, archaeological excavation, Turčišće, Domašinec, Međimurje*

Srebrenka Bogović Zeskoski

In Restauro Conservart Inc.
Toronto, Canada
fineartinfo@rogers.com

Pregledni rad/Scientific review
Primljen/Received: 30. 6. 2017.

UDK
7.023.2/.3:75.033.5/.034.4
547.97

DOI

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.2>

Historical Pigments and the Role of Alchemy in their Production: an Interdisciplinary Study

ABSTRACT: The aim of this study is to establish the relationship of alchemical practices regarding the fabrication of materials made available to artists during the medieval and the early Renaissance periods. Cennino Cennini (*Il libro dell'arte*, c. 1400) asserted that some basic pigments were “made by alchemy”, his claim is relevant to my recent collaboration with the Croatian Conservation Institute on their publication *Tajne o bojama (Segreti per colori)* in which the authors consulted, for clarification of ancient recipes, *Alkemija* (by academician Drago Grdenić), the first work of its kind written in Croatian. In addition, a specific recipe published in an earlier manuscript of the 12th century, ascribed to monk Theophilus (1070–1125), will be examined as an illustration of alchemical writings deemed in most older literature to be incoherent text. Unintelligible texts encountered in old treatises deserve to be reconsidered within their historical context and, once deciphered, may reveal themselves to be viable recipes. Finally, alchemy’s low esteem among scholars, especially scientists, merits a lengthier introduction and clarification.

KEYWORDS: *alchemy, pigments, laboratory equipment, Theophilus, Cennino Cennini, Trismegistus*

“...even when we find not what we seek, we find something as well worth seeking as what we missed.”

Robert Boyle, *Of Unsuccessful Experiments*, 1661

Introduction

Medieval alchemy was and is famous for its dominant ambition: a search for the Philosopher’s Stone, which would enable those who possess it to change base metals into gold or to indefinitely extend earthly life. In consequence, alchemy has given rise to many legends, especially its association with astrology and its practitioners’ use of ciphers and cryptograms to record recipes and experiments, which have associated it with the occult and magic. Recent scholarship has rehabilitated alchemy from these false contexts and firmly established its contribution to

various areas of scientific development. The alchemists’ main preoccupation, the auric pursuit, resulted in a number of by-products useful to many artisanal occupations of the medieval and early Renaissance periods. For the fine arts, these were mainly pigments, but in medicine various herbal tinctures, creams and soaps were applicable, in metallurgical processes alchemical alloys were used, and the cloth industry benefited from compounded dyes, to list just a few. Inasmuch as artisanal and art-related instructions and recipes were often included in alchemical texts



1. Conrad Gessner, *Alchymia* (illustration from: *The Practice of the New and Old Phisicke*, 1599), courtesy of National Library of Medicine, Bethesda, USA

Conrad Gessner, *Alchymia* (ilustracija iz: *The Practice of the New and Old Phisicke*, 1599.), National Library of Medicine, Bethesda, SAD

and formulae, scholars have extended their study of alchemy to these seemingly unrelated documentary sources. The result has been the liberation of alchemy from its status as an esoteric pseudo-science to an acknowledged pre-scientific discipline. This has also prompted many researchers to adopt a more appropriate name: *chymia* and *chymistry* in lieu of the less reputable *alchemy*, burdened with its occult and magical associations.¹ In this field, two leading scholars, Lawrence M. Principe and William R. Newman, have been the inspiration for this study, and its fact-finding endeavor is greatly indebted to their innovative and creative investigation.

Although some critics tried to portray chrysopoieia (i.e. gold-making) as operating in a non-natural manner that involved demonic agency and trickery, and was therefore something to be avoided, virtually all its advocates insisted on purely natural explanations. Lawrence Principe, *The secrets of Alchemy*, 2012.

Alchemy has appealed throughout the centuries to those lured by promises of power and wealth while pursuing various experiments, but also to those merely interested in deciphering its many secrets. Alchemy's presence was felt practically in all areas of humanistic pursuits, and the term became a part of mythology, literature, poetry, fine art, psychology and psychiatry. The recent renewed interest is attested to by the popularity of such fiction as Marguerite Yourcenar's *L'oeuvre noir* (1968), Rowling's

Harry Potter (1997–) and Coelho's *The Alchemist* (1988), translated into more than 80 languages. They follow a long line of writers whose characters or plot-structures follow the alchemists' ambition: the search for worldly riches, power, or the spirituality to be explored within ourselves.²

By contrast, alchemy has a new role in the history of science as a trailblazer for this early modern discipline, though with some exceptions.³ (Figure 1)

The two main areas of alchemy's contributions are indisputably the invention of important laboratory equipment and the formulating of various processes which led to the discovery of useful compounds enabling or facilitating future scientific breakthroughs. It should also be pointed out that, historically, alchemists were recruited from all walks of life: physicians (Arnold of Villanova, Paracelsus), noblemen (king and emperor Rudolph II), scientists (Isaac Newton, Robert Boyle), tradespeople (silversmiths, dyers, brewers, bakers, cloth makers etc.), and religious personages: one pope (John XXII⁴) and a number of monks (Albertus Magnus, Bonaventura d'Iseo, Thomas Aquinas), along with many anonymous experimenters mostly dispersed in monasteries throughout Europe.⁵

The re-evaluation of alchemy was helped by the final acknowledging that the most creative minds of the Scientific Revolution, Isaac Newton (1643–1727) and Robert Boyle (1627–1691), if not full practitioners of alchemy, were definitely acquainted with it. This was revealed posthumously when their working papers became public.⁶ Boyle knew of the dictum of Democritus (c. 460–370 BCE): *We think there is color, we think there is sweet, we think there is bitter, but in reality there are atoms and a void.*⁷ Democritus had postulated that all matter is made of atoms (*ἄτομο*) moving in empty space (*κενός*) following universal laws, their interaction resulting in material bodies. In Greek atomist theory, knowledge derived from the senses is misleading; only through intelligence can truth and understanding be achieved. Influenced by Democritus, Boyle developed his own theory that matter is made of tiny particles called corpuscles (*The Skeptical Chemist*, 1661).⁸ Alchemists embraced to some extent the corpuscle theory in their belief that all matter has the same origin (*prima materia*) and a similar structure and thus has within itself the potential aptitude to transmute, i.e. to change from one form into another.⁹

So the question can be posed: why did alchemy's positive accomplishments not outweigh the negative perceptions of alchemists' endeavors?

In part, the answer is in the alchemists' defense of secrecy by assigning symbolic images and names borrowed from various spiritual areas to their materials, methods, and discoveries. This practice made it difficult to understand – and even to decipher – such entries in the numerous manuscripts that have survived since antiquity and



2. Peter Brueghel the Elder, *De Alchemist*, courtesy: British Museum, London
Pieter Brueghel stariji, Alkemičar, British Museum, London

the early Middle Ages (either in their original form or as transcripts/copies). Often the simplest formula presents itself as a magic spell or ritual.¹⁰ In addition, alchemy was an eclectic practice with commonly-used techniques but no standardized methods or common language which would have facilitated the exchange of ideas, with the result that its texts often seem esoteric and thus incomprehensible.¹¹

Painting and Alchemy

While pigments are essential to painting, no less essential is the relationship between fine art and alchemy. How are artists and alchemists comparable and their practices allied in any way? In part, the answer is in the texts of the medieval and early Renaissance treatises which explicitly linked the two: the copyists or compilers of the texts saw no special divergence among artistic and alchemical subjects, in that respect quite unlike modern historians, who like to split up the professions.

At the onset it seems that there is hardly any relationship between these “arts,” but the pairing of a painter with an alchemist can be more natural than it would seem at first.¹² An alchemist and a fine-art master prompt numerous tales of professional near-insanity, they both strive to transmute something ordinary into extraordinary, and both deal with the transcendental qualities of matter. Like

the world of alchemy, the world of fine art is often more seemingly real and more perfect than the materials it uses and the very nature it depicts or transforms.¹³ Both seem to unlock the secrets of creation and creativity, and the mystiques of alchemy and fine art are still with us on many cultural levels. The comprehensive and somewhat radical exhibition at the *Museum Kunstpalast* in Düsseldorf (2014) synthesized the fascination that artists and alchemists share with the mystery of transformation, in which both see themselves as active participants.¹⁴

For alchemists/*chymists* before the Enlightenment, at a time when scientific methodology was slow, arduous and devoid of provable mathematical models and formulae and even a mutual language, explaining experimental processes and results relied perforce on vague suppositions and speculations, metaphors and allegories to convey the transformation of matter. This raised a material activity to the level of a spiritual and almost poetic endeavor, very alluring to visual artists who themselves sometimes became practicing alchemists or at least acolytes, both “arts” being well documented in their work.¹⁵

The representation of alchemical tasks in works of art was prompted, of course, by the changing social reputation (often negative) of alchemists themselves. However, even within the artistic representations, there is a distinc-



3. Flemish painter, *Theophrastus Bombastus von Hohenheim – Paracelsus*, 17th century (after Quentin Matsys), Louvre, Paris
 Flamanski slikar, *Theophrastus Bombastus von Hohenheim – Paracelsus*, 17. stoljeće (kopija prema Quentinu Matsysu), Louvre, Pariz

tion between the illustration of work in the *alchemical laboratory* and artwork inspired by the *philosophy of alchemy*. Alchemists in their laboratories could be portrayed by artists as mystics, sometimes endowed with supernatural powers. Their dimly lit places of work, strewn with strange vessels, roaring fires and dense smoke, added to the idea of otherworldliness. Concurrently, Flemish and Dutch genre paintings of the 17th century could treat alchemists as imposters, objects of satire and symbols of human folly. David Teniers the Younger (1610–1690) often painted such scenes, but he and his followers were responding to the negative reputation that alchemists had in the general social norms of northern Europe and elsewhere. Alchemists were viewed as mysterious hermetics performing strange illogical actions, employing equally strange ingredients and utensils and jotting down unintelligible scripts accompanied by even more bizarre illustrations.¹⁶ These images very likely inspired the idea of the mad scientist who conducts scientific experiments while suffering at the same time from both psychological and moral insanity, a theme amply exploited in literature, fine art and, later, film. The search for gold was interpreted as a selfish quest for personal gain, and the frugal, entrepreneurial Dutch considered alchemists to be fools who squandered their money on trivial and futile matters and who are eventually reduced to beggary.¹⁷

Pieter Brueghel (1525/30–1569), around 1558, satirically depicts an alchemist's workshop. Through the window, the alchemist's family is shown entering the poor house, brought by unsuccessful experiments which have squandered their livelihood. (Figure 2)

The fraudulent gold maker or, as Tara Nummedal calls him, *betrüger* certainly contributed to the delusionary endeavor of transmuting lead into gold.¹⁸ The perils of alchemy are best illustrated by a short poem added by German printer Engeloff, editor of the *Rechter Gebrauch d'Alchimei* (1534), to a laboratory manual or *Kunstbüchlein* (Skills Booklet) which he purged of all obscure alchemical recipes, retaining only those of a useful and practical nature.¹⁹ Like those before him, he too was critical of the profession.

*Eight things follow alchemy:
 Smoke, ash, many words and infidelity,
 Deep sighing and toilsome work,
 Undue poverty and indigence.
 If from all this you want to be free
 Watch out for Alchemy.*²⁰

However, there is a positive image of alchemy and alchemists in artistic representation which can best be illustrated with a specific example. The Swiss physician and alchemist Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541) had been supposedly portrayed by, among many others the Flemish painter Quentin Matsys (1466–1530) in a painting, now lost, that had a van Eyckian *Léal souvenir* format to glorify the sitter. More than a century later, Rubens painted a portrait of Paracelsus, apparently based on that of Quentin Matsys, at a time when Paracelsus' reputation – and that of alchemy – had ameliorated. (Figure 3)

Indeed, Paracelsus had distinguished himself by practicing alchemy in order to improve man's existence rather than to acquire personal wealth, as he did value spiritual activities over material ones.²¹ Paracelsus viewed the alchemist and the artisan as one and the same; a baker is an alchemist when he makes bread (bread dough gains volume through fermentation and itself becomes a fermentation agent), the weaver is an alchemist when he makes a cloth, and so on: in other words, alchemists were those who were able to separate the useless from the useful, who transmute an imperfect matter to create a perfect one.²² In Catholic regions of Europe, there had been less criticism of alchemy because, in the late medieval period, there had been an attempt to incorporate theological concepts into the alchemists' philosophy. The link with Christian theology may have modified the suspicion in which alchemy was generally held, so Rubens' sympa-



4. Theodoor Galle, *Nova reperta*, plate 7, *Distillation* (engraving after Jan van der Straet), 1580/90, courtesy: National Gallery of Art, Washington

Theodoor Galle, *Nova reperta*, ploča 7, *Destilacija* (bakrorez prema Janu van der Straetu), 1580./90, National Gallery of Art, Washington

thetic portrait of Paracelsus in the early 17th century was understandable. However, it was late: critical and dismissive thoughts about alchemy ultimately prevailed, and by the 18th century, alchemists had been banished from the learned institutions of Europe, and alchemy lost its designation as a science.

Laboratory, alchemical implements and twelve vital processes

All the processes of art-making and alchemy necessarily occurred in a specific area, a workshop and a laboratory, although these two spaces now conjure very different images. For the term *laboratory*, its origin is conjectural, as is its date, in designating a distinctive place different from a workshop.²³ The Latin *laboratorium* is most likely derived from *laborare*, meaning *to work*. The term was not used for monastic workshops for the copying of manuscripts, these were called either *scriptorium* or *officina*, but by the 16th century both terms *laboratorium* and *officina* for general workspaces were utilized.²⁴ Early pharmacists, metal refiners, alchemists and possibly even some trades had at least a room or a designated space for the practice of their craft. Labavius (1555–1616), a German physician and

alchemist, seems to have been the first to devise a comprehensive plan for a modern laboratory. His *Chemical House* presented a new approach envisaging an airy space, less smoky and acrid, with a detailed outline of where to place various furnaces and apparatus.²⁵ It was a laboratory which at the same time was a workshop and a place for an alchemist to live. Similarly conceived quarters already existed in the Uffizi in Florence by 1586: artists, artisans and alchemists collaborated by sharing living quarters and equipment as well as theoretical and technical knowledge.²⁶ (Figure 4)

A laboratory was also described and depicted by Solomon Trismosin (*Splendor Solis* 1532–1535):

*The laboratory was in a large mansion called Ponteleone six miles away from Venice. I never saw such laboratory work in all kinds of particular processes and medicine as in that place.... Each workman had his own private room and there was a special cook for a whole staff of laboratory assistants.*²⁷ (Figure 5)

Alchemists were not necessarily seen as heretics, as they did not engage in preaching any doctrine counter to the



5. Jan van der Straet, *An Alchemist's Laboratory*, 1570, courtesy of Palazzo Vecchio, Florence
Jan van der Straet, Alkemičarev laboratorij, 1570., Palazzo Vecchio, Firenca

Roman Church. However, it was not unreasonable to correlate certain actions which might seem self-indulgent and in opposition to the Church's teachings. In the 12th-century treatise *On Divers Arts* by a certain Theophilus (Prologue to Book III), he attempts to justify and reconcile man's fascination with gold and other precious objects with obligatory humbleness.²⁸ He refers to King David's desire to *embellish the material house of the Lord (ornatum materialis domus Dei)*, or to Moses', whom God instructed not only to build the tabernacle, but also to select masters who would be able to "devise and execute work in gold, and in silver and in brass... in precious stones" (*in omni doctrina implese ad excogitandum et faciendum opus in auro et argento*), thus justifying the recipes that follow, which instruct on how to fashion objects from silver and gold, embellishing them with precious stones.

However, pursuing certain experiments involved rituals, invocations of spirits and activities considered God's dominion. The Church could not tolerate what it deemed magic, and therefore also certain alchemical activities. In order to protect their work and indeed themselves, alchemists tried to reconcile alchemy with religious concepts.²⁹ This was extended even to the names of alchemical vessels and processes. For example, the crucible (Latin *crucibulum*), a vessel that can withstand very high heat, de-

rives its name from the Latin root *cruciare*, to crucify, so the term can be translated as a "place of torment" and used with that reference.³⁰ Likewise, various materials in a laboratory are subjected to harsh manipulation such as grinding, hammering, melting, scraping etc., in keeping with the notion that matter needs to be destroyed before ascending into a higher realm.³¹

Our knowledge of medieval, Renaissance and later alchemical laboratories – or, to put it frankly, the clichés and prejudices about them and their denizens – comes from the hundreds of drawings and paintings of their interior spaces and equipment.³² Most often the alchemist's laboratory was illustrated as a dilapidated and ramshackle locale with one or more furnaces or *athanors*,³³ spewing smoke and pungent, caustic smells. Various scientific equipment (often broken) is strewn about, and the atmosphere of "magic" was augmented by taxidermically-prepared animals, mostly lizards, crows or owls, suspended from the rafters. The alchemist, generally in torn, shabby clothes and with a pointy hat, is portrayed as an exotic or foolish type working alone or with assistants, equally scruffy. Cornelis Bega depicted a bearded alchemist in tattered clothes surrounded by implements of his métier. Bega's thematic repertoire included representations of quack scientists, especially alchemists, a subject he depicted at least four times. The version in the J. Paul Getty Museum in Los Angeles depicts a cluttered, shabby interior in which a bearded alchemist in tattered clothing is surrounded by the detritus of his profession: books and papers, cryptic substances, bottles, strangely shaped jars, and chipped earthenware abound.³⁴ (Figure 6)

The large bellows in the foreground of Bega's image are typical of the genre and contributed to the derogatory name *puffers* or *souffleurs*, by which alchemists were known.³⁵

Books, as symbols of erudition, are depicted: their presence is also typical without being in any way documentary evidence of the contents of such venues.³⁶ While these images are standardized elements which may – or may not – show laboratory interiors and set-ups, the basic arrangement and the type of implements for spaces of alchemical work had already been listed by the Arab alchemist Muhammed ibn Zakarya al-Razi (854–925) and illustrated in a great number of alchemical manuscripts.³⁷ The major accessories consisted of a fireplace/furnace, bellows which were instrumental in raising the oven's temperature, and distillation apparatus: alembic, cucurbit and pelican, and crucible for calcinations. There were also various beakers and flasks, glazed earthenware pots and a number of smaller utensils such as crystallizing dishes, funnels, filtering vessels and mortars. Regarding chemical processes, Razi mentions distillation, calcination, solution, evaporation, crystallization, sublimation, filtration, amalgamation and ceration.³⁸ These basic pro-



6. Cornelis Bega, *Alchemist*, 1663, Courtesy: J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Images are in public domain, Getty Research Institute
 Cornelis Bega, *Alkemičar*, 1663., J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
 Slike su u javnoj domeni, Getty Research Institute

cesses hardly changed over centuries, though a few more were added over time.

Alchemy – its major doctrine and its twelve vital processes

The major doctrine of alchemy was termed *Opus magnum*, its component parts being *Materia prima* (the material elements) and the Philosopher's Stone. *Opus magnum*, or the Great Work, was needed in order to generate the Philosopher's Stone through various materials. Three important schools (among others) developed: one emphasizing vitriol (usually iron sulfate), another nitre (saltpeter), and yet another mercury as the prime ingredient for the Great Work.³⁹ A modern analogue to the Stone would be a catalyst: a substance that influences a chemical reaction without itself undergoing any permanent chemical change. The Stone thus came to be known as the true *Universal Quintessence*, *Universal Medicine*, *Panacea* or *Fountain of Youth*. Philalethes sums it up as: *the Balsam of Nature, expelling all diseases, and cutting them off as it were with one Hook, all that are accidental to the Humane frail Body, which is wonderful*.⁴⁰ For Basil Valentine (1394–1450) it is even more intangible: *It is called a Stone and yet is no Stone / And in that Stone Dame Nature works alone*.⁴¹

Alchemists eventually developed twelve vital processes to transmute lower-level matter into a higher or nobler state. Some or all were used in alchemical experimentation: calcination/purification, solution/dissolution, separation,

conjunction/coagulation, putrefaction, congelation, ciba-tion, sublimation, fermentation, exaltation, multiplication and projection. Purification through calcination refers to decomposing the “raw” matter; solution or dissolution to melting or breaking up; coagulation or conjunction refers to “simmering” or of “matter” coming together; sublimation, and sometimes fermentation, refer to the rebirth of a new substance. Cibation refers to adding fresh substance to provide a means of evaporation.⁴² Sublimation is a phase of transition, but in the alchemical sense it refers to an exchange of “bodies” and “spirits,” such as separation of spirits in wine and beer:

This Transmutation of Wine into Vinegar is a wonderful Thing; because somewhat is produced from Wine, which was not before in its vegetable Essence. In which it is also to be noted, that in distillation of Wine the Spirit first comes forth; but (on the contrary) in distilling Vinegar the Phlegm first comes, afterward the Spirit, as I have showed above in its own place, where I also made mention of this Example.⁴³

In some alchemical texts, such as the one by George Ripley (1415–1490), this takes on a double, even theological, meaning, referring to the spiritualization of the body and the corporalization of the spirit.⁴⁴ Exaltation signifies the refinement or subtilization of bodies or of their qualities and virtues. Ripley's *Tenth Gate* mentions: *From time the parties be disposed, / Which must be crucified and examined, / And then bury together both man and wife, / To be after revived by the spirit of life*.⁴⁵ The image of man and wife often refers to King and Queen, i.e. gold and mercury.⁴⁶ Multiplication refers to the Philosopher's Stone, whose potency is increased at the end of *Magnum opus*. Ripley refers to it in reference to medicine, but generally it was mostly concerned with the production of gold and silver.⁴⁷ Finally, *projection*, the very last part of a complex process system, was the ultimate goal of alchemy. Through projection, a lesser substance (usually lead) would achieve a higher form (gold).⁴⁸ Double-bottomed crucibles or hollow mixing sticks were used to conceal hidden gold during fraudulent projection demonstrations.⁴⁹

Cennini's claim that some pigments were “made by alchemy” had a fore-runner in Theophilus' manuscript *On Diverse Arts*, especially his recipe entitled *Spanish gold*. Both writers will be discussed in detail further on. Theophilus' treatise had wide distribution and lasted a long time: no less than twenty-five manuscripts containing varying portions of the text survive in libraries in Germany, France, England, and Italy.⁵⁰ *On Divers Arts* is repeatedly cited as representing the experience of a humble craftsman working for the glory of God and as such is used extensively for the study of medieval art.⁵¹ In addition, the scholarly Latin of the text, and especially its theoretical prologues to practical operations, identify Theophilus as much more than a ‘humble’ craftsman.

Both prologues and recipes/instructions represent a unique format among 12th-century instructional manuscripts. Central to the study of Theophilus's treatise, and indeed the study of other alchemical texts, is the question of whether they are primarily philosophical texts or practical ones.⁵² In view of this inquiry, the *Schedula* and its different recensions indicate that Theophilus covered both topics belonging to different genres of literature: conceptual and empirical.⁵³ In a way, the format is a precedent to the postulation by Roger Bacon (c. 1214–1294) in his *Opus majus* (c. 1267) of two *alkimie*: *alkimia speculativa* or theoretical alchemy, and *alkimia operativa et practica* or alchemy's heuristic quest.⁵⁴ The former deals with the generation of things, whereas the latter instructs on the manufacture of precious metals, pigments and other items of *chymical* technology. The prologues furthermore demonstrate that the author was well acquainted with the attempts of medieval alchemists to reconcile their activities with the current religious concepts. The Prologue to Book III, containing the recipe for making *Spanish Gold*, follows the same stratagem.⁵⁵ The recipe's ingredients have puzzled numerous translators and necessitate a more detailed analysis further on in this paper.

Transmutation, a threat to the economy

Generating gold was the alchemists' most notorious claim to fame, but also the most dangerous aspect of their work. Historically, gold and silver were the basis of a sovereign state's economic stability, even though, in practice, monetary systems had recourse to base metals rather than silver or gold in pure form. Debased coins were dipped into a proper tincture, well known to alchemists, to make them look like the precious metal. Most recipes claim that, with appropriate manipulation, the substitute would seem to the observer or a user just like "real gold" (*ut littere videantur de auro*).⁵⁶ Rulers and ecclesiastical authorities recognized the danger presented by the alchemists' knowledge to produce fake gold coins by simply tinting or patinating bronze or any other metal. The Roman emperor Diocletian, concerned with this deception at the time of a rebellion in Egypt in 297–298 CE, forbade the practice of alchemy and may have ordered its practitioners' books to be burned.⁵⁷ The custom of illegally introducing alchemically manipulated coins went hand in hand with other means of debasement to increase the supply of specie in medieval and later periods.⁵⁸ Uncontrolled multiplication of noble metals was a concern for most sovereigns: in 1404 Henry IV (1367–1413) issued a statute against it, and while alchemy was permitted during the reign of Henry VI (1421–1471) and Henry VII (1457–1509), the statutes against alchemy and multiplication remained in force, and in 1457 a commission was charged with arresting anyone practicing alchemy

without the royal license.⁵⁹ Laws against alchemical multiplication were repealed only in 1689.

Church authorities acted earlier and were less equivocal: Pope John XXII issued a decree (*De Crimine Falsi Titulus VI. I Joannis XXII. c. 1317*) condemning alchemists because *they promise that which they do not produce*.⁶⁰ Although the pope's primary target were those alchemists counterfeiting currency, it also condemned alchemists claims of having power over nature. In addition to fake coins, edicts against alchemy were argued on the religious ground that transmuting matter should be reserved for God alone, a view prudently upheld by the alchemist known as pseudo-Geber (13th century), who forbade his disciples to meddle with sophisticated operations because *our art is reserved in the divine will of God*.⁶¹ The hostile civil and ecclesiastical environments prompted *bona fide* alchemists to put themselves in the service of wealthy patrons in order to expose fraudulent colleagues while at the same time securing lucrative employment, or to seek protection within monastery walls.⁶²

Alchemy and monastic environments

The burning of their books and their targeting by established authority may have made some practicing alchemists to go into hiding, but there was one venue in which they could find safety and support, namely monastic institutions. Many belonged to religious orders despite the general disfavor of the Church.⁶³ Dodwell suggests that Theophilus was not just a practicing craftsman but also a member of the Benedictine Order.⁶⁴ Vincent of Beauvais (13th century), a sub-prior of the Dominican Order and author of a famous encyclopedia (the *Speculum Maius*) was familiar with Arabic sources and accepted the transmutation of materials as a viable possibility.⁶⁵ Two contemporaries of Vincent, the Dominicans Albertus Magnus (1205–1280, a provincial of the Order and later bishop) and Thomas Aquinas (1225–1274), were likewise alchemists. Thomas Aquinas was aware of both trickery and fraud in alchemy, well aware that there were substances that can make metals white (*silvery*) and others, like sulfur and arsenic, can make them look like gold. *If you project upon copper some white arsenic sublimate, you will find copper become white; if you add a part of pure silver you will transform all the copper into silver*.⁶⁶ He was convinced that making gold or silver was a viable possibility: *to sell gold and silver made by the alchemists, if it has no nature of true gold and silver, is fraudulent. If, however, it is true gold or silver, the transaction is lawful*.

There may have been various reasons for monastic environments to have become venues for alchemical pursuits. Income derived from alchemy could have been used to help the poor or pay for the upkeep of the religious community.⁶⁷ Equally attractive might have been the suggestion by Roger Bacon, himself a Franciscan monk, that



7. *Hermes Trismegistus*, illustration from: MICHAEL MAIER, *Symbola Aureae Mensae*, 1617 (Image from reprint by D. Stolcius von Stolcenberg, *Viridarium chymicum*, 1624, source: Wikimedia) *Hermes Trismegistus*, ilustracija iz: MICHAEL MAIER, *Symbola Aureae Mensae*, 1617. (preslika iz reprintsa D. Stolciusa von Stolcenberga, *Viridarium chymicum*, 1624., izvor: Wikimedia)

the true pursuers of alchemy shall achieve wisdom and salvation.⁶⁸ Monasteries were ideal places to practice in relative peace and security, and their members were better educated than the general populace and had the time and support to undertake the rigorous complex experiments that alchemy required.

Alchemy sometimes aligned with the 12th-century rediscovery and revival of classical philosophy and science in the Latin West when many of the ancient texts were translated from Greek or Arabic into Latin. Monks fluent in these languages were employed as translators,⁶⁹ and some, like Alfred of Sareschal, appended alchemical texts to the philosophical ones, thus combining classical texts with the lore of alchemy.⁷⁰ To his translation of Aristotle's *Meteorology*, Alfred attached writings by Ibn Sina (better known as Avicenna, 980–1037) on metals which involved alchemical manipulation.⁷¹ In addition, the Christianization of Aristotle's texts merged ancient philosophy with Holy Scripture and Church doctrine, with the result that Aristotle's notion that all matter is a combination of four elements – earth, air, fire, water – also became an important principle of alchemical theory and practice.⁷²

Cover names – *Decknamen*

The aforementioned recipe of Theophilus for *Spanish Gold* is also a good example of alchemists using the so-called *Decknamen* or “cover names” to conceal key ingredients of their recipes.⁷³ The Sun and the Moon were common *Decknamen* code-words for gold and silver. In fact, all seven metals known in the medieval world had an astrological pseudonym simply because the number of known metals equaled the number of known “movable” heavenly bodies.⁷⁴ The relationship between metals and planets is a

reflection of a belief supposedly initiated in the writings of Hermes Trismegistus, which claimed that phenomena in the heavens had equal counterparts on Earth and vice-versa. The credo “as above so below” is recorded on the *Emerald tablet* attributed to Hermes and is often depicted graphically or referred to textually.⁷⁵ (Figure 7) It was also very common to call many different substances by the same name and the same substance by a number of different names for the same purpose, resulting in a metaphorical coded language known only to the author and a few initiated disciples.⁷⁶

In general, alchemists strived to protect their findings by using allegorical and symbolical imagery: metals, planets etc. are compared to biblical personages or events, but also pagan deities, or mythological fables; symbols like the egg, dragon (basilisk in the *Spanish Gold* recipe) and phoenix are depicted, as are references to marriage, death or resurrection.⁷⁷ Not all were in accordance with this practice; Paracelsus in some documents actually admonishes the use of *Decknamen*: ... they have gone so far as to invent obscure names... Who shall quickly interpret the deformed child to be the she-bear, and the gum of the vine of Dionysius to be the gum of the ivy.⁷⁸ On the other hand Jabir ibn Hayyan (died 815) was instructed by his master (Ja'far as-Sadiq) ...reveal the knowledge as you desire, but such that none have access to it but those who are truly worthy of it.⁷⁹ Some actually feared that the power to create gold or to alter matter could too easily be used for evil purposes if the knowledge fell into the wrong hands.⁸⁰ In addition to code words, ordinary substances were described in fantastical manner. The best known example is the often mentioned origin of *Dragon's blood*, actually a red colored resin obtained from the *Dracaena Drago* plant. According to both Pliny and Ibn Sina the color was the result of spilled blood as an outcome of a mortal battle between an elephant and a dragon.⁸¹

The alchemy of paint, Alchemical processes and stages

Let us return to the relationship of alchemy and “paint”. Colored pigments used in various techniques and fixed in place by diverse binders or mediums are intrinsically connected with the history of art from the earliest cave paintings to our day. Colorants enhance utilitarian objects and works of art with equal versatility, and their many uses in different aspects of human endeavor have been the object of study by several scholars, notably John Gage (symbolic use of color), Philip Ball (chemistry and technology), Victoria Finlay (stories about origin) and Spike Bucklow (mystical significance of color).⁸² Both Philip Ball and (especially) Spike Bucklow have emphasized the alchemists' involvement in substantially enriching artists' options in the way of colors, clarifying alchemy's contributions to the range of artistic possibilities.

Disregarding the importance of alchemy is mostly due to the nomenclature: when discussing the origin and composition of pigments, the term *chemistry* was and still is preferred to *alchemy*, regardless of the date when a specific color was synthesized or became part of the artists' palette. The term *chemistry* is habitually used for periods when that branch of natural science was actually known by its other name. Therefore any colorant, or for that matter any other substance discovered prior to the genesis of modern chemistry, should be identified, as Cennini says, *as obtained by alchemy*.⁸³ The chemical process by which some of the oldest pigments, such as lead white, *minium*, verdigris or vermilion, were obtained is discussed in countless works of ancient and modern literature and, more recently and more comprehensively, in the *Pigment Compendium*.⁸⁴

Cennini, in his *Il libro dell' arte*, has already given us some evidence of alchemical practice: *Rosso è un colore che si chiama cinabro: e questo colore si fa per archimia, lavorato per lambicco* (Chapter XL).⁸⁵ He unequivocally mentions several pigments that were made by alchemy. He does not give detailed recipes: *I will not tell you how it is made*, but advises the artist to purchase them *from friars* or from the *druggist*. Cennini is not always consistent; he gives a specific description on how to obtain ultramarine from lapis lazuli, or *purpurina*, but fails to mention that *purpurina* is obtained *by alchemy*.⁸⁶ The pigments red lac and *giallorino* are made artificially, whereas vermilion is made by alchemy. A distinction is made between pigments obtained with the help of alchemy and the "artificial" ones. Thompson suggests that for Cennini, any material produced by volcanic activity (*giallorino*) is not considered to be a product of the alchemist's laboratory.⁸⁷

Alchemical processes and stages

For the Great Work or *Magnum opus*, the identifiers of key color-coded stages in the alchemical transmutations are black, red and white (from *nigredo* to *rubedo* to *albedo*).⁹⁰ Not all three stages were necessarily always present. The link or interdependency between artists and alchemists as initially stated is well demonstrated in the manufacturing of some pigments to be briefly discussed; each step of the process can be described as truly alchemical.

In this context, lead white (and verdigris to some extent) is the prime example of a fully accomplished alchemical change. Even artists, not just the adepts, knew that black lead can be converted into ceruse and, if calcined into *minium*; calcination being a quintessential alchemical process. The synthesis of lead white satisfied and validated the legitimate question: is transmutation possible? If a black metal like lead can be changed into the most brilliant white pigment, why couldn't any base metal be changed into gold or silver? (Figure 8)

The production of ceruse was a two-fold process: first the shiny, but dark, ore *galena* (Lead (II) sulfide) was turned into the now dark but dull metal, and then this metal into a most brilliant white ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) and, if calcined, into red (Pb_3O_4 or $2 \text{PbO} \cdot \text{PbO}_2$).⁹¹ The first part of the lead-white production was labor-intensive, while the second part was practically self-fulfilling.⁹² The recipes often note the length of time necessary for the metal plates to oxidize and be covered with white pigment. Forty days is usually suggested. The number becomes significant in reconciling alchemy with biblical events: the number 40 is habitually quoted in the Bible in contexts dealing with

Cennini's <i>Il libro dell' Arte</i> : artificial pigments and those "made by alchemy"		
PIGMENT	Chapters	ALCHEMY or ARTIFICIAL*
Vermilion (<i>cinabro</i>)	XL	<i>si fa per archimia, lavorato per lambicco</i>
red lead (<i>minio</i>)	XLI	<i>artificato per archimia</i>
red lac	XLVIII	<i>è colore artifiziato, di gomma colore sanguineo</i>
<i>giallorino</i> **	XLVI	<i>artifiziato ma non di archimia</i>
orpiment	XLVII	<i>è artificato, è fatto d'archimia</i>
arzica (<i>Reseda luteola</i>)	L	<i>colore archimato</i>
malachite (<i>verde azzuro</i>)	LVI	<i>si fa artiftialmente</i>
lead white	LVIII	<i>colore archimato di piombo</i>
verderame (verdigris**)	LVI	<i>è artificato con archimia</i>

*The distinction between "natural" and "artificial" colors is an ancient one.⁸⁸

**Verdigris, synthesized in the same way as lead white, is not mentioned as obtained by alchemy in Thompson but is indicated as such by Milanese (No. LVI).⁸⁹



8. Galena, lead, ceruse (photo by S. Bogović Zeskoski, 2017)
Galenit, olovo, ceruzit (snimila S. Bogović Zeskoski, 2017.)

judgment, “probation” or “trial” thus connecting the physical world with the spiritual.⁹³

Cennini’s *giallorino* presents a different challenge. He was the first who gave a pale yellow color the name *giallorino*; however, there is much confusion in identifying its chemical composition. Giallorino, Cennini points out, is “artificial, but not made by alchemy” (*giallorino sia colore artificato ma non d’archimia*). He says that it can be found where great burnings of mountains occur (*arsurre di montagne*).⁹⁴ Merrifield took this as a reference to a “volcanic product”⁹⁵ which, in turn, erroneously associated the color with activities of Mt. Vesuvius and the city of Naples, suggesting that *giallorino* is Naples yellow ($Pb_2Sb_2O_7$). The problem with this identification is the presence of antimony, which had not been identified on any paintings executed during Cennini’s time.⁹⁶ The literature speculating about the true composition of *giallorino* is abundant. A recent monograph devoted to the problematic pigment has over 300 pages, copious notes and extensive bibliography.⁹⁷ Numerous earlier analyses of yellow pigments further contributed to the confusion. Most yellows were assumed to be lead oxides and additional scrutiny for the possible presence of tin or antimony was seldom conducted.⁹⁸ Thompson suggests that *giallorino* is neither massicot nor a type of frit (i.e. lead-tin-quartz mixture), but some pigment not yet identified, of a corresponding hue.⁹⁹ If we assume that *giallorino* could be lead tin yellow type II ($PbSnO_3$), whose presence has been detected in paintings dating from the 14th to the 16th century,¹⁰⁰ then Cennini must have had other reasons to point out its non-alchemical origin. Most likely because it was found in nature rather than conceived in a laboratory. However, manufactured lead tin yellow requires fusion of lead and tin at high temperatures (about 800 °C). The two almost black materials transmute, through calcination and dissolution, into a higher matter light in color, reaching one of the *Magnum opus* levels, the *citrinitas*. Lead tin yellow was also used in lieu of metal leaf or powder when real gold was not available or was too costly;¹⁰¹ therefore as a gold

look-alike, fulfills the alchemists’ transmutation of “ordinary” metal into a noble metal, albeit ersatz. It should briefly be pointed out that massicot and litharge, although often identified as *giallorino*, are two different pigments.¹⁰² Massicot is a yellowish unfused monoxide of lead, and only 300 °C is required for its preparation, while litharge is obtained directly from the molten metallic lead at a temperature of 1200 °C and has a reddish tinge.

Whenever mercury and sulfur were required in a recipe, alchemy must have been the originator, since those two elements are the main protagonists in most transmutations. To synthesize vermilion, the costliest pigment after lapis lazuli, and alchemist’s dream pigment par excellence, both sulfur and mercury are present. Furthermore, the union of alchemical Mercury and Sulphur in perfect proportions produces the Philosopher’s Stone, often referred to as the Red King, depicted robed in vermilion.

Vermilion recipes can be very explicit or described in less understandable allegorical terms, comprehensible to the initiate but not to the non-professional.¹⁰³ Theophrastus described the methodology in *De Lapidibus* (315 BCE),¹⁰⁴ and Jabir ibn Hayyan enlarged upon Theophrastus, introducing several alchemical stages.¹⁰⁵ Translations of Jabir’s writings into Latin disseminated the knowledge to the West.¹⁰⁶

The dry process¹⁰⁷ in manufacturing vermilion embraces the quintessential alchemical operations: separation, purification and re-integration, following the dictum *solve et coagula*. Vermilion is a good example of a by-product that has the same, if not greater value as the original material sought through the refining process. Vermilion is obtained from cinnabar ore (HgS), which is also a main source of mercury. In the initial stage of the process, mercury and sulfur mix together into black mercury sulfide (*nigredo*), heated during the second and third stages, sublimation and condensation (*solve et coagula*). And finally, the vaporized and recondensed vermilion is deposited on the inner perimeter of a vessel which is then broken to collect the pigment (*rubedo*). The combination of two of alchemy’s basic ingredients, a darkly metallic mercury and a bright

yellow sulfur, gives vermilion the designation of a transformative proto-Stone.¹⁰⁸

Vermilion's notable variation in hue is caused by the size of the pigment's particles. Larger crystals produce a duller and less-orange hue; thus Cennini suggests: *if you were to grind it every day even for twenty years it would keep getting better and more perfect.*¹⁰⁹

Cennini also suggests obtaining vermilion from friars (*pigliando amista di frati*),¹¹⁰ while Theophilus gives a detailed account of how to prepare it:

*Take sulfur, break it up on a dry stone, and add to it two equal parts of mercury, weighed out on the scales. When you have mixed them carefully, put them into a glass jar. Cover it all over with clay, block up the mouth so that no fumes can escape, and put it near the fire to dry. Then bury it in blazing coals and as soon as it begins to get hot, you will hear a crashing inside, as the mercury unites with the blazing sulfur. When the noise stops, immediately remove the jar, open it, and take out the pigment.*¹¹¹

In addition to ordinances concerning the production of false coinage, similar restrictions were placed on vermilion, which was also worth its weight in gold. In Roman times, it was forbidden to break up or refine cinnabar ore where it was mined; instead, it had to be sent to Rome, under seal.¹¹² The sale price was fixed by law to keep it from becoming impossibly expensive, but its cost was still sufficiently high as to entice adulteration with the cheaper *minium*. Several manuscripts instruct artists on how to detect various contaminants.

Of blues, the Egyptian blue (*caeruleum*), considered to be the first synthetic pigment, qualifies as "obtained by alchemy". It is actually a "blue glass" made of silica, copper and alkali.¹¹³ It is also considered to be a frit, regardless whether fine or coarse, because it is a product of solid-state reaction.¹¹⁴ The characteristic color is due to the presence of copper and hues can range from light to darker blue. *Caput mortum* is another alchemical product originally referred to as a useless substance left after some processes (also from burning vitriol) and is often called *nigredo*. Bucklow considers the *caput mortum* of alchemical recipes as "brown" pigment, suggesting that some had been prepared artificially, although it is more often identified as "earth."¹¹⁵

Nomenclature

Inconsistency in the naming of materials has plagued the research of alchemical nomenclature in ancient manuscripts, and many medieval color terms are still contested.¹¹⁶ Contemporary glossaries are not necessarily helpful. Alexander Neckam (1157–1217) identified colors used by miniaturists, but in a rather vague manner, add-

ing to the confusion.¹¹⁷ He (also Pliny) identifies minium as vermilion and *Phoenician* (*puniceus* or *fenicius*) as *vermeilles* or *rouge*, and as Gage rightly points out: *we should note that he and his glossators were happy to qualify "red" with a number of different terms.*¹¹⁸ Cennini, for example, distinguishes between cinabrese and light cinabrese, the latter identified by Thompson as Pozzuoli red.¹¹⁹ In other words, when consulting old manuscripts and ancient glossaries one must be aware of ambiguities and turn to more than one source for a proper and correct identification.¹²⁰

The Spanish Gold of Theophilus

Still, textual aids in examining works of art can be of great assistance when approaching the conservation/restoration of works of art. I recall having a discussion with a colleague who was adamant that artificial gold (i.e. metal powders) could not be anything but a modern addition on a Baroque polychrome sculpture. Yet the recipes for such gold can be traced back to Egyptian papyri and are repeated in quite a few manuscripts.¹²¹

In view of the above statement let us examine the unusual recipe by Theophilus which he titled *Spanish Gold* (*aurum Hyspanicum*). From the name *Spanish gold* we may also assume that by that time a number of the Arabic recipes were already translated into Latin, i.e. earlier than the activities of the translating schools of Toledo and Paris.¹²² The recipe appears in Book III, *The Art of the Metalworker*. By the initial sentence the *Spanish gold* recipe is distinct from all other instructions, which are practical and straightforward.¹²³ *There is also a gold named Spanish gold which is formed from red copper, basilisk powder, human blood and vinegar.* The recipe then mentions how the ashes of a mythical basilisk are come by. Basilisk's eggs are obtained by the copulation of two roosters twelve to fifteen years old. After the eggs are laid, the roosters are replaced with a toad to incubate the eggs. Shortly after hatching, male chicks grow serpent tails. The chicks are then put in a brazen vessel with a copper lid, nourished for six months and lastly burned into ashes. The ashes are then mixed with human blood from a red-headed man and tempered with sharp vinegar.

*Then they (the heathens, i.e. the Arabs) take very thin flat plates of the purest red copper and smear this composition on both sides of them and put them in the fire. When they are red hot they take them out and quench them in the same composition and wash them. They keep on doing this until the composition eats through the copper, which thereby acquires the weight and color of gold. This gold is suitable for all kinds of work.*¹²⁴

The ingredients have perplexed the translators and researchers of the treatises: *...it is astounding that as practical*

a man as Theophilus should include the present fantastic chapter.¹²⁵ The simplest way to explain the strange recipe was to attribute it to the *garbled account of the making of brass originally written in the symbolic and lurid language of alchemy*.¹²⁶ Clarke dismisses it, and other rare and odd recipes, as *Gedankenexperiment*. In other words, they might have been added by a craftsman as a note to try it later, if by chance there might have been some merit to it, or added much later by a non-professional reader who made the notation without any intent to put it to the test.¹²⁷ Clarke also points out that reworking texts was very common, and transcribing them was often divorced from workshop practices, which results in technical inaccuracy.¹²⁸ Clarke, not with good reason, often rejects alchemy's secret language, searching for a rational explanation of it, even though he himself tested some dubious instructions such as *...always stirring it with dog's foot that has its hair and wool*. Experimentally, he found out that the fuzzy dog's paw is essential to combine two almost immiscible materials such as "liquid" mercury and powdered sulfur, the two main ingredients in making mosaic gold.¹²⁹ The most bizarre ingredient in the recipe of course are the ashes of the basilisk, a mythical creature seen as a combination of a rooster with a snake-like or lizard-like tail. As in heraldry lizards (also salamanders and sometimes basilisks) are mentioned in the alchemical literature quite often.¹³⁰ The 16th-century manuscript *Rechter Gebrauch der Alchimie* (The Proper Use of Alchemy), in addition to recipes for making pigments, has several on how to make gold. The recipe calls for lizards to be treated in a similar way as Theophilus's basilisk: the legend evidently persisted.¹³¹ The manuscript is supposedly based upon an alchemical treatise by Petrus Kerzenmacher (the MS, though referenced, has not been found).¹³² The process in most accounts is rather similar: lizards or basilisks are fed for some time and later burned. The recipe also calls for human blood, into which lizards are dunked immediately after being caught.

The significance of alchemical blood is manifold: it refers to crucifixion and resurrection (*shedding of the blood of a pure being to wash away the sins of an impure one*). Likewise, in the final stage of purification of matter, or *rubedo*, blood symbolizes the precious red elixir or tincture (also associated with the Philosopher's Stone). Albertus Magnus, in *De animalibus*, wrote about the killing gaze of the basilisk, but he denied other legends, such as the rooster hatching the egg (*ego non puto esse verum*).¹³³ He gave as source Hermes Trismegistus, who introduced the need for the basilisk's ashes to convert silver into gold, although such claim does not appear in any known texts of Trismegistus'.¹³⁴

Finally, references have been found in a Sicilian MS, possibly belonging to the Jabirian corpus, which are tentatively related to Theophilus' manuscript the *Schedula*.¹³⁵

Bucklow has rightly argued that, if we ignore one recipe from Theophilus' treatises, why not all the others as well? In other words we should not really "pick and choose" what suits well our idea of a viable recipe.¹³⁶ Abufalah, an 11th-century Arabic alchemist from Sicily, also calls for basilisk's ashes to make gold.¹³⁷ In alchemical language the recipe ingredients can be identified as such: basilisk's ashes which are white or silver (*albedo*) represent mercury; the red-haired man (*rubedo*) refers to the necessary presence of fire and human blood stands for sulfur (*citrinitas*).¹³⁸ Blood was considered a powerful agent, necessary to cut gemstones, and Theophilus lists that recipe as well.¹³⁹

Petrus Kartzenmacher, *Alchimia* (1538 XXIX verso), states that philosophers have hidden the fact that human blood is good for making silver and gold, and that all should know that menstrual blood or *sanguis rubei collicerici* is the best for the art of making gold and silver.¹⁴⁰

In lieu of a conclusion

As mentioned in the introduction, ancient recipes with strange ingredients or instructions should not be dismissed as mistakes, additions of ignorant scribes or intentionally fraudulent scripts. Egyptian hieroglyphs remained arcane and enigmatic for centuries even though numerous attempts were made to decipher the hidden meaning of the pictographs. A similar approach should be adopted when dealing with obscure recipes until a right key for their interpretation is found. The key, most likely, will not be some kind of Rosetta stone, but an open and investigative approach embracing the philosophy and reasoning of the period in which the texts originated. Alchemy was never about what people *believed* in; it was what people *did*.¹⁴¹ It was practiced independently in nearly every developed culture: alchemists worked in the Far East, India, North Africa and the Islamic world before reaching Europe. As demonstrated by Theophilus' treatise and the *Spanish Gold* recipe, the instructions can be deliberately cryptic, often with intricate notes and diagrams, or explained by Cennini, when he cared to do so, in easily reproducible details. Secrecy, as has been pointed out, was needed for various reasons, but recording experiments demonstrated a strong will to hand down newly obtained knowledge to future generations of adepts. Unusual recipes that stand out like *Spanish Gold* were possibly copied from even older sources, but their meaning is still understood. Alchemists had learned to manipulate nature and, even when monumentally wrong, they were the precursors to the story of science, as their "partial" success yielded valuable materials and processes. Their "scientific" attempts were initially intertwined with spirituality, which made it easy for later scientists to dismiss them as tricksters or madmen. The manufacturing of artists' pigments, the main focus of this paper, formed a negligible objective within the alchemists' opus, but it is

a verification of many successful and useful alchemical experiments.

Preserving and treating works of art requires a thorough knowledge of the materials they are composed of. Modern science has made this task vastly easier by making numerous analytical methods available to the profession. However, such investigation is done mostly by scientists who can rarely be sensitive towards the entire object, seeing it as a composite of many parts, not to say specimens. Recently, there has been a more holistic approach toward treating a work of art. In addition to utilizing what science can offer, sensitivity towards an object's

structure and make-up is considered to be of equal importance. Information and proper interpretation of old treatises becomes a valuable tool in these efforts. Knowing "alchemical" language therefore becomes a necessity. As already mentioned, awareness that there were bronze powders instead of gold leaf present on artworks even during medieval times precludes the erroneous assumption that "those are just modern additions." With the new research-based scholarship, investigating alchemy's objective and intention, freed of its occult image, the task of deciphering the legacy of alchemists has been made feasible and so much easier. ■

Notes

- 1 On the argument for using the term *chymistry* see WILLIAM R. NEWMAN, LAWRENCE PRINCIPE, 1998, 3. Robert Boyle in the 17th century called himself a "skeptical chymist", not an alchemist.
- 2 For some alchemists the transmutation would occur only if one's soul was similarly transformed. DAN BURTON, DAVID GRANDY, 2004, 74–86.
- 3 GLYNIS L. COYNE, 2012; BRUCE T. MORAN, 2005, 1–7, 34–36, 69–70. For an opposing view see HERBERT BUTTERFIELD, 1951, 98. The prominent Cambridge professor, dismissed not only alchemists, but also historians who researched the topic as being *...tinctured with the same type of lunacy they set out to describe*. Butterfield's views were opposed by Vickers, who considered the simplistic generalizations to be *unworthy of a serious historian*, although Vickers did attack William Newman for being an "apologist" for alchemy. BRIAN VICKERS (ed.), 1984, 1–56.
- 4 However, in 1317 Joannis XXII issued a decree *De Crimine Falsi Titulus VI*, warning that those practicing alchemy must forfeit to the public treasury, for the benefit of the poor, the gold and silver they have manufactured. ROBERT HALLEUX, 1979, 124–126, text in Latin and French translation.
- 5 WILFRID THEISEN, 1995, 239–253.
- 6 SARAH DRY, 2014, 4, 106–107.
- 7 KATHLEEN FREEMAN, 1948, 92.
- 8 In turn, some consider that Boyle might have inspired the English physicist J. J. Thomson to propose the model for the structure of the atom after discovering the electron in 1897. E. A. DAVIS, I. J. FALCONER, 1997, MICHAEL HUNTER, EDWARD B. DAVIS (eds.), 1999–2000, vol 2.2.
- 9 Although not financially viable, modern science could make the alchemists' dream a reality. What is needed is to remove one proton from mercury (which has 80) or add one proton to platinum (which has 78) and gold (79) will be the result. However, adding or removing protons requires a nuclear reaction and cannot be achieved by a chemical operation.
- 10 The initial substance was usually subjected to fire, i.e. "killed" and this process was often portrayed as leaving a dismembered or decayed body. DAN BURTON, DAVID GRANDY, 2004, 83.
- 11 The *Nomenclature* section in this paper reflects how the names of the same substances changed from region to region or from one recipe to the next.
- 12 Alchemy was considered to be an art, and "art" features in numerous tractates, e.g. *Ars chimica*, Strasbourg, 1566; or, during the medieval and Renaissance period, the descriptor "art" did not refer to fine art only, but was a designation for various trades, as in *arti minori* and *arti maggiori* of the Florentine guild members.
- 13 In some instances, the emphasis is on the alchemist as the "perfecter" of nature's imperfections. JOLANDE JACOBI (ed.), 1951, 92–93.
- 14 Other museums have also staged exhibitions with such titles as: *The Alchemy of Paint* (The Fitzwilliam Museum Cambridge, 2009), *Alchemy* (Max Planck Institute for the History of Science, Düsseldorf, 2014), *Alchemy, The Great Art* (Getty Research Institute, 2017), *Art and Alchemy* (Kulturforum, Berlin, 2017), *Transmutations: Alchemy in Art* (The Chester G. Fisher Gallery at the Chemical Heritage Foundation, Philadelphia, PA, ongoing exhibition), *Exhibition of Alchemy* (Alchemy Museum, Rosicrucian Park, San Jose, CA, ongoing exhibition).
- 15 The two manuscripts from this period, *Splendor Solis* (1532–1535) and the *Ripley Scrolls* (15th century) are representatives of such a body of complex imagery. Both illustrate symbolic alchemical processes of death and rebirth following the lavish tradition of manuscript illumination of the previous centuries. More "modern" examples include, among many, Rebecca Horn's *The chemical wedding*, a glass reservoir half filled with blue water with a quotation from Johann Valentin Andreae's novel (1616) *The Chymical Wedding of Christian Rosencreutz, anno 1459*, printed on top, or Herbert Silberer's images based upon alchemical concepts constructed on psycho-analytical interpretations akin to Jung's, or surrealist writer André Breton and sculptor Anish Kapoor.
- 16 JOHN HENRY, 1990, 587. However, it must be noted that for Teniers, as for Brueghel, alchemical scenes were less numerous than in other genre paintings destined or commissioned for an increasingly wealthy bourgeois audience. PETER J. T. MORRIS, 2015, 23.

- 17 Shakespeare's England, likewise, did not hold alchemists in high esteem, considering the satirical play *The Alchemist*, written by Ben Jonson and staged at the Globe Theatre in 1610. Jonson's character Subtle was possibly modeled upon the Elizabethan astrologer, alchemist and herbalist Simon Forman (1552–1611).
- 18 TARA NUMMEDAL, 2007, 6. While there might have been many rogues and tricksters among the alchemists, recent research has unearthed many whose inquiry into the nature of the world was genuine and for whom matter and its transformation were closely associated with man and his spiritual life. See LAWRENCE M. PRINCIPE, 2011, 305–312.
- 19 WILLIAM EAMON, 1994, 114–115.
- 20 Ibid.
- 21 Paracelsus published *Der grossen Wundartzney* (The Great Surgery Book) in 1536: CHARLES WEBSTER, 2008.
- 22 PAMELA H. SMITH, 2004, note 36, 141, 142.
- 23 OWEN HANNAWAY, 1986, 585; PETER J. T. MORRIS, 2015, 19–24.
- 24 PAMELA H. SMITH, 2016, 299; URSULA KLEIN, 2009, 769–782.
- 25 OWEN HANNAWAY, 1986, 590; WILLIAM R. NEWMAN, 1999, 59–77.
- 26 https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/en/research/projects/fg_dupre_uffizigallery (April 15, 2017).
- 27 Translated from the *Aureum Vellus oder Guldin Schatz und Kunstkammer* (The Golden Fleece, 1598–1599), JULIUS KHON, London, 1920 (appendix).
- 28 The various copies of the manuscript are known by its two most common titles: *Schedula diversarum artium* (List of various arts), often cited as *Schedula* for short, and *De diversis artibus* (On various arts).
- 29 See entry on Theophilus and his *Prologues*.
- 30 LAWRENCE M. PRINCIPE, 2013, 69.
- 31 Ibid.
- 32 The most comprehensive drawings can be found in ANDREAS LIBAVIUS, *Alchymia*, Frankfurt, 1606; also woodcuts of Jost Amman (c.1539–1591) depicting various trades. Illustration of various laboratory vessels. URL= http://www.alchemywebsite.com/Equipment_Libavius_Alchymia04.html (May 18, 2017).
- 33 The name is derived from Arabic *at-tannūr*, but also called *Piger Hemicus*, i.e. philosophical furnace, PETER J. T. MORRIS, 2015, 25.
- 34 These images were not portraits of serious adepts pursuing the art of alchemy, but more like Chaucer's Canon Yeoman ... *whose over cote is not worthe a myte ... it is filthy and to-tore*. Chaucer was well acquainted with alchemy and describes the Yeoman as once a happy man clad in fine clothing who, due to his pursuit of alchemy, had become impoverished and mortally ill (likely from lead poisoning). THEODORE ZIOLKOWSKI, 2015, chapter II. 48.
- 35 Judging from his name, a certain Michael Puff von Schrick of Vienna (1400[?]-1473) evidently belonged to this group. JOHN READ, 1995, 79. In these paintings, depiction of laboratory equipment should not be taken at face value, as its size and prominence was often exaggerated for a desired effect.
- 36 Lavishly illuminated alchemical manuscripts like *Splendor Solis* would hardly be consulted in grimy environments such as those depicted in paintings of alchemists' laboratories.
- 37 Alchemists' own drawings, such as those in the 17th-century text *Mutus Liber* (La Rochelle, 1677), tended to be more allegorical than factual, possibly also willfully secretive. The German scientist Georgius Agricola's *De Re Metallica* (1556) is probably the first reliable guide to early laboratory techniques such as the handling of strong acids. In later illustrations, the furnace shrinks, then disappears entirely, and tables and benches appear. PETER J. T. MORRIS, 2015, 26–27, 39–42; see also PAMELA H. SMITH, 2006, 210–233, 290–305.
- 38 Ceration is the conversion of substances into a doughy mass or into a fusible solid. PETER M. HOLT, ANN K. S. LAMBTON, BERNARD LEWIS, 1970, 777.
- 39 WILLIAM R. NEWMAN, 2006, 513.
- 40 An exposition upon Sir George Ripley's Vision written by Aeyre-naeus Philalethes, Anglus, Cosmopolita, London, 1677. Quoted in STANISLAS KLOSSOWSKI DE ROLA, 1973, 24.
- 41 CHARLES S. THOMPSON, 2002, 68–76.
- 42 *Because of your fermentation or cibation...* exclaims a character in Ben Jonson's play *The Alchemist*, HELEN OSTOVICH, 2013, 388.
- 43 Quoted by THEODORE KIRKINGUS, 1678, URL = <http://www.sacred-texts.com/alc/antimony.htm> (May 15, 2016); FRANCIS BARRETT, 1815, 233.
- 44 BARBARA DIBERNARD, 1977, 274–289.
- 45 GEORGE RIPLEY, 1591.
- 46 CHARLES J. S. THOMPSON, 1897, 68.
- 47 *... augment medicines in each degree, / In color, in odor, in vertue and also in quantitee*. STANTON J. LINDEN, 2003, 18.
- 48 Again Ben Jonson makes fun of the process and calls for those present to *Get you your stuff here against afternoon, / Your brass, your pewter, and your andirons* so you could have them turn into gold. HELEN OSTOVICH, 2013, 388.
- 49 TARA E. NUMMEDAL, 2007, 171.
- 50 HEIDI C. GEARHART, 2010, Diagram 1, 331.
- 51 MICHAEL BAXANDALL, 1972, 14–16.
- 52 ANDREAS SPEER, HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN, 2006, 249–258.
- 53 This is evident from the Vienna manuscript, the Brussels manuscript, and the collection of Jean le Bègue, as all suggest an interest in artistic techniques, while the Wolfenbüttel manuscript, the Cambridge, Egerton, and Leipzig manuscripts, and Paris 1422 seem to imply that Theophilus was read as a source of knowledge of the natural world. HEIDI C. GEARHART, 2010, 131.
- 54 *Est autem alchimia operativa et practica quae docet facere metalla nobilia et colores et alia multa melius et copiosus per artificium, quam per naturam fiant*. Quoted by WILLIAM R. NEWMAN, JEREMIAH HACKETT (eds.), 1997, 318, Brill, 1996, note 4, 318.
- 55 By giving the recipe the title *Spanish gold*, Theophilus clearly refers to Arabic alchemical practices, further supported in the text by mention that the ingredients in the recipe derive from the *knowledgeable heathens* (my italics). THEOPHILUS 1963, 119, note 1. The Islamic rule of the Iberian peninsula lasted for

varying periods until the fall of Granada (1492). CHET VAN DUZER, 2014, 369–378.

56 MARY P. MERRIFIELD, 1849, 59, recipe no. 26; E. R. CALEY, 2008, 1152, recipe no. 8.

57 LAWRENCE M. PRINCIPE, Chicago, 2013, 22. Some late antique coins imitating precious metals have been discovered: their metallurgical analysis supposedly follows similar recipes mentioned in two Egyptian papyri, PAUL T. KEYSER, 1995, 209–33. For Egyptian papyri see E. R. CALEY, 1927, 979–1002; E. R. CALEY, 1926, 1149–1166.

58 In England, Sir John Lovel (c. 1288–1314) began minting coins with lesser amounts of silver, and legislation in 1299 outlawed their use. In some instances, to strengthen the amount of coin in circulation, rulers opted to replace debased silver with gold coinage, only to have it hoarded and substituted with alchemists' fakes. King Edward III (1327–1377) of England took into his service two alchemists, hoping that they would do *much good* for the country. (The reports do not tell us whether they succeeded.)

59 TARA NUMMEDAL, 2007, 151–152.

60 *ibid.*, 150.

61 ARTHUR EDWARD WAITE, London, 1893, 137.

62 *Ibid.*

63 Nicolas Eymeric (1320–1399) was the principal inquisitor for the Crown of Aragon, the author of the well-known *Directorium Inquisitorium*; he also wrote a dissertation *Contra alchymistas*, considering them not only fraudulent but, above all, in league with the Devil and therefore heretical. CHIARA CRISCIANI, MICHAELA PEREIRA, 1996, 253.

64 Theophilus' awareness of potential mistakes and how to correct them suggests that he had a mastery of many productions. Likewise Theophilus' reference to *Regalia Benedicti: -ora et labora*, the virtue of working with one's hands -shows his awareness of Benedictine rules. C. R. DODWELL, 1961, introduction; HERBERT APPLEBAUM, 1992, 239–241.

65 WILFRED R. THEISE, 1995, 242.

66 VICTOR CAMERON, 1878, 159.

67 WILFRED R. THEISE, 1995, 251.

68 MARIE-LOUISE VON FRANZ, 1966, X-XII.

69 WILFRED R. THEISE, 1995, 248. Herman of Carinthia, also nicknamed Hermannus Dalmata, or Sclavus Secundus, was an Istrian philosopher, astronomer, astrologer, mathematician, translator and author. Born 1100 on the island of Korčula (Corcyra Nigra), died 1160, Herman is, among few others, the most important translator of Arabic astronomical works and popularizer of Arabic culture in Europe. The influence of his translations on the development of medieval European astronomy was especially large. SHEILA LOW-BEER, 1979.

70 See commentary on appended texts to Theophilus' *Schedula*, note 3.

71 PEARL KIBRE, 1980, 187–202; JOHN MARENBO, 1998, 188.

72 LUCA BIANCHI (ed.), 2011.

73 WILLIAM R. NEWMAN, ANTHONY GRAFTON (eds.), 2001, 8.

74 Sun (gold), Moon (silver), Mercury (quicksilver), Venus (copper), Mars (iron), Jupiter (tin), Saturn (lead).

75 *That which is above is like that which is below and that which is below is like that which is above, to accomplish the miracles of one thing. And as in all things whereby contemplation of one, so in all things arose from this one thing by a single act of adoption.* Quoted by SAMUEL C. THOMPSON, 2002, 31–35. See also KEVIN VAN BLADEL, 2009. Hermes Trismegistus is always recognizable by his clothing, and Michael Maier in *Symbola Aurea Mensae* (1617) shows him pointing towards the twin Principles of the *Magnus opus*: sulfur and mercury, whose father and mother are the Sun and the Moon, portrayed in a fiery embrace of the Sacred Fire. The astrolabe in his hand represents the necessity of a mysterious cosmic agent before the Subject of the Wise can become the Philosopher's Stone. MICHAEL MAIER, *Atlanta fugiens*, Oppenheim, J. Th. de Bry, 1618.

76 *...they have given it (Magnum opus) the names of all kinds of things.* MARTINUS RULANDUS, n.d., 225.

77 GABRIELE MINO, 1997, 143–165. There is philosophical and religious context to alchemy that goes deeper into the concepts of a belief in self-proven principles of the universe, of "perfectibility" regarding a union of spirit and body of *hieros gamos*, also referred to as alchemical marriage. Also in ARTHUR EDWARD WAITE, 1999, 236: *...celestial and terrestrial influences are necessary for a successful outcome of transmutation.*

78 MARTINUS RULANDUS, n.d., 5.

79 LAWRENCE PRINCIPE, 2012, 44. Jabir's Latinized name was Geber, which in turn was used in Pseudo-Geber, for an anonymous alchemist of the 13th century, sometimes identified as Paul of Taranto. WILLIAM R. NEWMAN, 1985, 79–90.

80 It is difficult not to make a parallel with the initial discovery of nuclear weapons, conducted in secrecy lest they fall into the "wrong" hands.

81 JANE PEARSON, HEW D. V. PRENDERGAST, 2001, 475; DANIEL V. THOMPSON, 1956, 124.

82 PHILIP BALL, 2001; VICTORIA FINLAY, 2002, JOHN GAGE, 1990; SPIKE BUCKLOW, 2009.

83 The first decades of the 18th century are considered to mark the break of chemistry with alchemy, the two taking separate paths with diverse goals. Lavoisier (1743–1794) is considered to be an early exponent of modern chemistry for changing it from a qualitative to a quantitative activity by carefully measuring ingredients used in experiments and insisting on validating tests by workable re-runs. He also regularized chemical nomenclature.

84 For each of these pigments a comprehensive history, literature and chemical composition is given. NICHOLAS EASTAUGH, VALENTINE WALSH, TRACEY CHAPLIN, RUTH SIDDALL, 2008, lead white 240, minium 264, verdigris 391 and vermilion 393.

85 Vasari obviously did not read Cennini carefully, as in the *Vita di Agnolo Gaddi* he states that Cennini does not mention *rosso cinabrese*.

86 CENNINO CENNINI, 1960, 36–39, 101–102. Purpurina, or mosaic gold, is principally made from quicksilver, tin and sal ammoniac, prime materials of alchemists. Bersch lists several formulae for making ersatz gold which are very similar to early recipes found in ancient treatises: tin filings, sublimated sulfur

- (*sulphrum vivum*) and ammonium chloride (*sal ammoniac*). In some recipes mercury is suggested, since it promotes a more immediate bonding of base metals to sulfur. JOSEPH BERSCH, Vienna, Leipzig, 1902., 163.
- 87** DANIEL V. THOMPSON, 1956, 33.
- 88** Ibid, note 69, 95.
- 89** CENNINO CENNINI, 1859, LVI, 35.
- 90** JOSEPH NEEDHAM, Cambridge, 1974, 23.
- 91** Minium, was often called cinnabar and was used to adulterate the much more valuable vermilion. JOHN BOSTOCK, 1828, 56.
- 92** SPIKE BUCKLOW, 2014, 16–41.
- 93** Three men fasted in the desert for forty days: Moses (Exodus 34:27-28), Elijah (1 Kings 19:8), and Jesus (Matthew 4:2). The Flood lasted for forty days (Genesis 7:12 and also embalming [Gen 50:3]). These are just a few of many examples.
- 94** GAETANO & CARLO MILANESI, 1859, 49.
- 95** MARY P. MERRIFIELD, 1967, vol. I, clxi.
- 96** GIORGIA AGRESTI, 2013, table 52, 189.
- 97** CLAUDIO SECCARONI, 2006.
- 98** GIORGIA AGRESTI, 2013, 190.
- 99** DANIEL V. THOMPSON, 1956, 81. The only ancient formula for preparing *giallorino* is mentioned in Bologna MS, recipe 194.
- 100** GIORGIA AGRESTI, 2013, table 52, 189.
- 101** S. BOGOVIC-ZESKOSKI, 2015, 51–58.
- 102** A number of pigment-supplying companies refer to the yellowish pigment as massicot/litharge as if one and the same; for example: Kremer catalogue of Pigments.
- 103** SPIKE BUCKLOW, 1999, 140–149.
- 104** THEOPHRASTUS, 1965.
- 105** JOHN ERIC HOLMYARD, 1931, 60.
- 106** URSULA KLEIN, E. C. SPARY, 2009, 39; ARI WALLERT, 1989, 155–6 suggests that the preparation of vermilion was known in the West even before the translation of Jabir's texts.
- 107** RUTHERFORD J. GETTENS, GEORGE L. STOUT, 1966, 171.
- 108** SPIKE BUCKLOW, 1999, 110.
- 109** DANIEL V. THOMPSON Jr., 1954, 24.
- 110** CENNINO CENNINI, *Della natura del rosso*, XL, 1859, 30. This is an additional reference that pigments could be procured from friars, who most likely also made them.
- 111** THEOPHILUS, 1966, 40, *Caput XXXVI*. De cenobrio: "Si desidero cinobrium tolles sulphur, cujus sunt tris genera, nigrum et croceum, quod frangere super lapide siccum, adde ei duas partes vivi agentis sequo pondere staterae; et cum diligentius miscueris, mitte in vitream ampullam, cooperiens eam ex omni omni parte argilla, et os obstrue, ne fumus exeat, et pone eam ad ignem ut siccetur. Deinde pone eam inter carbones ardentis, et mox cum coeperit caleferi, audies fragorem interius, quomodo se vivum argentum commiscet ardenti sulphuri; et cum sonus cessaverit, statim ejice ampullam et aperiens tolle colorem." ROBERT HENDRIE, 1847, 44.
- 112** PLINY THE ELDER, 2014, book XXXIII; JOYCE IRENE WHALLEY, 1982, 137; DANIEL V. THOMPSON, 1954, 103.
- 113** It is made by heating together silica, copper alloy filings or a copper ore such as malachite, lime (calcium oxide) and an alkali such as potash or natron. LORNA LEE, STEPHEN QUIRKE, vol. 1, 2000, 108–11. VITRUVIUS, 1970, VII, XI, I, gives similar ingredients: sand, copper filings and nitrum. F. GRANGER, 1970, 123–4.
- 114** PAUL T. NICHOLSON, JULIAN HENDERSON, 2000, 199–202.
- 115** BARBARA H. BERRIE, 2007, vol. 4, 39, 109. *Caput mortum* is sometimes used as an alternative name for "mummy brown," a pigment that was originally made in the 16th and 17th centuries from ground-up Egyptian mummies. SPIKE BUCKLOW, 2009, 37.
- 116** For additional discussion on nomenclature see JOHN GAGE, 1990, 94–97. For example Mark Clarke, 2001, mentions: *azurium*, meaning red vermilion (Appendix: Subject Index to the Contents of the Manuscripts).
- 117** JOHN GAGE, 1999, 92; see also RICHARD W. HUNT, MARGARET GIBSON, 1984, 1–18.
- 118** JOHN GAGE, 1990, 93.
- 119** CENNINO CENNINI, 1954, 23.
- 120** SREBRENKA BOGOVIC-ZESKOSKI, 2015, 51–58.
- 121** The Papyrus Graecus Holmiensis, which is also known as the Stockholm Papyrus, dates from c. 300 AD and contains craft recipes written in Demotic Greek. The Leyden papyrus X derives from the same (or very similar) sources. EARLE RADCLIFFE CALEY (ed.), 2008. See also S. BOGOVIC ZESKOSKI, 2015, for an additional list of manuscripts.
- 122** The author suggests, as a possible source, a manuscript attributed to an Arab alchemist active in Sicily. The manuscript contains a recipe which calls for ashes of basilisk. CHET VAN DUZER, 2014, note 9, 371.
- 123** There is only one other "strange" recipe in the manuscript; it calls for goat's blood to soften a precious stone, thus facilitating its carving. THEOPHILUS, 1979, 189–190.
- 124** *De auro Hispanico*, XLVIII: "Est etiam aurum quod dicitur Hispanicum, quod conficitur ex rubeo cupro et pulvere basiliscus et sanguine humano atque aceto. Gentiles (Heathen?) enim, quorum peritia in hac arte (parte) probabilis est, creant sibi basiliscos hoc modo. Habent sub terra domum superius et inferius et omni parte lapideam, cum duabus fenestellis tam breuibus ut uix aliquid luminis appareat per eas; in quam ponunt duos gallos ueteres duodecimi aut quindecimi annorum, et dant eis sufficientem cibum. Qui cum incrassati fuerint, ex calore pinguedinis conueniunt inter se, et ponunt oua. Quibus positis, eiciuntur galli et imittuntur bufones, qui oua foueant, quibus datur panis in cibum. Fotis autem ouis egrediuntur pulli masculi sicut pulli gallinarum, quibus post dies septem crescunt caudae serpentium, statimque, si non esset, pauimentum domus lapideum, terram intrarent. Quod cauenteseorum magistri habent uasa aenea rotunda magnae amplitudinis, ex omni perforata, quorum ora sunt conscripta, quibus imponunt ipsos pullos et obstruunt ora cupreis cooperculis atque sub terra infodiunt, et ingrediente subtili terra per foramina nutriuntur sex mensibus. Post haec discooperiunt et copiosum ignem apponunt donec bestiae interius omnino comburantur. Quo facto cum refrigeratum fuerit, eiciunt et diligenter terunt, addentes ei tertiam partem sanguinis hominis rufi, qui sanguis exsiccatus et tritus erit. Haec duo composita temperantur

aceto acrii nase mundo; deinde accipiunt tenuissimas tabulas rubei cupri purissimi, et super eas liniunt hanc confectionem ex utraque parte atque mittunt in ignem. Cumque canduerit extrahunt, et in eadem confectione extingunt et lauant, sicque tamdiu faciunt, donec ipsa confectio cuprum transmordeat, et inde pondus et colorem auri suscipiat. Hoc aurum omnibus operibus aptum est." R. C. DODWELL, 1961, 96–98.

125 THEOPHILUS, 1963, note 1, 119.

126 Ibid.

127 MARK CLARKE, 2011, 15.

128 Ibid, 50.

129 Ibid, 16.

130 LAURENCE A. BREINER, 1979, 30–46; MALCOLM SOUTH (ed.), 1987, 113–122.

131 DANIEL T. RODGERS, BHAVANI RAMAN, HELMUT REIMITZ (eds.), 2014, 115.

132 WILLIAM EAMON, 1994, 114.

133 ALBERTUS MAGNUS, 1916, 1496; also CHET VAN DUZER, 2014, 375, note 26.

134 PETER COSTELLO, 1979, 37.

135 LAWRENCE PRINCIPE, 2012, 54. See also CHET VAN DUZER, 2014, note 6, 371.

136 SPIKE BUCKLOW, 2010, 20.

137 Reference given by van Deusen about Abufalah's manuscript can be found in R. PATAI, 1999, 235–244.

138 The identification of basilisk ash with mercury was suggested by ARI WALLERT, 1989, 154–161; the identification of the blood of a red-haired man with sulfur (or mercury) was suggested by MARTINUS RULANDUS, Kessinger, n.d. and SPIKE BUCKLOW, 2009, 99–104.

139 THEOPHILUS, 1963, Ch. 95, 189–190. The gem is heated by a live goat's blood; a hole is cut between breast and stomach and the gem is inserted; it *can be carved while the heat lasts*.

140 Quoted in URSULA KLEIN, E. C. SPARY, 2009, note 54, 43. See also note 55, 43–44 for additional recipes which call for human blood.

141 BRUCE T. MORAN, 2005, 10.

Bibliography

GIORGIA AGRESTI, *I gialli di piombo, stagno, antimonio: colore e materia*, L-ART/04, 2013, URL= http://dspace.unitus.it/bitstream/2067/2715/1/gagresti_tesid.pdf (July 6, 2017)

HERBET APPLEBAUM, *The Concept of Work, Ancient, Medieval and Modern*, Albany, 1992.

ST. THOMAS AQUINAS, *Summa Theologica*, vol. III, part II, New York, 2007, orig. pub. 1911.

ALBERTUS MAGNUS, *De Animalibus libri XXVI*, Hermann Stadler (ed.), Münster, 1916.

PHILIP BALL, *Bright Earth*, Chicago, 2001.

PHILIP BALL, *The Devil's Doctor: Paracelsus and the World of Renaissance Magic and Science*, New York, 2006.

PHILIP BALL, *Alchemy in the Colours of the Renaissance*, an article written for the UCL chemistry department, 2002.

FRANCIS BARRETT, *The lives of alchemystical philosophers: with a critical catalogue of books in occult chemistry, and a selection of the most celebrated treatises on the theory and practice of the hermetic art*, London, 1815.

MICHAEL BAXANDALL, *Painting and experience in fifteenth-century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, 1972.

BARBARA H. BERRIE (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 4, London, 2007.

JOSEPH BERSCH, *Lexicon der Farben Technik, Handbuch für alle Gevebetreibenden und Künstler auf dem Gesamtgebiete der Farben-Technik*, Vienna & Leipzig, 1902.

LUCA BIANCHI (ed.), *Christian Readings of Aristotle from the Middle Ages to the Renaissance*, *Studia artistarum*, 29, Turnhout (2011).

KEVIN VAN BLADEL, *The Arabic Hermes: From Pagan Sage to Prophet of Science*, Oxford, New York, 2009.

S. BOGOVIC-ZESKOSKI, *Gold and not so real gold in Medieval treatises*, *Conservar Patrimonio*, 22 (2015), 51–58.

LAURENCE A. BREINER, *The Career of the Cockatrice*, *Isis*, 70, 1 (1979), 30–46.

SPIKE BUCKLOW, *Paradigms and Pigment Recipes: Vermilion, synthetic Yellows and the Nature of Egg*, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 13 (1999), 140–149.

SPIKE BUCKLOW, *The Alchemy of Paint, Art, Science and Secrets from the Middle Ages*, London, 2009.

SPIKE BUCKLOW, *Impossible recipes, Sources and Serendipity*, E. Hermens, J. Townsend (eds.), London, 2010, 18–22.

SPIKE BUCKLOW, *The Riddle of the Image, The secret Science of the Medieval Art*, London, 2014.

DAN BURTON, DAVID GRANDY, *Alchemy, Magic, Mystery and Science*, Bloomington & Indianapolis, 2004, 74–86.

HERBERT BUTTERFIELD, *The Origin of Modern Science, 1300–1800*, New York, 1951.

EARLE RADCLIFFE CALEY, *The Leyden papyrus: an English translation with brief notes*, *Journal of Chemical Education*, 3:10 (1926), 1149–1166.

EARLE RADCLIFFE CALEY, *The Stockholm Papyrus: An English Translation with brief notes*, *Journal of Chemical Education* 4:8 (1927), 979–1002.

EARLE RADCLIFFE CALEY (ed.), *The Leyden and Stockholm Papyri, Greco-Egyptian Chemical Documents From the Early 4th Century AD*, Cincinnati, 2008.

VICTOR CAMERON, *Alchemy and Alchemists, Progress, a Monthly magazine for the Working Classes*, part II, W. Knighton London, (ed.), (1878), 156–160.

- CENNINO CENNINI, *Di Cennino Cennini trattato della pittura, messo in luce la prima volta con annotazioni*, Rome, 1821.
- CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte o trattato della Pittura di Cennino Cennini*, Gaetano & Carlo Milanese, (eds.), Florence, 1859.
- CENNINO CENNINI, *The Craftsman's Handbook, Il Libro dell'Arte*, (ed. & trans.) Daniel V. Thompson, New York, 1960.
- ARTHUR H. CHURCH, *The Chemistry of Paints and Painting*, London, 1901.
- MARK CLARKE, *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London, 2001.
- PETER COSTELLO, *The Magic Zoo: The Natural History of Fabulous Animals*, New York, 1979.
- GLYNIS L. COYNE, Lead to Gold; Sorcery to Science: Alchemy and the Foundations of Modern Chemistry, *The People, Ideas and Things Journal*, Cycle 3 (2012), URL = <http://pitjournal.unc.edu/article/lead-gold-sorcery-science-alchemy-and-foundations-modern-chemistry> (May 16, 2017).
- CHIARA CRISCIANI, MICHAELA PEREIRA, *L'Arte del Sole e della Luna, Alchemia e filosofia nel medioevo*, Spoleto, 1996.
- EDWARD A. DAVIS, ISOLDE J. FALCONER, *Thomson and the Discovery of the Electron*, London, Bristol, 1997.
- BARBARA DiBERNARD, Alchemy in Finnigan's Wake, *James Joyce Quarterly*, 14:3 (1977), 274–289.
- BARBARA DiBERNARD, *Alchemy and Finnegan's Wake*, Albany, 1980.
- CHARLES R. DODWELL, *Theophilus, The Various Arts, De diversis artibus*, Oxford, New York, Toronto, 1961.
- SARAH DRY, *The Newton Papers, the Strange and true Odyssey of Isaac Newton's Manuscript*, Oxford, 2014.
- CHET VAN DUZER, An Arabic Source for Theophilus' Recipe for Spanish Gold, *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum artium'*, Andreas Speer, Maxime Mauriege, Hiltraud Westermann-Angerhausen (eds.), Boston (2014), 369–378.
- WILLIAM EAMON, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, New Jersey, 1994.
- NICHOLAS EASTAUGH, VALENTINE WALSH, TRACEY CHAPLIN, RUTH SIDDALL, *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, New York, 2008.
- JOHN VAN ENGEN, Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: The Manual Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth Century, *Viator*, 11 (1980), 147–163.
- ROBERT L. FELLER, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, A. Roy (ed.), Oxford, 1993.
- VICTORIA FINLAY, *Color: Travels Through the Paint Box*, London, 2002.
- MATTHEW FISHBURN, *Burning of Books*, New York, 2008.
- MARIE-LOUISE VON FRANZ, *Aurora Consurgens*, New York, 1966.
- KATHLEEN FREEMAN, *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers: A Complete Translation of the Fragments in Diels, Fragmente Der Vorsokratiker*, Harvard, 1983.
- JOHN GAGE, *Color and Meaning, Art, Science and Symbolism*, Berkeley, Los Angeles, 1990.
- HEIDI C. GEARHART, Theophilus' On Diverse Arts: The Persona of the Artist and the Production of Art in the Twelfth Century, (dissertation thesis), Ann Arbor, 2010.
- RUTHERFORD J. GETTENS & GEORGE L. STOUT, *Painting Materials; A Short Encyclopaedia*, New York 1966.
- DRAGO GRDENIĆ, *Alkemija*, Zagreb, 2003.
- JEREMIAH HACKETT (ed.), *Roger Bacon and the Sciences: Commemorative Essays*, Leiden, New York, 1997.
- ROBERT HALLEUX, *Les textes alchimiques*, (Latin and French), Turnhout, 1979.
- OWEN HANNAWAY, Laboratory Design and the Aim of Science: Andreas Libavius versus Tycho Brahe, *Isis*, 77:4 (1986), 584–610.
- JOHN F. HEALY, *Pliny the Elder on Science and Technology*, Oxford, 1999.
- JOSEPH L. HENDERSON, DYANE N. SHERWOOD, *Transformation of the Psyche, The symbolic Alchemy of the Splendor Solis*, Hove and New York, 2003.
- ALEXANDER HENRY, *Doctrines of Alchemy*, 1941, reprint 2012.
- JOHN HENRY, Magic and Science in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, *Companion to the History of Modern Science*, Robert. C. Olby, Geoffrey N. Cantor, John R. R. Christie, Johnathon S. Hodge (eds.), London, 1990, 583–96.
- JOHN ERIC HOLMYARD, *Makers of Chemistry*, Oxford, 1931.
- PETER M. HOLT, ANN K. S. LAMBTON, BERNARD LEWIS (eds.), *The Cambridge History of Islam, Islamic Society and Civilization*, vol. 2B, Cambridge, 1970.
- LYNN HUME, NEVILL DRURY, *The Varieties of Magical Experience, Indigenous, Medieval and Modern Magic*, St. Barbara, Denver, Oxford, 2013.
- RICHARD W. HUNT, *The Schools and the Cloister: The Life and Writings of Alexander Nequam (1157–1217)*, MARGARET GIBSON (ed. & rev.), Oxford, 1984.
- MICHAEL HUNTER, EDWARD B. DAVIS (eds.), *The works of Robert Boyle*, 14 vols., London, 1999–2000.
- BEN JONSON, The Alchemist, *The Four Comedies*, London, New York, 2013.
- PAUL T. KEYSER, Greco-Roman Alchemy and coins of Imitation Silver, *American Journal of Numismatics*, 7–8 (1995), 209–33.
- PEARL KIBRE, Albertus Magnus on Alchemy, in JAMES WEISHEPL (ed.), *Albertus Magnus and Science: commemorative essays*, Toronto, 1980, 187–202.
- G. S. KIRK, J. E. RAVEN, M. SCHOFIELD, *The Presocratic Philosophers: A Critical History with a Selection of Texts*, 2nd ed., Cambridge 1957.
- URSULA KLEIN, E. C. SPARY (eds.), *Materials and Expertise in Early Modern Europe: Between Market and Laboratory*, Chicago & London, 2009.
- STANISLAS KLOSSOVSKI DE ROLA, *Alchemy, the Secret Art*, London, 1973.
- JULIUS KOHN, *Harley Splendor Solis*, (appendix), London, 1920.
- THEODORE KIRKRINGUS, *Basil Valentine, His triumphal Chariot of Antimony*, 1678, no. 120, <http://www.sacred-texts.com/alc/antimony.htm> (May 16, 2017).

- L. LEE, S. QUIRKE, Painting materials, *Ancient Egyptian Materials and Technology*, P. T. Nicholson, I. Shaw (eds.), Cambridge, 2000, 104–120.
- STANTON J. LINDEN (ed.), *The Alchemy Reader: from Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Cambridge, 2003.
- GEOFFREY E. R. LLOYD, Aristotle: *The Growth and Structure of his Thought*, Cambridge, 1968.
- SHEILA LOW-BEER, *Hermann of Carinthia: The Liber imbrum, the Fatidica and the De indagatione cordis*, New York, 1979.
- JOHN MARENBOON, *Medieval Philosophy, Rutledge History of Philosophy*, vol. 3, London & New York, 1998.
- JURICA MATIJEVIĆ, JELICA ZELIĆ, *Tajne o bojama. Priručnik za pripravu boja iz 15. stoljeća*, Zagreb, 2016.
- ZACHARY MATUS, Alchemy and Christianity in the Middle Ages, *History Compass* 10, No. 2, 2012, 934–45.
- MARY P. MERRIFIELD, *Original Treatises, Dating from the XIth to the XVIIIth Centuries, on the Arts of Painting*, New York, 1849, reprinted New York, 1967.
- GABRIELE MINO, *Alchimia e Iconologia, Fonti e Testi, Raccolta di Archeologia e Storia dell'arte*, Udine, 1997.
- PAOLO MORA, LAURA MORA, P. PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, Bologna, 1977.
- BRUCE T. MORAN, *Distilling knowledge: Alchemy, Chemistry and the Scientific Revolution*, London, 2005.
- PETER J. T. MORRIS, *The Matter Factory, History of the Chemistry Laboratory*, London, 2015.
- JOSEPH NEEDHAM, *Science & Civilisation in China: Chemistry and chemical technology. Spagyric discovery and invention: magisteries of gold and immortality*. Cambridge, 1974.
- WILLIAM R. NEWMAN, New Light on the Identity of Geber, *Sudhoffs Archiv*, 69 (1985), 79–90.
- WILLIAM R. NEWMAN, Alchemical Symbolism and Concealment: The Chemical House of Labavius, in Peter Galison, Emily Thompson (eds.), *The Architecture of Science*, Cambridge (USA), 1999, 59–77.
- WILLIAM R. NEWMAN, From Alchemy to Chymistry, *The Cambridge History of Science. Early Modern Science*, vol. 3, K. Park, L. Daston (eds.), New York, 2006.
- WILLIAM R. NEWMAN, ANTHONY GRAFTON (eds.), *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge, 2001.
- WILLIAM R. NEWMAN, LAWRENCE PRINCIPE, Alchemy vs. Chemistry: the Etymological Origins of Historiographic Mistake, *Early Science and Medicine*, 3:1, 1998, 32–65.
- PAUL T. NICHOLSON, JULIAN HENDERSON, *Ancient Egyptian materials and technology*, P. Nicholson and I. Shaw (eds.) Cambridge, 2000.
- TARA NUMMEDAL, *Alchemy and Authority in the Holy Roman Empire*, Chicago, 2007.
- PARACELSUS, *Selected Writings*, Jolande Jacobi (ed.), Princeton, 1951.
- R. PATAI, Sephardic Alchemists, *From Iberia to Diaspora: Studies in Sephardic History and Culture*, Yedida K. Stillman, Norman A. Stillman (eds.), Leiden, Boston, Köln, 1999, 235–244.
- JANE PEARSON, HEW D. V. PRENDERGAST, Daemonorops, Dracaena and Other Dragon's Blood, *Economic Botany*, vol. 55, No. 4, 2001, New York, 474–477.
- PLINY THE ELDER, *Natural History (Naturalis historia)*, Cambridge, 2014.
- LAWRENCE M. PRINCIPE, Alchemy Restored, *Isis*, 102:2 (2011), 305–312.
- LAWRENCE M. PRINCIPE, *The Secrets of Alchemy*, Chicago, 2012.
- JOHN READ, *From Alchemy to Chemistry*, London, 1957, reprint New York, 1995.
- GEORGE RIPLEY, *The compound of alchymy*, Routledge, London, 1591.
- DANIEL T. RODGERS, RAMAN BHAVANI, HELMUT REIMITZ (eds.), *Cultures in Motion*, Oxford, 2014.
- MARTINUS RULANDUS, *A Lexicon of Alchemy or Alchemical Dictionary, Containing a Full and Plain Explanation of all obscure words, Hermetic subjects, and Arcane Phrases of Paracelsus*, Frankfurt, 1512, reprint, Kessinger, n.d.
- SAPPHO, *Sappho of Lesbos: her works restored*, (trans.) Beram Saklatvala, London, 1968.
- CLAUDIO SECCARONI, *Giallorino: storia dei pigmenti gialli di natura sintetica*, 2006.
- PAMELA H. SMITH, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, London, 2004.
- PAMELA H. SMITH, Laboratories, *The Cambridge History of Science*, 3, *Early Modern Europe*, Lorraine Daston, Katharine Park (eds.) Cambridge, 2006, 290–305.
- PAMELA H. SMITH, Vermilion, Mercury, Blood and Lizards, *Materials and Expertise in Early Modern Europe: Between Market and Laboratory*, Ursula Klein, E. C. Spary (eds.) Chicago, 2009, 29–49.
- PAMELA H. SMITH, [Historians in the Laboratory: Reconstruction of Renaissance Art and Technology in the Making and Knowing Project](#), *Art History, special issue on Art and Technology*, 39.2, 2016, 210–233.
- MALCOLM SOUTH, *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*, New York, 1987.
- ANDREAS SPEER, HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Ein Handbuch mittelalterlicher Kunst? Zu einer relecture der *Schedula diversarum artium*, *Schatzkunst am Aufgang der Romanik: Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis*, Christoph Stiegemann, Hiltrud Westermann-Angerhausen (eds.), Munich, 2006, 249–258.
- WILFRED R. THEISEN, [The Attraction of Alchemy for Monks and Friars in the 13th–14th centuries](#), *The American Benedictine Review* 46, 1995, 239–253.
- THEOPHILUS, [Theophili, qui et Rugerus, presbyteri et monachi, libri III, De diversis artibus, seu, Diversarum artium schedula](#), Robert Hendrie (trans. & notes), London, 1847.
- THEOPHILUS, *On the various arts*, C. R. Dodwell (introduction & trans.), London, 1961.
- THEOPHILUS, *On Divers Arts, The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, John G. Hawthorne, Cyril Stanley Smith (trans.), New York, 1963.

THEOPHRASTUS, *Theophrastus, On Stones (De Lapidus)*, Earl R. Caley, John C. Richards (trans.), Columbus, 1956.

CHARLES J. S. THOMPSON, *The Mystery and Romance of Alchemy and Pharmacy*, Library of Alexandria, 1897.

CHARLES J. S. THOMPSON, *The Lure and Romance of Alchemy*, London, Bombay, Sydney, 1932, Dover reprint, New York, 2002.

DANIEL V. THOMPSON Jr., *The Craftsman's Handbook "Il Libro dell' Arte"*, New York, 1933, reprint 1954.

DANIEL V. THOMPSON Jr., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, foreword by Bernard Berenson, New York, 1956.

BRIAN VICKERS, *Introduction, Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, Brian Vickers (ed.), Cambridge, New York, 1984.

VITRUVIUS, *On Architecture*, F. Granger (trans.), vol. 2, Books VI-X, London, 1970.

ARTHUR EDWARD WAITE, *A New Light of Mysticism*, London, 1893.

ARTHUR EDWARD WAITE, *The Hermetic Museum Containing Twentytwo Most Celebrated Alchemical Tracts*, Frankfurt, 1678, reprinted Boston, 1999.

ARI WALLERT, *Alchemy and Medieval Art Technology, Alchemy Revisited* (Proceedings of an International Congress at the University of Groningen, 17 – 19 April 1989), Z. R. W. M. von Martels (ed.), 1989, 154–161.

CHARLES WEBSTER, *Paracelsus: medicine, magic and mission at the end of time*, New Haven, 2008.

THEODORE ZIOLKOWSKI, *The Alchemist in Literature, from Dante to the Present*, Oxford, 2015.

Sažetak

Srebrenka Bogović Zeskoski

POVIJESNI PIGMENTI I ULOGA ALKEMIJE U NJIHOVOJ PROIZVODNJI: INTERDISCIPLINARNA STUDIJA

Studija sustavno preispituje može li sveobuhvatno saznanje o dostignućima alkemije učinkovito utjecati na kvalitetniji pristup očuvanju kulturne baštine i pridonijeti uspješnijem restauriranju umjetničkih djela. Alkemičari i umjetnici oslanjali su se na različite obrtničke prakse (metalurgija, staklarstvo, keramika itd.). Boja im postaje poveznica: umjetnici bojom prikazuju svoje kreativne vještine, alkemičari prepoznaju i utvrđuju ishod svojih eksperimenata. Stoga nije neobično da alkemijski recepti u brojnim rukopisima iz predmodernog razdoblja, osobito iz srednjovjekovlja, sadrže relevantne informacije o umjetničkim materijalima i često se s alkemijskim traktatima nalaze uvezani u isti korpus. Mnogi od zabilježenih pokusa zorno prikazuju da su alkemičari pomno promatrali i analizirali razne procese, pretvorbe i sinteze tvari te dobivene rezultate preispitali i bilježili. Zapadnjačka alkemija doživjela je zamah u Europi u srednjem vijeku, uvelike zahvaljujući prijevodima arapskih tekstova u kojima je sačuvana znanost drevnog Egipta i antičke Grčke. Tijekom 12. stoljeća većina alkemijskih dostignuća stigla je na Zapad uglavnom preko Bliskog istoka i Španjolske, a zapisi o tim alkemijskim novostima uspješno su prevedeni na latinski jezik. Pokušaj pretvaranja neplemenitih kovina u zlato i srebro te traženje eliksira života proizašli su iz okultne naravi alkemijske znanosti. Načela te okultne proto-znanosti kojima se eksperimentalna praksa vodila bila su promjena nečistog u čisto, jednostavnog u složnije, te put od neznanja do spoznaje svijeta. U tom nastojanju alkemičari su stvorili osnovu za mnoge suvremene ideje te otkrili važne kemijske procese i sastojke. Među alkemijskim zapisima postoje i tekstovi s praktičnim uputama i receptima, kao što je priprema ra-

zličityh pigmentata. Od velikog broja traktata o toj temi, za detaljniju analizu izabrani su rukopisi Teofila Prezbitera i Cennina Cenninija. Cennini u svojoj „Knjizi o umjetnosti“ za neke pigmente, poput cinobera, olovne bijele ili olovne crvene, orpimenta i verdigrisa, bilježi da su stvoreni „alkemijski“, dok su drugi, poput lakove crvene i *giallorina*, dobiveni umjetnim putem, ali ne uz pomoć *chymie* (preferirani temin današnjih znanstvenika). Cenninijeva prosudba o naravi pigmentata nedvojbeno upućuje na čvrste poveznice između alkemičara, alkemijskih tekstova i proizvodnje slikarskih materijala. Teofilov rukopis izabran je zato što citira alkemijski recept *par excellence* „Kako proizvesti španjolsko zlato“, u kojem su tvari zadržale svoje okultne nazive, ali se uz znanje alkemijske nomenklature mogu transkribirati u izvedivi recept. Stoga je poželjno uspostaviti korelaciju između srednjovjekovnih i renesansnih traktata, te odrediti njihove vrijednosti za restauriranje umjetnina. Detaljno i točno objašnjenje procesa i sastojaka materijala važna je komponenta i odraz načina stvaranja pojedinih umjetničkih djela. Ako znamo sastav, lakše je pristupiti restauriranju, a ako znamo moguću strukturu, lakše je na umjetnini preciznije identificirati materijal. S tim u vezi treba uzeti u obzir i upute koje isprva djeluju nesuvislo, no jednom dešifrirane, čine važne informacije dostupnima. Poznavanjem alkemije, njezina jezika i načina razmišljanja suvremeni znanstvenik proširuje polje istraživanja, pa taj izvor ne samo da se ne smije zanemariti, nego zaslužuje daljnja, opsežnija istraživanja.

KLJUČNE RIJEČI: *alkemija, pigmenti, laboratorijska oprema, Teofil Prezbitar, Cennino Cennini, Hermes Trismegistus*

Jadranka BakovićHrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Zadar
jbakovic@h-r-z.hrIzvorni znanstveni rad/
Original scientific paper
Primljen/Received: 20. 6. 2016.UDK
75.034.025.3/.4(497.5 Zadar)
75 Carpaccio, V.
DOI<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.4>

Restauracije poliptiha sv. Martina Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale

SAŽETAK: Unatoč nesretnoj činjenici da umjetnine u ruke restauratora često dolaze teško oštećene, zahvaljujući bogatoj ostavštini naših vrijednih i prosvjetljenih predaka, imamo mogućnost i povlasticu bolje upoznati autore velikih djela ne samo hrvatske nego i svjetske kulturne baštine. Jedan od takvih je i Vittore Carpaccio, veliki slikar talijanske renesanse koji je cijeloga života imao nadahnuće za stvaranje remek-djela u kojima postiže najveće umjetničke dosege. Njegovu veličinu prepoznao je zadarski kanonik Martin Mladošić, naručivši potkraj 15. stoljeća za zadarsku katedralu izradu poliptiha posvećenog sv. Martinu. Poruku i ljepotu toga poliptiha nisu znali prepoznati oni koji su trebali nastaviti brigu o njemu, pogotovo oni koji su djelo gotovo potpuno preslikali do početka prošloga stoljeća. Devastacija poliptiha nastavila se u poratnim godinama, nakon Drugog svjetskog rata, kad zbog njegova izlaganja velikim oscilacijama vlage i temperature tijekom premještanja iz skloništa, dolazi do gubitka većeg dijela slikanog sloja. Članak se bavi restauratorskim zahvatima obavljenima na poliptihu i pokušajima obnove vrijednosti i ljepote toga djela.

KLJUČNE RIJEČI: *Vittore Carpaccio, Zadar, renesansno slikarstvo, slikarska tehnika, poliptih sv. Martina, konzervatorsko-restauratorski radovi*

Povijest poliptiha

Zadar, višetisućljetni grad u središnjem dijelu hrvatskog Jadrana, bio je izložen mnogim ratovima i razaranjima tijekom svoje burne prošlosti, ali je ipak bio povezan s velikim središtima i protagonistima kulturnih događanja. Još su u 14. stoljeću zadarske crkve ukrašene vrijednim romaničkim i gotičkim slikanim raskošima, ikonama, skulpturama i brojnim liturgijskim predmetima.

Osim domaćih majstora koji su u to vrijeme radili u Zadru (Dujma Vuškovića, Petra Jordanića, Blaža Jurjeva Trogirana, Jurja Čulinovića itd.), u gradu borave ili za njega stvaraju važna djela Carlo i Vittore Crivelli, Lorenzo Luzzo te Lazzaro Bastiani. Iz literature je poznato da je Bastiani¹ bio jedan od učitelja Vittorea Carpaccia, a Lorenzo Luzzo je i rođen u Zadru oko 1484. godine, u vrijeme službovanja njegova oca u tom gradu.² Izravna pove-

zanost sa Zadrom omogućila je međusobne kontakte tih važnih umjetnika. U takvu okruženju, zadarski kanonik i notar, te ninski arhiprezbiter Martin Mladošić³ naručuje izradu poliptiha za oltar sv. Martina u zadarskoj katedrali. Kao jedna od istaknutijih crkvenih ličnosti toga doba, Mladošić je zaslužan za širenje renesansne umjetnosti u Zadru. Izradu poliptiha povjerio je Vittoreu Carpacciu, velikom talijanskom slikaru rođenom u Veneciji između 1455. i 1460. godine. U to vrijeme u Veneciji je razvijena djelatnost bratovštine *Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*. Bratovštinu su osnovali doseljenici iz dijelova istočne obale Jadrana, naročito iz Dalmacije, pa se može pretpostaviti da je bila živo povezana s domovinom i u sferama umjetnosti.⁴ Ostatak poznata upravo po važnom opusu slika Vittorea Carpaccia s prizorima iz života troji-



1. Vittore Carpaccio, poliptih sv. Martina prije konzervatorsko-restauratorskih radova 2003. godine (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun, 2003.)
Vittore Carpaccio, Polyptych of St. Martin before conservation in 2003 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Braun, 2003)

ce najvećih dalmatinskih svetaca: sv. Jeronima, sv. Jurja i sv. Tripuna, koje je autor naslikao početkom 16. stoljeća.

Vrijeme nastanka poliptiha još uvijek nije sa sigurnošću utvrđeno, iako je često bilo predmet znanstvenog zanimanja. Polazište je odredio Carlo Federico Bianchi, povezujući nastanak poliptiha s narudžbom gradnje oltara, 1480. godine.⁵ Detaljne podatke o dvojicama glede datacije iznio je Ivo Petricioli u svojem članku „Oko datiranja Carpacci-ova poliptiha u Zadru“,⁶ obrađujući između ostalog karakteristike autorova potpisa i poistovjećujući ga s onima na slikama *Krv Isusova u Udinama* (1496.) i *Meditacija nad*

Kristovim tijelom u New Yorku (1500.) U nedostatku više pouzdanih podataka, vrijeme nastanka poliptiha moguće je protegnuti do 1493. godine, koja je prema Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom moguća godina nastanka poliptiha.⁷ Carpaccio je tek od početka 16. stoljeća uz potpis bilježio i godinu nastanka svojih radova.

Zadarski poliptih posvećen sv. Martinu sastoji se od šest slika s prikazom pojedinačnih svetaca raspoređenih u dva reda (sl. 1). U njegovu donjem središnjem dijelu je titular poliptiha, sv. Martin. Okružen je zadarskim svecima zaštitnicima, sv. Stošijom i sv. Šimunom. U gornjem

dijelu poliptiha likovi sv. Petra i sv. Pavla bočno graniče sa središnjim prikazom sv. Jeronima.⁸ Sve su slike četvrtastog oblika. Na trima slikama u gornjem redu slikani sloj završava polukružno, slijedeći polukružni završetak ukrasnog okvira kojeg je prema narudžbi Martina Mladošića izradio domaći drvorezbar Ivan Korčulanin. Rubovi slika, prekriveni izvorno okvirom koji ih je povezivao u cjelinu poliptiha, nisu oslikani. U naknadnim intervencijama u nekoliko su navrata preslikavani crnom i sivom bojom. Dimenzije navedenih rubova su različite, što potvrđuje pretpostavku da su slike rezane. Prema zapisu iz vizitacije nadbiskupa Mate Karamana, iz 1746. godine, pretpostavlja se da je na vrhu poliptiha bila i slika Bogorodice koja danas nedostaje.⁹ Autorov potpis nalazi se na donjem, lijevom rubnom dijelu slike sv. Martina: (*vic*) *TORIS (c) ARPATTII (ve) NETTI OPUS (sl. 2)*.

Svi su likovi smješteni u prvi plan stjenovitog pejzaža od kojega su bočni likovi svetaca odvojeni arhitektonskim elementima. Ti bočni likovi svetaca prikazani su u frontalnom stavu na postoljima, koja na slici sv. Stošije i sv. Šimuna imaju bogate ornamentalne ukrase (arabeske). Prikazani su s karakterističnim ikonografskim obilježjima. U središnjim slikama poprimaju širi scenski karakter: sv. Martin reže svoj plašt kako bi zaogrnuo prosjaka, dok je sv. Jeronim u klečećem stavu molitve pogledom usmjeren prema raspetom Kristu obješenom na stablu. Nasuprot sv. Jeronimu, među stijenama je lik donatora Martina Mladošića. Iza njega, u gustoj vegetaciji nazire se glava lava. Sklonost prikazivanju životinjskih likova Carpaccio je tu iskazao slikanjem laneta koje leži u travi. Uobičajena svetačka odjeća, na rubovima ukrašena ornamentiranim trakama, na likovima sv. Stošije i sv. Martina poprima svjetovni karakter i prati ondašnju modu talijanskog plemstva.

Detalji slika zadarskog poliptiha usporedivi su s ostalim slikama iz bogatog Carpacciova opusa. Najčešća je usporedba središnje slike sv. Martina s likom sv. Jurja i scenama iz njegova života, a sv. Stošije s likovima sv. Katarine i Venerande. Autor je sklon kanoniziranju likova svetaca, često ih ponavljajući. Zanimljiva je sličnost u stavu i fizionomiji sv. Šimuna na zadarskom poliptihu s likom sv. Jeronima ne samo na Vittoreovoj slici *Bogorodica s Djetetom, svetom Katarinom Aleksandrijskom i sv. Jeronimom* s početka 16. stoljeća, nego i na onoj koja se pripisuje njegovu sinu, Benedettu Carpacciu, *Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Jeronimom*, naslikanoj tridesetak godina poslije. S obzirom na dosta grublji Benedettov stil u odnosu na očev, moguće je da je zadarski lik sv. Šimuna, uz pretpostavku da je naslikan prije navedenih slika, poslužio kao predložak za kasnije slike i Vittorea i Benedetta.¹⁰

Skлонost ponavljanju fizionomija Carpaccio napušta u prikazu svjetovnih likova, gdje dolazi do izražaja njegova



2. Carpacciov potpis na zadarskom poliptihu (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić, 2004.)

Carpaccio's signature on the Zadar Polyptych (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ž. Bačić, 2004)

vještina portretiranja. Vidljivo je to ne samo u pojedinačnim portretima nego i u velikim scenama s mnoštvom specifičnih i karakternih fizionomija. Carpaccio psihološki portretira sporedne likove i gotovo se ne ponavljaju ista lica. Iz toga se može zaključiti da i lik donatora, Martina Mladošića, ima portretne karakteristike. S obzirom na spomenutu povezanost Dalmacije i Zadra s Venecijom, te narav donatora, sigurno se susreo s autorom. Za razliku od prethodnika, koji su prikazivali uglavnom ozbiljne, sjetne likove, Carpaccio u portretima često izražava radost, što je primjetno i na liku zadarskog donatora.

Skлонost tonskom slikarstvu koje linearnu perspektivu zamjenjuje kromatskom, Carpaccio je naslijedio od svojih učitelja i suvremenika, ponajprije Gentilea i Giovannija Bellinija. Upravo zato napušta tradicionalnu tehniku slikanja temperom, miješa je s uljem i upušta se u sofisticiraniju igru svjetla i sjene u transparentnim slojevima boje. Međutim, nikad ne odustaje od sklonosti crtežu, i u pomno razrađenim skicama i u detaljima svojih slika. Spomenuti utjecaj Giovannija Bellinija prepoznatljiv je na zadarskom poliptihu u usporedbi s Giovannijevom slikom *Molitva u vrtu*.¹¹ Osim sličnog prikaza lebdećeg anđela na nebu koji se na poliptihu pojavljuje na slici sv. Šimuna, usporedive su i sve zakonitosti tonske perspektive prikazane u stiliziranom, stjenovitom krajoliku, osobito na slici sv. Jeronima. Postignute su kombinacijom



3. Slika sv. Pavla, fotografija iz 1920. godine (fototeka Konzervatorskog odjela u Zadru, inv. br. 515 ZK/63, snimio Zavod Braća Alinari, 1920.)

Painting of St. Paul, photo from 1920 (Conservation Department in Zadar Photo Archive, inv. no. 515 ZK/63, photo by Alinari Brothers Institute, 1920)

toplih tonova u prvom planu s onim hladnijima u dubini slike, a potencirane zavijenim putovima i arhitektonskim detaljima na brežuljcima u pozadini.

Povijest poliptiha povezana je s radom važnih kulturnih djelatnika u Zadru na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, koji su pridonijeli proučavanju cjelokupne kulturne prošlosti Zadra.¹² Među prvima je o poliptihu podrobnije pisao Carlo Federico Bianchi u svojem djelu *Zara Cristiana*, 1877. godine.¹³ Bianchi je počeo sustavno obrađivati cjelokupno zadarsko kulturno naslijeđe, što je poslužilo za njegovu kasniju detaljniju obradu. Zahvaljujući objavljenim fotografijama Carpacciova poliptiha u člancima Carla Cechelija¹⁴ i Giuseppea Sabalicha,¹⁵ danas je moguće kronološki odrediti slijed intervencija na njemu. Toga ne bi bilo da u to vrijeme u Zadru nije boravio i radio jedan od najvećih dalmatinskih fotografa, Tomaso Burato.¹⁶ Buratov atelijer uživao je podjednako velik ugled, kao specijalizirana radionica za presnimke slikarskih djela. Sabalich 1906. godine svjedoči da su iz nadbiskupskoga oratorija prenosili dijelove Carpacciova poliptiha „u atelijer fotografa

Burata, koje je on strpljenjem dostojnim hvale iznimno uspješno presnimavao“.¹⁷

Na poliptihu je tijekom vremena izvedeno više intervencija nepoznatih autora. Slikama su mijenjane dimenzije, bile su preslikavane i neadekvatno čišćene. Evidentirana su tri restauratorska zahvata na njima tijekom 20. stoljeća. Premda se u dosadašnjoj literaturi prvi zahvati na poliptihu, evidentirani na fotografijama iz 1906. godine, također nazivaju restauratorskim, taj bi im se naziv trebao uskratiti, s obzirom na stupanj izmjene i ugrožavanja izvornosti i autentičnosti umjetničkoga djela.

Iz sačuvanih pisanih dokumenata poznato je da su 1780. godine slike skinute s oltara tijekom obnove crkve sv. Stošije. Slike su tada izvađene iz ukrasnog okvira, koji ih je povezivao u cjelinu poliptiha i pojedinačno obješene na zid kapele sv. Stošije, gdje su ostale sve do 1906. godine.¹⁸ Prema navodima C. F. Bianchija, na slikama su već tada zamijećeni zahvati nestručne restauracije.¹⁹

U stranoj literaturi detaljno se obrađuje cjelokupni Carpacciiov opus. S obzirom na to da su prioritet u obradi imala njegova veća i poznatija djela, zanimljivo je da se već početkom 20. stoljeća u časopisu *Emporium* u dva navrata objavljuje detaljan opis zadarskog poliptiha s fotografijama svih slika. Prvi put 1906. godine Pompeo Molmenti objavljuje članak „Di Alcuni quadri custoditi nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio“.²⁰ U članku i fototeci *Emporiuma* zabilježen je i autor fotografija, Tomaso Burato. Drugi članak 1924. objavljuje Antonio Morassi pod nazivom „Le sei tavole di Vittore Carpaccio a Zara“.²¹

U prvom članku Pompeo Molmenti objavljuje Buratove fotografije poliptiha. To su dragocjeni dokumenti i za restauratore jer su na njima vidljivi preslici i promijenjene dimenzije slika.²² Nije poznat autor preslika ni vrijeme njegova nastanka.²³ Slikama iz gornjeg dijela poliptiha povećane su dimenzije kako bi se izjednačile s onima u donjem dijelu. Iz istog razloga polukružni završetak slika u gornjem dijelu poliptiha preoblikovan je u četvrtasti. Bočno dodane letvice spojene su na drveni nosilac ručno kovanim čavlima četverokutnog presjeka, čiji su tragovi još vidljivi na stanjenim daskama. Na svim su slikama potpuno preslikani dijelovi draperije i vegetacije te nebo. Promijenjena je fizionomija lica sv. Martina, sv. Stošije, sv. Pavla i donatora Martina Mladošića te kosa sv. Petra. Lik sv. Šimuna bio je gotovo netaknut. Na slici sv. Martina preslik se nastavlja na središnji dio slike i zahvaća potpuno plašt kojim je zaogrnut prosjak. Dijelovi drva dodani gornjem redu slika nadoslikani su sa svih strana (sl. 3). Osim pejzaža, koji je na slici sv. Jeronima potpuno preslikan, povećana su i postolja sv. Petra i sv. Pavla i na njima su naslikane arabeske. Preslik je stilski i tehnički nekvalitetan, izveden nepreciznim širokim potezima kista, grubih, naglašenih kontura. Nisu praćene originalne forme izvornog oslika, detalji su proizvoljno i nevjesto naslikani, unatoč dobrom stanju izvornog slikanog sloja.



4. Slika sv. Martina, fotografija iz 1906. godine (presnimka iz: GIUSEPPE SABALICH, *I dipinti della chiesa del Duomo, Rassegna Dalmata*, 7, 1906, 10–16, snimio T. Burato)
Painting of St. Martin, photo from 1906 (copy from: GIUSEPPE SABALICH, I dipinti della chiesa del Duomo, Rassegna Dalmata, 7, 1906, 10–16, photo by T. Burato)



5. Slika sv. Martina, fotografija iz 1924. godine (presnimka iz: CARLO CECHELLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia Zara*, Roma, 1932., 27–30., snimka Zavoda Braća Alinari)
Painting of St. Martin, photo from 1924 (copy from: CARLO CECHELLI, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia Zara, Rome, 1932, 27–30, photo by Alinari Brothers Institute)

Na fotografiji sv. Martina vidljivi su i detalji koji su se u kasnijim oštećenjima poliptiha izgubili, potpis autora, dvorac u pejzažu i anatomske detalje glave konja.

Prva zabilježena restauracija 1924. godine

U drugom članku objavljenom u *Emporiumu*, Antonio Morassi kritizira prethodni zahvat i zgraža se nad stanjem slikanog sloja zatečenim tijekom restauracije 1924. godine u Veneciji. Morassi ističe vrijednu financijsku potporu zadarskog prefekta, generala Corrada Tomaja, koji je kao ljubitelj umjetnosti omogućio restauraciju u *L'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia*, o kojoj Morassi piše u članku. Restauracija je bila povjerena slikaru Giuseppeu Rossiju Vergari. U međuvremenu su slike sv. Martina i sv. Pavla dobile novi sloj preslika kojim se mijenjaju njihova lica te plaševi sv. Pavla i prosjaka na slici sv. Martina. Autor navodi da su slikama tijekom zahvata vraćene izvorne dimenzije,²⁴ konsolidirane su, izravnane, sanirane su pukotine na njima, a potom su očišćene i retuširane. Najveće su poteškoće, prema njegovu opisu, nastale tijekom uklanjanja preslika; navodi da nisu dje-

lovala kemijska sredstva u procesu čišćenja, nego se ono izvodilo mehanički, struganjem. Na nekim manje važnim dijelovima slike, kao što je dodana pozadina, preslik se uklanjao plamenom, tj. primjenom tek upaljenog špirita koji se potom gasio vatom. Nakon toga se uklanjala omekšana boja. Navedena je metoda opasna pa se mogla primijeniti samo minimalno.²⁵ Unatoč tome, u posljednjoj restauraciji u Zadru pronađeni su tragovi opečarenih površina, uzdignuti, skupljeni mjehurići boje i otisak tkanine na površini neba, na slikama sv. Petra i sv. Pavla. Vidljivi su i tragovi abrazivnih oštećenja, uzrokovanih mehaničkim čišćenjem.

Postupak čišćenja plamenom Giovanni Secco-Suadro spominje u svojoj knjizi *Il restauratore dei dipinti*.²⁶ Opisuje metodu koju je primjenjivao jedan od najpoznatijih talijanskih restauratora – Giuseppe Guizzardi. Da bi uklonio tešku koru nastalu od premaza, položio bi sliku vodoravno, a glinom bi uokolo napravio neku vrstu nasipa visokog jedan prst, tako da tekućina ne bi mogla iscuriti. U to bi onda ulio najbolji alkohol i zapalio ga; držeći u ru-

kama raširenu mokru tkaninu, promatrao bi efekt koji je prouzrokovao plamen. Kad bi prema njegovu zapažanju došao prikladan trenutak, odmah bi sve prekrrio mokrom tkaninom da bi trenutačno ugasio plamen. Vrućina plamena omekšala bi „kuhajuću“ koru, posebno kad bi alkohol bio gotovo sav spaljen; tako se kora mogla vrlo lako ukloniti tamponom namočenim u terpentinu i alkoholu.

Giuseppe Rossi Vergara, restaurator poliptiha sv. Martina, uklonio je veći dio prethodnog preslika, međutim, neočišćeni dijelovi ostali su vidljivi sve do najnovije restauracije u Zadru. U retušu se ni on ne pridržava izvornog predloška, prije svega u zoni neba, u kojoj su ponovo prekriveni detalji oblaka. Sv. Martin i sv. Pavao dobivaju novu fizionomiju lica i glave koja kod potonjeg poprma, treći put, gotovo karikiranu verziju. Restaurator je očistio drugi sloj preslika glave sv. Pavla i plašta, međutim, ostao je prvi sloj preslika glave koji je samo djelomično korigirao. S obzirom na opis sveca koji je Morassi iznio u članku,²⁷ restaurator vjerojatno nije primijetio da postoji još jedan slikani sloj ispod onog do kojega je došao uklanjanjem preslika i koji se zadržao sve do 1963. godine.

Nakon završetka zahvata, izrađeni su pozlaćeni ukrasni okviri, slike su vraćene u Zadar i smještene u apsidu katedrale. Morassi opisuje problematiku povratka restauriranih slika te pomnim studiranjem njihovih obilježja donosi prijedlog konačnog rasporeda.

Godine 1932. Carlo Cecchelli²⁸ u svojem katalogu objavljuje fotografije sv. Martina, sv. Stošije i sv. Jeronima koje su izradili zaposlenici fotozavoda Braća Alinari.²⁹ Na fotografijama su vidljivi pozlaćeni, profilirani okviri i znatno bolje stanje slikanog sloja od onoga na fotografijama objavljenim u članku *Emporiuma* na kojima su još uvijek vidljivi stari preslici. Usporedbom s fotografijama i stanjem slika iz 1906. godine, unatoč nedosljednosti koju je Rossi Vergara iskazao u fazi čišćenja i retuširanja, vidljivo je da je proveden opsežan zahvat u kojem su slike ipak oslobođene većeg dijela tvrdokornog i teško uklonjivog preslika koji je potpuno degradirao vrijednost i umjetničku veličinu autora, Vittorea Carpaccia (sl. 4 i 5). To je osobito zamjetno na slikama sv. Martina i sv. Jeronima kojima su vraćene izvorne forme pejzaža i mnogih detalja.

Druga i treća restauracija u Zagrebu, 1948. i 1963. godine

Uzroci oštećenja umjetnina periodički se izmjenjuju i ako ih nisu uzrokovali nestručni zahvati i nebriga o njima u mirnodopskom razdoblju, onda su na izravan ili neizravan način povezani s ratovima. Zadar je pretrpio velika razaranja tijekom Drugog svjetskog rata, pogotovo pred kraj, učestalim bombardiranjima savezničkih snaga. Umjetnine su se godinama nakon rata izvlačile oštećene iz ruševina do temelja razrušenog grada. Zahvaljujući zadarskim benediktinkama, poliptih sv. Martina ostao je sačuvan, pohranjen s ostalim vrijednim zadarskim umjetninama i samostanskim relikvijarima u podzemlje zvonika crkve

sv. Marije 1943. godine. Slike su se nalazile u posebnom, za tu svrhu konstruiranom sanduku.³⁰ Zvonik je u ratnim razaranjima manje oštećen, dok su od samostana i crkve ostali samo noseći zidovi. Slike poliptiha sv. Martina u dobroj su namjeri, na inzistiranje građanskih vlasti, izvađene neoštećene iz vlažnog skloništa već 5. rujna 1945. godine i prenesene u izrazito suh potkrovni prostor, najprije crkve sv. Šimuna, a potom u još nepovoljniji prostor Sjemeništa Zmajević. Vađenje su pratili i vlasnici slika te zadarski počasni konzervator Grga Oštrić. Izlaganje slika djelovanju velikih i naglih oscilacija temperature i vlage uzrokovalo je dimenzionalne promjene drvenog nosioca, što je prouzročilo oštećenja velikih razmjera na bojenom sloju. Uzdignuta boja se zajedno s preparacijom odvajala u velikim plohamo od drvenog nosioca i otpadala (sl. 6, 7 i 8).

Redoslijed hitnih intervencija i zahvata koji su uslijedili opisao je restaurator Zvonimir Wyroubal u svojem članku „Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale“.³¹ Nakon evidentiranja oštećenja, koja su se pojavila već sljedećeg dana nakon njihova premještanja, slike su prekrivene tankim papirom kako bi se spriječilo gubljenje slomljenih ili smrvljenih dijelova, a ispod njih su stavljene posude s vodom. Tek 1. kolovoza 1947. godine, na poziv Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, Wyroubal dolazi u Zadar. Slike su fotografirane prije zahvata, a u opisima njihova stanja restaurator navodi kako su rubovi podbuhlina bili izdignuti i više od jednog centimetra. Veliki dijelovi boje bili su potpuno smrvljeni, a te mrvice, zbog propuha u prostoriji, pomiješane i isprevtane. Pojedine čestice smrvljene boje i podloge nalazile su se duboko ispod izdignutih dijelova, pa ih je bilo teško vaditi, dok su se izdignuti dijelovi raspadali i pri najopreznijem dodiru. U skladu s odlukama stručnog povjerenstva, Wyroubal je obavio u Zadru stabiliziranje slikanog sloja upotrebljavajući smjesu voska i venecijanskog terpentina. Nakon saniranja oštećenja koja su zahvatila gotovo cijele površine slika, one su početkom studenoga 1947. godine transportirane u Zagreb, u Restauratorski zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.³² Detaljnijem zahvatu Wyroubal je mogao pristupiti tek u kolovozu 1948. godine kako bi se izbjeglo držanje slika u grijanim prostorijama i omogućila njihova postupna klimatizacija u novim uvjetima. Između ostalog, kako navodi restaurator, zbog opsega drugih poslova zahvat nije mogao početi ranije, a na slikama se do tada nisu opazile nikakve promjene.

Kritizira rad restauratora Vergarija, pogotovo njegov retuš uljanim bojama koji prekriva i veći dio neoštećenih površina. U svojem članku iznosi podatak o nezadovoljstvu Zadarska restauracijom obavljenom u Veneciji 1924. godine, smatrajući je uzrokom kasnijeg pogoršanja stanja slika.³³ U nastavku zahvata predviđeno je čišćenje slikanog sloja i uklanjanje preslika te rekonstrukcija oštećenja u retušu. Međutim, prekratak rok koji je restaurator imao



6., 7. i 8. Slike sv. Martina, sv. Jeronima i sv. Stošije, najveći stupanj oštećenja nastalih premještanjem slika poliptiha iz skloništa nakon završetka Drugog svjetskog rata (fototeka Arheološkog muzeja Zadar, inv. br. fotografija 510-ZK60a, 512-ZK67a, 508-ZK58b, snimio R. Novak, 1947.)

Paintings of St. Martin, St. Jerome and St. Anastasia; the most severe damage occurred from relocating the polyptych paintings from a shelter after WWII (Archaeological Museum in Zadar Photo Archive 510-ZK60a, 512-ZK67a, 508-ZK58b, photos by R. Novak, 1947)



9. i 10. Slika sv. Martina, poledina i lice maske s parketažom (fototeka HRZ-a, 1956.)
Painting of St. Martin, back and face of mask with cradle (Croatian Conservation Institute Photo Archive, 1956)

na raspolaganju nije bio dostatan za uklanjanje svih ostataka starih, tvrdokornih preslika i lakova. Unatoč tome, restaurator spominje da su nakon zahvata boje postale življe i svježije, bliže originalu nego poslije prethodnih intervencija. Nakon završetka čišćenja slika, uslijedilo je zapunjavanje pukotina u drvenom nosiocu, nanošenje preparacije te retuširanje temperom i „lazurinom damar boje“. U svojem izvješću Zvonimir Wyrubal navodi da je drveni nosilac u dobrom stanju pa je samo natopljen firnisom. Nakon restauracije, slike su vraćene u zadarsku katedralu već u rujnu iste godine, 1948.

Pohrana slika u izuzetno vlažnom prostoru zadarske katedrale izazvala je nova oštećenja pa su slike poliptiha ponovo vraćene u Zagreb, 5. svibnja 1956. godine, na novu restauraciju koja je počela tek početkom 1963. godine. Zahvat su izveli restauratori koji su u to vrijeme bili i najaktivniji: Ivica Lončarić, Stanislava Dekleva, Lela Čermak i stolar Stjepan Gorup. U opisu stanja umjetnina u njihovim dosjeima zabilježeno je da su vrlo crvotočne daske bile fiksirane u okvir i lošu parketažu. Zbog neadekvatnog smještaja bile su natopljene vlagom do te mjere da su na njima i na okvirima bile vidljive mrlje vode. Boja se zajedno s podlogom odizala i otpadala na svim slikama.

Slike sv. Martina i sv. Pavla napukle su po cijeloj dužini i bile su valovito svinute. Posebno je bila uočljiva nestabilnost pukotine preko lica sv. Martina. Zbog kanala crvotočine slikani sloj nije imao stabilnu podlogu pa se vrlo tanka kredna podloga odizala, ljuštila i otpadala. Slike su pune retuša i preslika. Veće površine preslika bile su evidentirane na slici sv. Pavla i sv. Petra u zoni neba, plašta, glave te u dnu slika.

U novoj je restauraciji obavljen cjelovit zahvat, tijekom kojega su u skladu s tadašnjim metodama rada sanirana oštećenja drvenog nosioca koji je postupno sušen, oslobođen okvira i stanjen na svim slikama. Stavljen je novi parketaž, zalijepljene su pukotine, a podbuhline upeglane. U izvješću o izvedenim radovima navodi se da su skinuti retuši i stari zakiti. Slike su ponovno zakitane, impregnirane voštano-smolnom masom, retuširane, lakirane i premazane zaštitnim slojem voska. Od upotrijebljenih materijala, osim spomenutih, navode se terpentinsko ulje, aklohol, amonijak, tempera, uljane boje i damar lak. U napomeni se ističe da je restauracija rađena ubrzanom tempom, pa između pojedinih zahvata nije bilo potrebnog vremenskog razmaka. Slike su nakon zahvata otpremljene na izložbu u Veneciju, 30. svibnja 1963. godine.

Zanimljiva je enigma porijekla i datacije okvira i parketaža na slikama, vidljivih i na fotografijama iz 1956. godine, koje su često izazivale nedoumice u obrađivanju povijesti restauracije Carpacciova poliptiha.

U uvodnom dijelu svojega članka, Wyrubal u opisu slika poliptiha navodi da slike sv. Petra i Pavla imaju s lijeve i s desne strane 12 cm široke, sivo oličene rubove. Premda mu je bio poznat članak Antonija Morassija objavljen u *Emporiumu* te podatak da je Giuseppe Rossi Vergara vratio slikama izvorne dimenzije, nije smatrao potrebnim ukloniti još uvijek vidljive letvice.

Detaljnim proučavanjem i usporedbom fotografija iz prošlosti može se zaključiti da ni sam Vergara 1924. godine nije uklonio letvice kojima su se u prethodnom zahvatu povećale dimenzije gornjih slika. Unatoč tome što je u opisu zahvata u *Emporiumu* navedeno da je vratio slikama izvorne dimenzije, to se vjerojatno odnosilo samo na uklanjanje preslika na središnjem dijelu slika, dodane letvice su zadržane. Sve su slike nakon restauriranja dobile široke, profilirane i pozlaćene ukrasne okvire koji su evidentirani na fotografijama zavoda Braća Alinari iz 1932. godine te na fotografijama iz fototeke Arheološkog muzeja u Zadru, snimljene između dviju restauracija u Zagrebu.

Dodane letvice na bočnim stranama slika, vidljive na Buratovim fotografijama iz 1906. godine, istovjetne su onima na fotografijama prije restauracije 1958. godine. Povezane su s parketažom, čineći s njim svojevrsnu masku u koju su bile uglavljene slike poliptiha. Na mjestima odrezanih lukova sv. Petra i sv. Pavla, u gornjem dijelu slika umetnute su letvice kojima se nadomjestilo i nadoslikalo oštećenje. Iz svega navedenog može se zaključiti da su maske s parketažom, povezane s povećavanjem dimenzija slika u gornjem dijelu poliptiha, nastale vjerojatno u 19. stoljeću. Tome ide u prilog i činjenica da su dodane letvice imale više slojeva preslika crne ili sive boje ispod onoga koji je zatekao Vergara 1924. godine, a prekrivaju sloj potamnjelog toniranog laka kojim je slika patinirana, vjerojatno potkraj 18. ili početkom 19. stoljeća.

Maske se sastoje od dva spojena dijela, gornjeg na licu slika i donjeg koji je zakucan na poleđinu slika i vjerojatno je trebao imati funkciju parketaža (sl. 9 i 10). Preko svega toga bili su montirani prethodno spomenuti ukrasni okviri. S obzirom na izvornu debljinu drvenog nosioca i masivnih okvira, ukupna širina takve cjeline mogla je iznositi i do deset centimetara na svakoj slici.

Tijekom izrade parketaža poleđina slika je stanjena gotovo jedan centimetar samo na mjestima na koja naliže donji okvir, odnosno parketaž i njegova poprečna letvica. Na nedirnutoj površini drvenog nosioca i dalje su vidljivi tragovi alata upotrijebljenog u obradi daske u vrijeme nastanka slika. Letvice gornjeg dijela maske zakucane su na rubne dijelove donjih, koje su zato nešto šire od slika. Spoj je ojačan limom na kutovima okvira. Broj istih bočnih le-

tvica na slikama sv. Petra i sv. Pavla nešto je veći, kako bi se dimenzijama izjednačile s ostalim slikama, a spojene su u nizu, jedna do druge. Iz istog razloga su u donjem dijelu gornjih slika poliptiha umetnute letvice koje su s izvornom daskom spojene predimenzioniranim, okomito postavljenim tzv. lastinim repom, izdignutim gornjom plohom nekoliko centimetara iznad površine drvenog nosioca. Na isti način sanirana su napuknuća izvornih spojeva dasaka na svim bočnim slikama. Nije moguće sa sigurnošću utvrditi potječu li brojni čavli zakucani i na poleđinu slika od istog autora ili su dodani naknadno.

Maske s parketažom i dodanim letvicama na polukružnim završecima slika sv. Pavla i sv. Petra uklonjene su tek u zahvatu 1963. godine, ali su zadržani slojevi preslika koji su prekrivali i rubne, neoslikane dijelove slika koji su nekad bili prekriveni okvirom.

Restauracija u Hrvatskom restauratorskom zavodu, na Odjelu u Zadru

Iako se u svim pisanim izvorima o obavljenim zahvatima na poliptihu, počevši od onoga koji je obavio 1924. godine Giuseppe Rossi Vergari, veliča njihova uspješnost, uključujući konsolidaciju, čišćenje i revitalizaciju slikanog sloja, u najnovijoj restauraciji u Zadru suočili smo se i s negativnim posljedicama prethodnih intervencija koji narušavaju izvornu ljepotu autorova djela. Zatečen je izrazito nečist i potamnjeli slikani sloj na svim slikama poliptiha. Narušavali su ga manji i veći ostaci preslika koji je još Rossi Vergari opisivao kao preslik koji je rađen grubom bojom za bojenje zaprežnih kola. Činjenica da su prečišćene i retuširane prenametljivim retušima i dalje izazivale divljenje, može samo potvrditi veličinu djela Vittorea Carpaccia. Hvale je vrijedan pothvat Zvonimira Wyrubala koji se u poratnim godinama, obilježenima velikim oskudicama i traumama, hvata u koštac s restauracijom šest vrlo oštećenih slika i izvodi to savjesno, primjenjujući reverzibilnije materijale, a u retušu je precizan i vješt. U vrijeme izvedbe prethodnih zahvata u Zagrebu, na početku restauratorske prakse u našim radionicama, uvažavane su preporuke o minimizaciji zahvata u svim njegovim fazama, prepoznatljive i pod sloganom „manje je više“. Vjerojatno su zato zahvati trajali kratko, samo nekoliko mjeseci na svih šest slika poliptiha u oba navrata.

Nedostaci sljedeće restauracije mogu se opravdati tadašnjim metodama konzerviranja i restauriranja, u kojima se po uzoru na dugovječnost enkaustike u svim fazama zahvata obilno upotrebljavao vosak. Prema sačuvanim pisanim podacima, Wyrubal se koristio voskom samo kao dodatkom drugim materijalima. Slike ni u zahvatu iz 1963. godine nisu potpuno oslobođene starih preslika. Otpala kredno-tutkalna preparacija zamijenjena je voštanom, novi retuš je, prema detaljima fotografija iz toga vremena, manje vješt od prethodnog. Izveden je uljanim bojama, prenametljivim, nepreciznim *tratteggiom* (sl. 11).

Prelazi preko rubova oštećenja i sačuvanih izvornih detalja, zanemarujući u rekonstrukcijama vidljive fragmente izvornog oslika. Retuš se s vremenom pretvorio u tamne, masne mrlje koje dominiraju cjelinom i degradiraju je. Diskoloraciju su većim dijelom izazvale primjese velike količine parafina u voštanoj preparaciji. Izvedeni parketaž se s vremenom pokazao premasivan i neprimjeren na znatno stanjenim slikama. Pričvršćen je na poleđinu daske velikom količinom stolarskog ljepila.

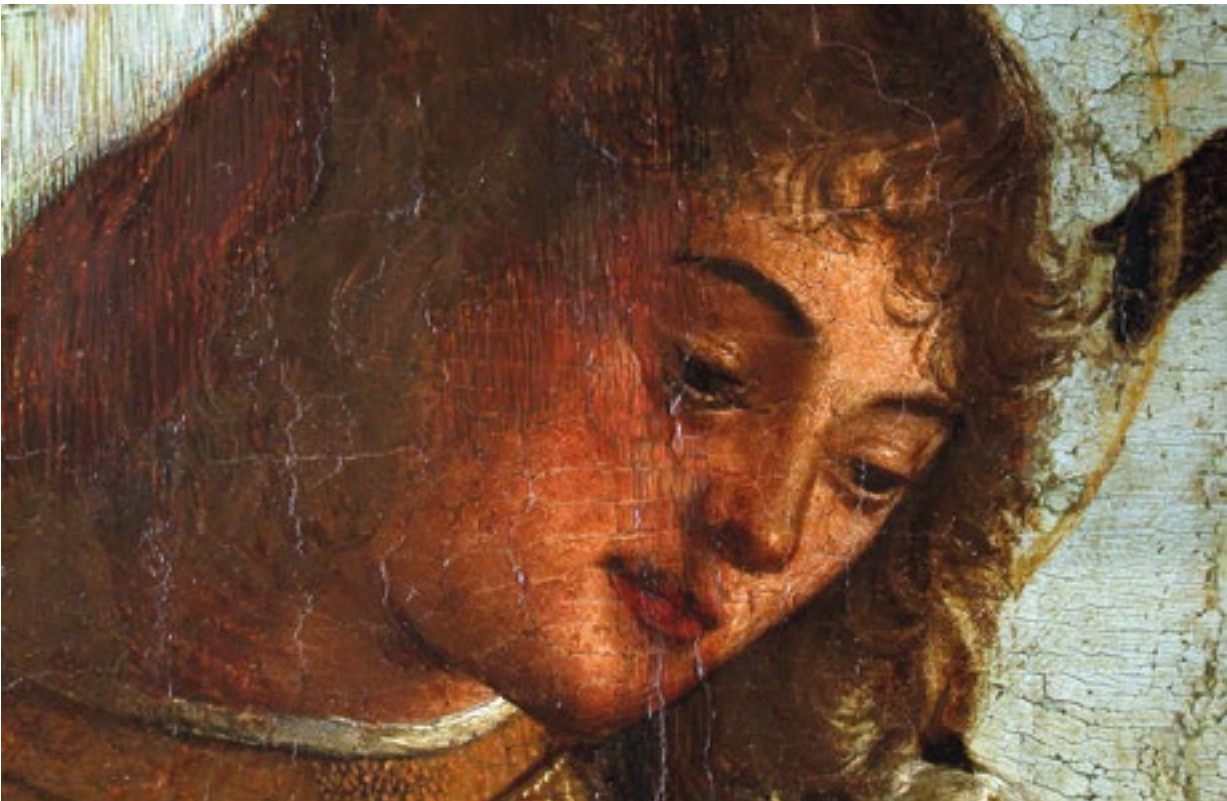
Između posljednjih dviju restauracija, slike poliptiha u nekoliko su navrata djelomično podljepljivane zbog optoivanog pojavljivanja manjih izdignuća. Nova oštećenja nastala su ponajprije zbog neadekvatnog parketaža i okvira u koji su slike bile uglavljene, bez mogućnosti prirodnog širenja i stezanja drvenog nosioca. No najvažniji povod ponovne restauracije bila je izložba održana 2004. godine u *Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen* pokraj Pariza, pod nazivom *Hrvatska renesansa*. Tom prigodom utvrđeno je izrazito loše stanje slikanoga sloja pa je djelo bilo nereprezentativno. Na inicijativu Miljenka Domijana i Marija Kotlara konzerviranje-restauriranje poliptiha uvršteno je u interni plan edukativne suradnje zadarske radionice s renomiranim stručnjacima, restauratorima iz Firence, Stefanom Scarpellijem i Giovannijem Marussichem.³⁴

Projekt konzerviranja-restauriranja poliptiha većim je dijelom financiran sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske, u sklopu programa redovite djelatnosti Hrvatskog restauratorskog zavoda, Odjela u Zadru. Restauracija je u prvim godinama potpomognuta i sredstvima Stalne izložbe crkvene umjetnosti u Zadru. Radovi su počeli 2003. godine i trajali su s prekidima, usporedno s drugim obavezama i programima izvođača radova, do 2016. godine. Konačnu odluku o vrsti i tijeku zahvata koju su predložili Stefano Scarpelli i Giovanni Marussich potvrdila je stručna komisija sastavljena od renomiranih stručnjaka, povjesničara umjetnosti i restauratora: Miljenka Domijana, Višnje Bralić, Radoslava Tomića, Marija Brauna i Marija Kotlara. Prioritetni cilj zahvata bio je stabiliziranje drvenog nosioca, oslobađanje izvornog slikanog sloja od svih naknadno dodanih materijala te u konačnici njegova reintegracija cjelovitim retušem, čija se koncepcija temelji na što većoj slikarskoj i tehnološkoj bliskosti sa sačuvanim dijelovima originala.

Prije zahvata obavljena su radiografska snimanja, infracrvena reflektografija i snimanje ultraljubičaste fluorescencije u fotolaboratoriju Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu (Mario Braun). Na RTG, IRR i UVF snimkama vidljiva su oštećenja svih gradbenih elemenata slike. Stratigrafska analiza uzoraka bojenog sloja uzetih na rubnim dijelovima slike sv. Martina obavljena je u Firenci u *Opificio delle Pietre Dure* (analizu je obavio Carlo Lalli).

Analize slikanog sloja zadarskog poliptiha potvrđuju primjenu uobičajene tehnike prepariranja drvenog nosioca nanošenjem jednog debljeg sloja *gessa grossa* i dva tanja sloja *gessa sottile* koji se nanose na dasku premazanu tutkalom. Slijedi sloj *imprimiture* na bazi olovne bijele kojom se smanjuje apsorpcija podloge, služi za fiksiranje preliminarnog crteža i kreira početni ton slike. Zatim se izvodi parcijalno podslikavanje koje počinje mjestimice najtamnijim tonovima. Carpacciova paleta korištena u izradi poliptiha sadrži boje karakteristične za njegovo razdoblje slikarstva, a one se pojavljuju i na ostalim Carpacciiovim slikama: olovna bijela, olovno-kositrova žuta, azurit, cinober, verdigris, crvena lakovna boja.³⁵ U analizama je evidentiran i smeđi preslik na bazi zemljanih boja, okera i ugljene crne iznad kojega su pronađeni tragovi toniranog laka. Važno je napomenuti da je Carpaccio upotrebljavao zlatne listiće kao podlogu ornamentima na prednjoj strani postamenata sv. Stošije i sv. Šimuna, čime dokazuje još uvijek čvrstu povezanost s tradicionalnim slikarstvom *quattrocenta*, utjecajem romanike i Bizanta. Tome ide u prilog i prikaz obojenog mramora u pozadini navedenih svetaca. S obzirom na velik stupanj oštećenja neba na svim slikama, nije sigurno jesu li se zlatni listići upotrebljavali i za iscrtavanje aureola, koje su u međuvremenu uništene, ili ih je autor izradio primjenom auripigmenta kojim se većina ostalih slikara u to vrijeme koristila kao zamjenom za zlatne listiće.³⁶ U istu svrhu često se koristila i olovno-kositrova žuta. Zatečene aureole oslikane su bojom i nije sigurno da su izvorne. U vrijeme Carpacciova stvaralaštva nisu bile zanemarive želje naručitelja slika, počevši od strukture samog poliptiha do odabira pigmenata i slikarskog medija. U nekim slučajevima su i sami autori drugačije tretirali djela s obzirom na lokaciju naručitelja pa su upotrebljavali manje vrijedne pigmente za periferna mjesta.³⁷ Iz navedenog se može zaključiti da je autor cijenio donatora Martina Mladošića i nije štedio u izboru materijala.

Na osnovi rezultata analiza, vizualnog, mikroskopskog istraživanja oštećenih dijelova slikanog sloja te usporedbe s ostalim autorovim djelima, može se pretpostaviti da je nebo podslikano mješavinom azurita, olovne bijele i crne boje, za crvenu draperiju je u podsliku korišten cinober i olovna bijela, a u završnim lazurama crvene lakovne boje. U analiziranim uzorcima vegetacije zelenih i zeleno-žutih tonova, u *imprimiture* su mjestimice evidentirana rijetka zrnca azurita, a pojavljuju se djelomično i u idućim slikanim slojevima. Potom se izmjenjuju slojevi verdigrisa pomiješanog s olovnom bijelom na svjetlijim površinama prikaza s tankim lazurama čistog verdigrisa u polutonovima. Verdigris je u završnim slojevima potamnio i poprimio smeđi ton. Najsvjetliji detalji sadrže veću količinu olovno bijelog pigmenta. Različitom debljinom lazura, te njihovim uzastopnim ponavljanjem, autor je postizao i stupnjevito tamnije tonove u sjeni.³⁸



11. Slika sv. Martina, detalj prije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2003.)
Painting of St. Martin, detail before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2003)



12. Slika sv. Petra, RTG snimka, detalji crteža glave (fototeka HRZ-a, izradio M. Braun, 2003.)
Painting of St. Peter, X-ray image, details of the head drawing (Croatian Conservation Institute Photo Archive, made by M. Braun, 2003)

Vjerojatno je na sličan način rađena i zelena draperija sv. Stošije i sv. Pavla. Pojedini detalji vegetacije i draperije uzdižu se iznad ostale površine, izgledaju gusto i dosta transparentno, što potvrđuje prisutnost medija na bazi ulja. U analiziranim uzorcima vegetacije nisu evidentirani tragovi crne boje, međutim, ona je vizualno evidentirana u najdubljim sjenama draperije svetaca. Tonskom modelacijom, kombinacijom svjetla, različitih stupnjeva polutonova i sjene, autor ističe volumen prikaza, postiže prirodnu trodimenzionalnu formu i udaljava se od skulpturalnog dojma prikazanih likova. Postupak je olakšan usvajanjem flamanske tehnike slikanja i pojavom novih slikarskih medija, polumasne tempere i ulja.³⁹

Budući da zbog velike koncentracije voska nije bilo moguće u analizama slika zadarskog poliptiha izdvojiti izvorno vezivo ili više korištenih veziva koji bi dali jasniju sliku o autorovoj tehnici na različitim dijelovima slikanog sloja, može se samo pretpostaviti da je riječ o kombiniranoj tehnici i dominaciji polumasne tempere koja se upotrebljava naizmjenično s uljem.⁴⁰

Čini se da je u slučaju poliptiha sv. Martina podslik rađen jajčanom temperom, dok se u nastavku slikanja koristila *tempera grassa*. Postoje vjerojatno neki slikani slojevi ili lazure s različitim postotkom ulja ili smole kao veziva, no nije ih moguće precizno detektirati na svim dijelovima slikanog sloja. Mjestimično je evidentirana svijetla osnova crvenih lakova, kakva se prepoznaje kod slikara koji su radili samo uljem, čime se potvrđuje autorova sklonost eksperimentiranju.⁴¹

IR reflektografijom otkrivena je mjestimična prisutnost temeljnog crteža za komponiranje slika. Riječ je o jasnom, linearnom crtežu kojim se definiraju konture većih, važnijih formi. Crtež je tanak i suh, lišen kratkih poteza. Na RTG snimci glave sv. Petra najjasnije se vide detalji crteža. Iako su rijetka odstupanja od temeljnog crteža, tu je u konačnici naknadnim slikarskim potezima ipak postignut znatno blaži izraz lica sv. Petra (sl. 12). Na sličan način prikazani su i ostali likovi u gornjem dijelu slike. Osim crtežom, ozbiljnost njihova izraza potencirana je i naknadnom, lazurnom gradnjom istaknutih bora. Inkarnat prikazanih svetaca u donjem dijelu slike je gladak i nježno modeliran, svjetlijeg tonaliteta. Dio neba bližeg horizontu sličnog je karaktera, na slikama u donjem dijelu poliptiha toplijeg je, svjetlijeg i žučkastijeg tona, dok je u gornjim slikama hladniji, življeg kolorita s istaknutijim oblacima ružičaste boje.

Detalje vegetacije i dio ornamenata autor je u temeljnom crtežu izveo olovnom bijelom bojom, nešto pastoznijim potezima kista. Na fotografiji su vidljive tanke linije stabla na stijenama u pozadini slike sv. Šimuna izvedene na taj način. Jednako su rađene izdvojene vlati trave i detalji šumovitih krajolika na drugim slikama. Autorov smisao za preciznu izradu detalja dolazi do izražaja u svakom, i najmanjem dijelu slika.

Na snimkama poliptiha nisu vidljivi tragovi prijenosa crteža s pripremnog kartona, što je bila uobičajena autorova praksa na većini ostalih slika. Međutim, u njujorškom Metropolitan Museum of Art⁴² sačuvana je skica sv. Jeronima, za koju se pretpostavlja da je rađena za zadarski poliptih, a u Muzeju Boymans u Rotterdamu studija glave sv. Petra.⁴³ Sačuvana je i studija sveca koja se čuva u Galeriji Uffizi u Firenci i ima dosta sličnosti s likom sv. Šimuna sa zadarskog poliptiha.⁴⁴

Završni oblici likova uglavnom se podudaraju s crtežom u početnoj fazi komponiranja slike. Gotovo da nema kasnijih improvizacija. Sitne promjene crteža vidljive su na leđima sv. Jeronima. Evidentirano je nekoliko manjih pentimenata, poput onoga na desnoj ruci sv. Jeronima. Nedostatak detaljnijeg pripremnog crteža vjerojatno je rezultat Carpacciova iskustva u strukturiranju sjena u procesu bojenja potpomognutog detaljnim studijama na papiru, o čemu svjedoče sačuvane skice.⁴⁵

Carpaccio se rijetko koristio drvom kao podlogom za slikanje, osobito u kasnijem razdoblju stvaralaštva. Platno je postajalo sve češći nosilac, lakše se pripremalo i bilo pogodnije za slike velikog formata. Svaka slika zadarskog poliptiha sastavljena je od dviju dasaka spojenih ljepilom, izvorne debljine od oko 2 cm. Tijekom prethodne intervencije debljina je smanjena za gotovo 1 cm. Za izradu poliptiha upotrijebljeno je drvo topole i jedne vrste bora. Topolino drvo, upotrijebljeno za izradu drvenog nosioca slika sv. Martina i sv. Jeronima, bolje je odolijevalo nepovoljnim uvjetima i oštećenjima, o čemu svjedoči i manji broj intervencija na njemu. Borove daske, ispresijecane godovima, na ostalim slikama pokazale su manju stabilnost i kvalitetu, osobito na slici sv. Pavla i sv. Šimuna. Sitni ostaci platna, kojima je svrha armaturno jačanje daske i slikanog sloja te ublažavanje posljedica naknadnih oštećenja, pronađeni su samo na slici sv. Šimuna na donjem, rubnom dijelu.

Izlaganje drvenog nosioca naglim oscilacijama temperature i vlage izazvalo je dimenzionalne promjene s nepovratnim posljedicama. Višegodišnjim boravkom u vlažnom skloništu, daskama su povećane dimenzije zbog upijanja vlage iz okoline. Naglim premještanjem u prostore suprotnih mikroklimatskih karakteristika, sušenje je izazvalo skupljanje drva, napuknuća i iskrivljenja zbog anizotropnog karaktera drva kao materijala. Vidljivo je lagano konkavno iskrivljenje drvenog nosioca na slikama sv. Pavla, sv. Petra i sv. Šimuna. Do iskrivljenja je došlo vjerojatno postupno, između dviju posljednjih restauracija, budući da Wyroubal navodi da je zatekao daske u relativno dobrom stanju.

Tijekom izrade novog spoja dasaka na slici sv. Martina, u prethodnom su zahvatu upotrijebljene predugačke, neprecizno izrađene trobridne letvice koje su onemogućava-



13. Staro poledinsko učvršćenje na slici sv. Martina (fototeka HRZ-a, snimila J. Baković, 2003.)
Old back reinforcement on the painting of St. Martin (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Baković, 2003)



14. Novo poledinsko učvršćenje na slici sv. Martina (fototeka HRZ-a, snimila J. Baković, 2004.)
New back reinforcement on the painting of St. Martin (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Baković, 2004)

le pravilno spajanje oslikanih detalja na licu slike. Bočne stranice kanala za trobridne letvice bile su zapunjene velikom količinom voska, na slici sv. Šimuna vatom i novinskim papirom. Na slici sv. Jeronima, na kojoj nije bio oštećen spoj dasaka, evidentiran je besprijekorno precizan i čvrst izvorni spoj, gotovo nevidljiv.

U navedenom zahvatu temeljito je sanirana crvotočina i više nije aktivna. Međutim, ostale su brojne šupljine, vidljive na mjestima starih zakita. Može se pretpostaviti da takvih šupljina ima i ispod, za sada, neoštećenih i stabilnih dijelova slike. Njihova potpuna sanacija bila bi moguća jedino dodatnim stanjivanjem daske s poledine kako bi se šupljine mogle lokalno tretirati i ispuniti odgovarajućom krutom, stabilizirajućom masom.⁴⁶ Takav je zahvat ipak izbjegnuto u posljednjoj restauraciji u Zadru jer se smatralo da drveni nosilac nije ugrožen u onolikoj mjeri uolikoj bi zahvat bio nužan, a pretpostavljalo se i da je natapanje voskom ipak imalo i pozitivnih učinaka. Iz istog razloga je izbjegnuta temeljita konsolidacija s poledine slika jer na tako stanjenim daskama može izazvati jake reakcije drvene mase i njezino skupljanje. Obavljena je samo parcijalna konsolidacija na području šupljina koje su vidljive i koje ugrožavaju okolni slikani sloj.

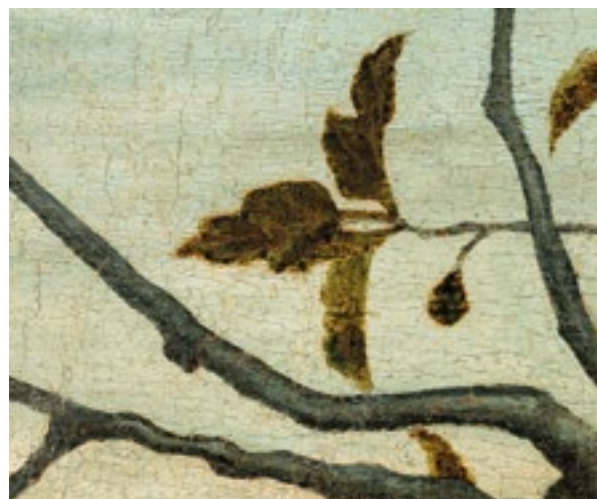
U zahvatu iz 1963. godine pokušalo se izravnati iskrivljenje dasaka, o čemu svjedoče vidljivi urezi, uzdužne linije napravljene cirkularom na poledini drvenog nosioca na slici sv. Šimuna.⁴⁷ Postupak svakako nije primjeren u restauraciji drva jer se odražava na površini slike, stvarajući s vremenom napuknuća i konkavna iskrivljenja između urezanih dasaka, do čega je i došlo na slici sv. Šimuna. Da bi se to spriječilo, trebalo je u sve ureze odmah umetnuti letvice.

Sve nove zahvate na drvenim nosiocima obavio je restaurator Giovanni Marussich na početku zahvata, 2003. godine. Osim sanacije sitnih oštećenja i ispravaka nedostataka prethodne restauracije, izradio je i novi parketaž na svim slikama. Za izradu traversa i vodilica upotrijebio je izrazito elastično, lagano, stabilno drvo mansonijske. Drvo raste u tropskim predjelima zapadne Afrike. Lako se obrađuje i nema čvorove. Zbog velike toksičnosti, nikad ga ne napada crvotočina (sl. 13 i 14).

Primarni uvjet vraćanja vrijednosti slikama poliptiha bilo je pomno uklanjanje svih naknadno nanesenih materijala zatečenih na njima. Imajući na umu konačni cilj zahvata, koji se temelji na poštovanju vizualnog identiteta



15. Slika sv. Martina, detalj prije zahvata (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2003.)
Painting of St. Martin, detail before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2003)



16. Slika sv. Martina, detalj poslije zahvata (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Martin, detail after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)

umjetnine kao posljedice starenja materijala, posebnu je pozornost trebalo posvetiti određivanju stupnja uklanjanja slojeva starih potamnjelih lakova s integriranim nakupinama površinske prljavštine. Uklanjanje se izvodilo postupno i kontrolirano, osobito na površinama osjetljive zelene boje za koju je upotrijebljen pigment na bazi bakra.

Složen i dugotrajan proces uklanjanja ostataka starog preslika obavljen je uz pomoć mikroskopa, naizmjeničnom kombinacijom mehaničkog i kemijskog postupka ili njihovom odvojenom primjenom. Svaka kemikalija ugrozila bi već isprani izvorni slikani sloj, vidljiv između fragmenata preslika (sl. 15 i 16).

Jednaku je pažnju zahtijevalo prepoznavanje i čuvanje fragmenata neoštećene stare patine (sl. 17). U slučaju zadarskog poliptiha, patina je integrirana sa slojem završne tanke lazure kojom su se isticali ili tonski definirali parcijalni dijelovi slika, kompozicijski određeni još u prethodnim, donjim slojevima podslika i prvih lazura. U talijanskoj se terminologiji za takav završni sloj lazura često koristi naziv *patina pittorica* i treba je razlikovati od patine koja se postupno akumulira i formira tvrdi sivo-smeđi ton na površini slike.

Patina može nastati kombinacijom više čimbenika ili dominacijom jednoga od njih.⁴⁸ Uglavnom je riječ o akumuliranju raznih tvari iz okoliša na površini slike, njihovoj transformaciji u interakciji s drugim, već prisutnim materijalima, zbog čega nastaju novi spojevi slabe topivosti. U stvaranju patine sudjeluju i mehanizmi starenja organskih materijala od kojih je slika sastavljena, koji kemijskim transformacijama migriraju iz unutarnjih u površinske slojeve slike i dolaze u kontakt s drugim materijalima. U

takvim slučajevima riječ je o prirodnoj, starosnoj patini koja se formira nakon 80 do 100 godina starosti slike. Uzimajući u obzir strukturu slikanih slojeva, moguće su dvije lokacije patine, na površini laka ili između laka i završnih lazura; tako patina postaje njihov integralni dio. Takav materijal s vremenom postaje nereverzibilan ili ga je moguće ukloniti jedino jakim otapalima koja, ako se primijene, mogu izazvati oštećenja izvornog slikanog sloja s kojima je patina povezana. U svim naknadnim restauratorskim intervencijama, na sliku se apliciraju novi materijali koji sudjeluju u površinskoj diskoloraciji patine.

S obzirom na to da su evidentirana brojna prečišćavanja slikanog sloja u prošlosti, svakako treba upućivati na važnost detektiranja i konzerviranja najstarijeg sloja starosne, prirodne patine, koja je izravno vezana uz završni slikani sloj, te odrediti stanje slike u kojem se čišćenje mora završiti.

Budući da još uvijek ne postoje uređaji kojima bi se mogao evidentirati sloj patine, a u isto vrijeme je poznato da je riječ o preciznim kemijskim procesima i supstancijama koji je izazivaju, o molekulama koje fizičko-optičkim karakteristikama i međusobnim interakcijama modificiraju izgled završnog slikanog sloja i postaju njegov dio, važna su neizravna dokazivanja, odnosno prepoznavanja vizualnim istraživanjem iskusnih restauratora.

Nemoguće je sa sigurnošću otkriti je li patina na slikama zadarskog poliptiha ovisna samo o nataloženoj prljavštini, izvornim lakovima koji su u to vrijeme bili sastavljeni od različitih materijala⁴⁹ ili je posljedica zahvata restauratora, osobito u 18. i 19. stoljeću, kad se poštovala do te mjere da se simulirala odgovarajućim bojama i materijalima. Korišteni su najčešće smeđe obojani lakovi ili razne mješavine koje s vremenom tamne i matiraju čineći izvornu boju



17. Shematski prikaz slojeva slike: 1. Temeljni crtež, 2. Imprimatura, 3. Kombinirana slikarska tehnika, 4. Slojevi lazure, 5. Sloj tanke lazure sa završnim detaljima, 6. Mastiks lak, 7. Primarna starosna patina, 7a. Integracija patine u završni sloj izvorne lazure, 8. Diskoloracija starosne patine na mjestima naknadnih intervencija na slikanom sloju, 9. Agresivno čišćenje, 10. Prečišćene izvorne lazure, 11. Sloj umjetne patine (dokumentacija HRZ-a, crtež J. Baković)

Schematic depiction of the painting's layers: 1. Basic drawing, 2. Imprimatura, 3. Mixed-media painting technique, 4. Glaze layers, 5. Thin layer of glaze with finishing details, 6. Mastic varnish, 7. Primary acquired patina, 7a. Patina integrated into final layer of original glaze, 8. Discoloration of acquired patina in places of later interventions on painted layer, 9. Aggressive cleaning, 10. Over-cleaned original glazes, 11. Layer of artificial patina (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by J. Baković)

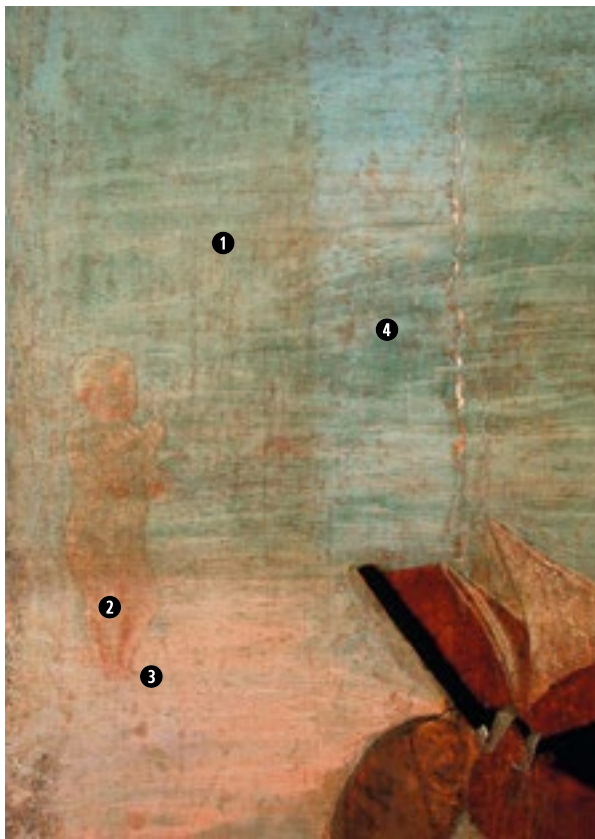
gotovo nevidljivom.⁵⁰ Tome ide u prilog i sloj toniranog laka evidentiran u gornjim slojevima stratigrafski analiziranih uzoraka te njegovi fragmenti pronađeni tijekom sondiranja ostataka starog preslika u polukružnom dijelu slika sv. Petra i sv. Pavla. Budući da tragovi tamnosmeđeg sloja nisu pronađeni na drugim dijelovima slika, nije poznato je li bila tretirana cijela površina slika ili samo zona prečišćenog neba. No moguće je da su se i na taj način pokušale izjednačiti gornje i donje slike poliptiha, između kojih je zamjetna razlika ne samo u dimenzijama nego i u kolorističkim efektima neba.

Stara, primarna patina ostala je sačuvana na površinama koje se u prethodnim intervencijama nisu prečistile tijekom nekontroliranog uklanjanja laka ili preslika (sl. 18). Evidentirane su male, stupnjevite razlike tonaliteta patine, od svijetlosive do sivkasto-smeđe boje, ovisno o naknadnim intervencijama na slikama poliptiha, materijalima koji su se nataložili na staru patinu te izloženosti različitim vanjskim utjecajima. Naime, slike su nakon uklanjanja s izvornog mjesta bile konstantno premještavane, ponekad odvojeno, na različite lokacije.

Primjenom voska kao konsolidacijskog sredstva, slikani sloj zaista je dobro stabiliziran u prethodnom zahvatu, međutim, istovremeno su na njemu nastala nepopravljiva

oštećenja koja su izmijenila izvornu, ravnu teksturu površine. Vosak se nanosio zagrijan, u tekućem stanju, pa je penetrirao u sve slojeve oslika i preparacije. Zbog njegova brzog stvrdnjavanja onemogućeno je pravilno pozicioniranje fragmenata sačuvane boje, osobito na licu sv. Stošije i sv. Pavla. Na licu sv. Stošije nos je na taj način neprirodno spušten i približen gornjoj usnici, a rubni dio usnice zamijenio je mjesto s fragmentom inkarnata. Fragment brade sv. Pavla zaokrenut je iz prirodnog okomitog u vodoravni položaj, a ispod njega je doplivao rubni detalj plašta (sl. 19). Slična oštećenja pronađena su na svim slikama. Mjestimice je cijela mreža krakelira većih dimenzija promijenila smjer izvornog pružanja iz vodoravnog u dijagonalni. Navedena oštećenja sanirana su tijekom zahvata postupnim zagrijavanjem i omekšavanjem voska, čime se omogućilo premještanje i pravilno lociranje fragmenata na mjestima na kojima je to bilo moguće.

Primjena voska nije dopuštala potrebno omekšavanje izvorne preparacije rađene na vodenoj bazi, pa su se stvarale nakupine stvrdnutog voska (sl. 20). Nastajale su zbog preklapanja i mrvljenja uzdignutih dijelova slikanog sloja izazvanih dimenzionalnim promjenama drvenog nosioca u poslijeratnim oštećenjima. Jedno od mogućih rješenja učinkovitog izravnavanja bilo je već spomenuto stanjiva-



18. Slika sv. Šimuna, tragovi starosne patine: 1. sloj potamnijelog laka iz prethodnog restauriranja; 2. sačuvani fragmenti starosne patine zajedno s izvornom, završnom lazuruom kojom su se iscrtavali i tonirali detalji anđela; 3. početak oštećenja detalja završnog lazurnog crteža izazvano uklanjanjem patine na ostalom dijelu neba; 4. različiti stupnjevi prečišćenosti slikanog sloja (fototeka HRZ-a, snimio S. Scapelli, 2005.)

Painting of St. Simon, traces of the acquired patina: 1. Layer of darkened varnish from a previous restoration; 2. Surviving fragments of the acquired patina together with the original final glaze used to draw and tone details of the angels; 3. Starting point of the damage on a detail of the final glaze drawing caused by removing patina from the rest of the painted sky; 4. The painted layer over-cleaned to various degrees (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scapelli, 2005)

nje drvenog nosioca, u ovom slučaju do sloja preparacije, što u prethodnim intervencijama vjerojatno nije još prakticirano.⁵¹ Tijekom učvršćivanja i ravnjanja slikanog sloja, u istom zahvatu su zajedno s fragmentima boje fiksirane i zatečene čestice prljavštine, sasušene ličinke insekata te niti vate korištene tijekom čišćenja, što govori o složenosti zahvata i nedostatku vremena za izvedbu preciznijih radnji.

Nastale nakupine više nije moguće ukloniti, i to zbog nedostatka prostora na dasci te nemogućnosti potpunog uklanjanja voska. Zato je na mjestima na kojima je to bilo moguće, u zadarskom zahvatu intervencija ograničena na djelomično snižavanje izbočenih površina. Neravnine nisu vidljive na običnom svjetlu. Nova konsolidacija slikanog sloja bila je nužna samo na mjestima na kojima nije zatečen vosak, zbog čega su se pojavila nova uzdignuća.

Premda su svi radovi na poliptihu bili jednako zahtjevni i delikatni te motivirani primarnim ciljem revitalizacije izvornosti uz kontinuirano upoznavanje i poštovanje autora i njegova djela, retuš je s obzirom na visok stupanj oštećenja zahtijevao osobitu odgovornost prema umjetniku i njegovu djelu. Prethodila mu je rekonstrukcija oštećene izvorne preparacije. Glatka, voštana preparacija iz zahvata obavljenog 1963. godine zamijenjena je materijalima koji dobro prijanjaju uz masnu podlogu i onima koji su u završnom sloju najbolja, najpodatnija podloga retušu. Posebna pozornost, u svrhu nemijenjanja estetskog karaktera slikanog sloja, posvećena je imitaciji izvorne teksture (sl. 21 i 22). Pojedinačno su se, pod kosim svjetlom, tretirale sve zakitane površine. Izbjegavanjem bilo kakvih mehaničkih imitacija, pratile su se specifične neravnine i nakupine vidljive na izvornoj površini. Zahvat je počinjao označavanjem uočljivijih okomica, između kojih su se umetale sitne nepravilnosti. Upotrebom različitih alata i kistova, pripremljene površine su se dorađivale naizmjeničnom eliminacijom suvišne mase ili po potrebi dodatkom nove.

Primarni je cilj retuširanja bio vizualna reintegracija slikanog sloja, a sekundarni minimalizacija zahvata u materijalnom pogledu te njegovu reverzibilnost. S obzirom na dobru očuvanost preostalog originala na kojem su vidljivi svi slikani slojevi i završne lazure s patinom, mogla se donijeti odluka o izvedbi cjelovitog retuša kombiniranom tehnikom.

Prethodna tehnika prepoznatljivog *tratteggia*, vertikalnih linija u jasno omeđenom prostoru, zamijenjena je sofisticiranijom metodom, gotovo neprimjetnih poteza kista, bez gubljenja nadzora nad cjelinom u tijeku rada u svrhu izbjegavanja pretjeranih intervencija i stvaranja neprirodnog i nepotrebnog uljepšavanja slika.

Tehnika retuša potječe iz tradicionalne renesansne metode slikanja i firentinske metode restauriranja koju smo upoznali zahvaljujući suradnji sa Stefanom Scapellijem. Upotunjena je novim reverzibilnim materijalima koji kvalitetom i načinom primjene omogućavaju postizanje slikarskih karakteristika identičnih izvornima. Podijeljena je na faze podslikavanja vodenim medijem u tehnici gvaša ili akvarela i finalnog retuša transparentnim bojama u smolnom mediju. Po uzoru na izvore, pripremljena je paleta s bojama u laku sastavljena od pomno trvenih (usitnjenih) pigmentata povezanih kanadskim balzomom. Indeks loma toga laka omogućava duboku refleksiju i transparentnost slojeva boje. Navedenom se tehnikom lazurni slojevi boje mogu nanositi višeslojno.

Podslik u tehnici gvaša po svojoj naravi dopušta upotrebu bijele boje, čime se izbjegava njezino korištenje u završnom retušu s bojama u laku (sl. 23 i 24). Izbjegavanjem bijele boje omogućava se transparentnost svih slojeva boja u laku kroz koje se reflektira svjetliji podslik.⁵² Podslik u gvašu je tanak i pokrivan, čime je moguća primjena



19. Slika sv. Pavla: u vrijeme konsolidacije voskom u prethodnom zahvatu pogrešno pozicionirani fragmenti izvornog oslika (lijevo) i stanje nakon vraćanja fragmenata na izvornu lokaciju (desno) (fototeka HRZ-a, snimio A. Kotlar, 2007.)

Painting of St. Paul: misalignment of fragments of the original painting during wax consolidation (left) and condition after returning the fragments to their original location (right) (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Kotlar, 2007)



20. Slika sv. Stošije: 1. nakupine voska na mjestima izravnavanja i konsolidiranja uzdignuća voskom; 2. preklopi slikanog sloja nastali izravnavanjem uzdignuća na drvenom nosiocu izmijenjenih, suženih dimenzija; 3. pogrešno pozicionirani fragmenti boje (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2005.)

Painting of St. Anastasia: 1. Wax accumulations in places where blisters were levelled and consolidated; 2. Overlapping of the painted layer caused by levelling of the blisters on a wooden support whose dimensions were changed and narrowed; 3. Misaligned fragments of paint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2005)



21. i 22. Imitacija teksture slikane površine na zakitanim mehaničkim oštećenjima (fototeka HRZ-a, snimio S. Scarpelli, 2003.)
Imitation of a painted-surface texture on puttied mechanical damage (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Scarpelli, 2003)



23. i 24. Slika sv. Martina, detalj, tijekom podslikavanja u tehnici gvaša s rekonstrukcijama oštećenja (fototeka HRZ-a, snimio: G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Martin, detail, in the course of underpainting in gouache and reconstructing the damage (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)

klasičnog slikanja, od tamnijeg prema svjetlijem. Njime se određuje primarna rekonstrukcija, linije i potezi kista usmjereni su prema kompozicijskim elementima slike. Postupnom gradacijom tonova definiraju se forme i volumeni po uzoru na sačuvane dijelove izvornog slikanog sloja. Podslikavanje počinje odabirom srednjeg lokalnog tona koji se dodavanjem bijele boje približava izvornom tonu. Od njega u završnici ipak treba biti za nekoliko stupnjeva svjetliji, kako bi nakon lakiranja koje će ga djelomično potamniti poslužio za finalni retuš u kojem nije preporučljiva primjena bijele boje, osim na mjestima sitnih mehaničkih oštećenja koja se nisu mogla zakitati.

Prije završnog retuša bojama u laku, slike su lakirane lakom na bazi mastiksa koji najbolje intenzivira boje⁵³ te služi kao reverzibilni izolator donjih slojeva, rađenih na bazi vodenog medija, od gornjih na bazi smole. U tom prvom lakiranju nanosio se u većoj koncentraciji, kistom. Lakiranjem su slike dobile dubinski sjaj i zasićeniji, tamniji ton; izvorna boja i boja podsluka postaju intenzivnije (sl. 25).

Usljedilo je retuširanje bojama u laku koje omogućava lazurno tonsko izjednačavanje oštećenih površina s originalom. Postupak se izvodio potezima tankog *tratteggia*. Slojevitim ponavljanjem postupka postupno se neutraliziraju linije i površina se približava izvornom osliku. Učinak je veći ako se koriste komplementarne boje koje karakterom najviše odgovaraju prirodnoj sunčanoj svjetlosti.

Jedna od složenijih rekonstrukcija izvedena je na oštećenoj ogrlici sv. Martina. Prethodne verzije retuša bile su predimenzionirane i plošne, bez tonski oblikovanog volumena i sugestije trodimenzionalnosti. Za rekonstrukciju su poslužili ostaci izvornih detalja i stare fotografije poliptiha, prije oštećenja.

Oštećenja za koja nisu postojali egzaktni podaci o njihovom izvornom obliku, nisu rekonstruirana, nego su tonski neutralizirana do stupnja koji ih nenametljivo integrira u cjelinu. Nešto naglašenijim *tratteggiom* ipak se nastoji sugerirati da je riječ o specifičnoj zoni u odnosu na ostale retuširane površine.

Osim rekonstruiranja oslika na zakitanim mehaničkim oštećenjima, retušem su se povezivali i sačuvani fragmenti patine integrirani sa završnim lazurama kako bi se postigao tonski ujednačen finalni karakter slikanoga sloja. Isto je postignuto sitnim lazurnim potezima komplementarnih tonova uglavnom crvene i zelene boje kojima su se povezivali fragmenti sačuvane patine, stvarajući u konačnici iznenađujuće svijetli dojam cjeline. U završnom lakiranju, višekratnim se raspršivanjem ponovno nanosio lak na bazi mastiksa, ovaj put dosta razrijeđen rektificiranim terpentinskim uljem kako bi se prigušio sjaj površine i istovremeno dobila adekvatna zasićenost boje.

Dio retuša na slikama poliptiha izveden je akvarelom, u svrhu usporedbe s prethodno navedenom metodom kombiniranog retuširanja gvašem i bojama u laku (sl. 26). Iz

tehnike slikanja akvarelom u retušu je iskorištena njegova najbolja karakteristika, transparentnost. Omogućavala je na svijetlim površinama cjelovitu izvedbu retuša bez potrebe za završnim intervencijama s bojama u laku. Na taj način su slojevi retuša svedeni na minimum, a omogućavaju postizanje istih završnih rezultata kao i kombinirana tehnika retuša. Da bi se postigla odgovarajuća transparentnost, primijenjene su čiste boje, metodom *umido su secco*, u kojoj se potezi kista nanose uvijek na prethodno dobro osušen sloj kako bi se izbjeglo zamučivanje i razlijevanje. Tonska gradacija i željene boje nastaju preklapanjem. Fizičkim miješanjem boja na paleti dobio bi se manje rezonantan svjetlosni dojam. Zato je tijekom rada potrebna savršena čistoća palete i kistova. Budući da je potez proziran, svjetlo može doći do bijele preparacije i reflektirati se kroz sve gornje slojeve. Rezultat takvog rada je luminoznost i prozračnost. I u ovom slučaju se upotrebom komplementarnih boja postiže najbolji efekt. Da bi se omogućila nesmetana refleksija, retuš počinje svijetlijim i hladnijim tonovima boja. Bjelina podloge je bitna komponenta retuša, a intenzitet tonova regulira se većim ili manjim razrjeđivanjem bez dodataka bijele i crne boje. Retušem u akvarelu, linija i forma nisu određene boji. Nešto pastoznijim potezima kista mogu se na dobro apsorbirajućoj kredno-tutkalnoj preparaciji postići svi potrebi grafizmi, osobito u imitaciji oštećenih krakelira ili u postizanju nenametljivih *tratteggio* poteza. Istovremeno, male količine veziva u akvarelnim bojama omogućavaju fluidan potez kista i postizanje najsvjetlijih prozirnih tonova.

Za sada je jedini nedostatak takvog načina retuša akvarelom, uz sporost procesa, činjenica da ne tolerira previše slojeva na izrazito tamnim površinama. U takvim slučajevima potrebno je nadoslikavanje bojama u laku kad se postigne srednji ton.⁵⁴

Nakon završetka zahvata (sl. 27, 28 i 29), odnosno nakon uklanjanja površinskog pokrivnog rastera (koji je bio sastavljen od zaostalih fragmenata svih naknadno nanesenih slojeva retuša, lakova, patinatura i preslika), mogu se primijetiti kolorističke i tonske nepodudarnosti gornjih i donjih dijelova poliptiha. Unatoč činjenici da su neki detalji oslika nepovratno izgubljeni u prijašnjim zahvatima te da je retuš na takvim mjestima neutralan i nesugestivan, osobito u detaljima neba, karakteristični su različiti izvori svjetla na slikama poliptiha. Unatoč tome što su sjene u istom smjeru, drugačiji je dojam svjetlosti u cjelini kompozicija. Slike u gornjem dijelu poliptiha ostavljaju dojam ranog jutra, dok one u donjem dijelu stvaraju atmosferu pune dnevne svjetlosti. Na gornjim slikama su tamniji i izraženiji oblaci, a takve su i fizionomije prikazanih svetaca. Budući da su u isto vrijeme postojala sv. Petra i sv. Pavla primaknuta bliže prvom planu (pa su i njihove sjene na gornjoj plohi postamenta izduženije od onih na slikama sv. Stošije i sv. Šimuna), može se pretpostaviti da



25. Slika sv. Martina, stanje slikanog sloja nakon podslikavanja (fototeka HRZ-a, snimio A. Kotlar, 2004.)
Painting of St. Martin, condition of the painted layer after underpainting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Kotlar, 2004)



26. Slika sv. Šimuna, detalj retuša akvarelom (fototeka HRZ-a, snimio A. Kotlar, 2007.)
Painting of St. Simon, detail of a watercolour retouch (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by A. Kotlar, 2007)

je takav tonski i koloristički raspored određen s obzirom na visinu gornjih ploha poliptiha u crkvi i vizualnu ujednačenost u odnosu na gledatelje. Već je spomenuta sličnost Carpacciova i Bellinijeva pejzaža u „Agoniji u vrtu“; moguće je da je autor i u tom, svjetlosnom aspektu, blizak Belliniju te da i na poliptihu svjetlost ima simboličku funkciju u odnosu na ikonografski raspored i prikaz svetaca, koji se mogu prikazati u više verzija, već prema njihovim biografijama.⁵⁵

Zaključak

Nakon nove restauracije u Zadru, slike poliptiha oslobođene su tragova višestoljetnih nestručnih ili loše izvedenih intervencija koje su znatno narušavale izvornu ljepotu cjeline. Primarni cilj zahvata bilo je vraćanje donedavno narušene vrijednosti umjetničkoga djela velikog majstora virtuoznog crteža i znalackog kista, Vittorea Carpaccia. S obzirom na brojna i teška oštećenja kojima su slike poliptiha bile izložene tijekom povijesti, vraćena im je, u stupnju u kojem je to bilo moguće, bez pretjeranih rekonstrukcijskih intervencija u retušu, ljepota kolorita profinjenih tonova kojima je došao do izražaja i autorov smisao za perfekciju u svakom detalju slike. Dano nam je na uvid i bolje upoznavanje tradicionalne venecijanske slikarske tehnologije obogaćene osobnim posebnostima velikoga majstora.

Zahvaljujući napisanim člancima, sačuvanim dokumentima i fotografijama koje potječu još s početka prošlog stoljeća te onih koje prate kasnije restauratorske zahvate, na poliptihu sv. Martina mogla su se pratiti pojedina načela intervencija i ciljevi konzervatorsko-restauratorskih zahvata tijekom povijesti.

Zbog specifične vrste oštećenja na slikama, u najnovijem su zahvatu detaljno osmišljene i stupnjevito izvedene sve faze zahvata. Vodeći računa o uzajamnim, uzročno-posljedičnim odnosima svakog primijenjenog postupka, jednaka se pozornost posvećivala svim fazama zahvata i svim gradbenim elementima slika. Svaki detalj i slika i zahvata promatran je u kontekstu cjeline te autorove primarne i kreativne ideje.

Suradnja s renomiranim restauratorima iz Firence, Stefanom Scarpellijem i Giovannijem Marussichem, koji su nesebično prenosili svoje veliko znanje i iskustvo, obogatila nas je novim spoznajama i postignućima na području naše restauratorske struke.

Uzajamne kritike dosadašnjih restauratora, evidentirane u starim člancima i izvješćima, promatrane s današnje perspektive, poprimaju konstruktivni i pomalo humorni karakter. Svi su bili suočeni s iznimno teškim oštećenjima i devastacijama vrijednih umjetnina, bilo da je riječ o cjelovitim preslicima koje je trebalo ukloniti davne 1924. godine, bilo o nevjerojatnim mehaničkim oštećenjima kojima kao da je mjesto samo u noćnim morama restauratora, poratne 1947. godine. Uspoređujući uvjete rada,



27. Slika sv. Stošije nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Anastasia after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)



28. Slika sv. Šimuna nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Painting of St. Simon after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)



29. Slike poliptiha nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2017.)
Paintings of the polyptych after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2017)

raspoloživu opremu i materijale te dostupnu literaturu i edukaciju prethodnih restauratora s današnjima, može im se samo uputiti priznanje i zahvalnost na učinjenom. Njima svakako ne pripadaju oni koji su slike poliptiha diletantskim zahvatima preoblikovali do neprepoznatljivosti prije 1906. godine.

Na kraju valja svakako spomenuti instituciju u kojoj je smješten poliptih od njezina osnutka, 1967. godine. Riječ je o Stalnoj izložbi crkvene umjetnosti u Zadru, otvorene u sklopu ženskog benediktinskog samostana, osnovane

na inicijativu Miroslava Krleže.⁵⁶ Izložbu vode i o njoj se brinu sestre benediktinke i ravnatelj, mons. dr. Pavao Kero. Pod njihovom skrbi i nadzorom, zadarske umjetnine su preživjele neoštećene u posljednja dva rata: Drugom svjetskom i Domovinskom. Hvale je vrijedan i njihov trud uloženi u brigu o umjetninama i u razdoblju mira, kad na inicijativu ravnatelja i stručnog vijeća prihode s izložbe ulažu u restauraciju brojnih umjetnina s cijelog zadarskog područja, unatoč financijskim poteškoćama koje ih ne zaobilaze i zahtijevaju skroman život. ■

Bilješke

- 1** Do početka 20. stoljeća i sustavnijeg istraživanja Carpacciova opusa, koje su počeli Pompeo Molmenti i Gustav Ludwig, često su se bilježili pogrešni zaključci o njegovu životu i radu. Molmenti i Ludwig iznose dokumentirane podatke u kojima opovrgavaju do tada uvažavano mišljenje Giorgia Vasarija o tome da je Carpaccio bio Bastianijev učitelj. Tvrde da je bilo upravo suprotno, pogotovo zato što je Bastiani bio već poznati slikar kad je Carpaccio tek rođen. Ispravljaju pogrešne atribucije, najčešće one koje se odnose na tu dvojicu slikara, što potvrđuje njihov zaključak da je Carpaccio u svojim ranim radovima bio pod utjecajem Bastianija koji je poput Bellinija i Vivarinija bio voditelj velike slikarske radionice u Veneciji. POMPEO MOLMENTI and GUSTAV LUDWIG, 1907., 1–16. Jedna od pogrešnih atribucija zabilježena je i u našim izvorima. Opisujući crkvu sv. Frane u Zadru, Ivan Kukuljević sliku Lazzara Bastianija *Gospa od Milosti* pripisuje V. Carpacciu: „U kapeli sv. Križa čuva se liepa slika na daski, koja predstavlja vojujuću i dobitnicu crkvu od Viktora Karpača.“ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1873., 35. Isto navodi i C. F. Bianchi četiri godine poslije u knjizi *Zara Cristiana*, citirajući Domenica Fabianicha. CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 364. Iako su Molmenti i Ludwig i sami grijehili u nekim drugim podacima koje iznose u knjizi, činjenica je da još uvijek nisu razriješene sve dvojbe u pogledu atribucije ili datacije nekih Carpacciovih djela, primjerice datacija aktualnog zadarskog poliptiha.
- 2** Ivo Petricioli u poglavlju o Lorenzu Luzzu iznosi podatke o njegovu djelovanju i boravku u Zadru. IVO PETRICIOLI, 2005., 218.
- 3** Ivo Petricioli ističe u svojem članku važnost djelovanja Martina Mladošića u Zadru. IVO PETRICIOLI, 1985., 287–291.
- 4** Scuola degli Schiavoni / Scuola Dalmata di San Giorgio e Trifone, utemeljena 1451. godine u Veneciji, metropoli nekadašnje državne zajednice Mletačke Republike. U vrijeme kontinuiranih i učestalih hrvatskih prekojadranskih migracija, Venecija je postala jedno od najčešćih odredišta privremenog djelovanja ili trajnog iseljavanja. Stanovnici Zadra, Šibenika, Trogira, Hvara i drugih gradova traženi su kao vješti pomorci, mornari, gondolijeri i barkarioli, vrsni graditelji brodova i drvodjelci u arsenalu, vješti trgovci i poduzetnici. Dalmatinci su u dugoj povijesti iznimno mnogo pridonosili ugledu i cijenjenosti hrvatske skupine u Mlecima. Bratovština je postala središnja ustanova za okupljanje, međusobno pomaganje i očuvanje domovinske svijesti iseljenika. LOVORKA ČORALIĆ, 2004., 111.
- 5** CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 98.
- 6** Ivo Petricioli navodi dvojbe o nastanku poliptiha, iznoseći mišljenja drugih istraživača koji ga u usporedbi s ostalim Carpacciovim djelima svrstavaju u razdoblje od 1480. do 1514. godine. Među brojnim argumentima koji osporavaju 1480. godinu kao točnu dataciju zadarskog poliptiha, spominje se i sumnja da je autor bio premlad za takav veliki zahvat. Zato se i godina njegova rođenja prema mišljenju T. Pignattija pomiče s 1465. na 1455. godinu. IVO PETRICIOLI, 1985., 291.
- 7** U opisu zadarske katedrale Ivan Kukuljević Sackinski navodi i podatke o slikama poliptiha: „U istoj kapeli načinjen je mramorni oltar s kipovi sv. Krševana i Anastazije od Antuna Koradina u XVII. vijeku, a na zidu ima šest malenih slika na daski od Viktora Karpača godine 1493. umno izvedenih, ali od vremena znatno oštećenih.“ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1873., 35.
- 8** Za lik sv. Jeronima se dugo smatralo kako predstavlja sv. Pavla Pustinjaka.
- 9** Pompeo Molmenti navodi citat iz vizitacije nadbiskupa Karamana koji potječe iz arhiva Zadarske nadbiskupije. POMPEO MOLMENTI, 1906., 268. Kako navodi autor članka, čudno je što nadbiskup Mate Karaman nije spomenuo sliku sv. Martina. Vjerojatno je u to vrijeme bila odvojena od ostalih slika poliptiha i, moguće, zamijenjena nekom slikom Bogorodice koja nije izvorno pripadala cjelini.
- 10** Fondazione Federico Zeri, Universita di Bologna, online Catalogs.
- 11** U isto vrijeme Andrea Mantegna stvara sliku pod istim nazivom sa sličnim karakteristikama. Osim njegova utjecaja, važan je i utjecaj Antonella da Messine na Carpacciov stil; međutim, on ga s vremenom razvija na osebujan i sve individualniji i prepoznatljiviji način u kojem dolazi do izražaja sklonost gotovo nadrealnoj narativnosti.
- 12** Radoslav Tomić navodi najranije pisane izvore o poliptihu koji potječu još iz 1844. godine: „Prve podatke o slikama zabilježio je Vincenzo Poiret 1844. godine u dodatku novina *Gazzetta di Zara*: U kapeli sv. Anastazije bočno od oltara može se vidjeti šest slika. One su djela 15. stoljeća i mogu se pripisati Vincezu Cateni ili Carpacciu. RADOSLAV TOMIĆ, 2011., 101–108.
- 13** CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 98.
- 14** Carlo Cecchelli u katalogu spominje i stanje dijelova poliptiha: „Prije restauracije 1923. godine bile su pocrnjele dimom svijećića i na njima je bilo mnogo pukotina. Slika na drvu sv. Pavla je imala pukotinu po sredini. U svakom slučaju nije se mogla ukloniti sva šteta prijašnje restauracije od prije cca 58 godina unazad, koja je nagrdila slike na drvu sv. Martina i sv. Jeronima, te halju sv. Petra i sv. Pavla. Najbolje od svih bila je konzervirana sv. Stošija. Zna se da su bile obješene na zidovima u katedrali, odakle su bile uklonjene otprilike 27 godina unazad, a izvorna lokacija im je nepoznata.“ CARLO CECHELLI, 1932., 27–30.
- 15** Giuseppe Sabalich u svojem djelu objavljuje fotografije poliptiha koje je izradio Tomaso Burato iste godine. Autor iznosi detaljne dimenzije slika poliptiha u koje su uključeni i dodaci od 12 cm na slikama sv. Petra i sv. Pavla, a koje spominje i Z. Wyrobal četrdesetak godina poslije. Debljina slika je prema zabilježenim podacima između 3 i 3,5 cm, međutim moguće je da je autor mjerio i debljinu maske u koju su bile uglavljene. Različite dimenzije slika (zbog njihova rezanja ili povećanja dimenzija) motivirale su autora, uz neke druge naznake, na pomisao o izvornoj nepripadnosti svih slika istoj cjelini. Boje kojima G. Sabalich opisuje odjeću svetaca odudaraju od izvornih. Već 1906. godine evidentirana su veća oštećenja slikanog sloja, a autor navodi da su od teksta na svitku koji drži sv. Šimun ostala samo slova VM, što je i danas jedino vidljivo. GIUSEPPE SABALICH, 1906., 12–16.
- 16** Tomaso Giovanni Marin Burato rođen je 27. ožujka 1840. godine u Dubrovniku, a umro 17. siječnja 1910. godine u Zadru,

nakon punih pola stoljeća rada u fotografskoj struci, od kojih je 37 najrodnijih i najuspješnijih godina proveo u Zadru. Car Franjo Josip dodijelio mu je titulu carskog i kraljevskog fotografa. ABDULAH SEFEROVIĆ, *Photographia Iadertina*, Tomaso Burato, *ZadaRetro ili Zadraniizam*, URL = http://www.zadaretro.info/fotografija/06_burato/06_burato_1.htm (4. travnja 2016.)

17 GIUSEPPE SABALICH, 1906., 15.

18 Antonio Morassi u opisu poliptiha navodi da su slike bile obješene na zid čavlina koji su prolazili kroz slike. U vrijeme obnove kapele, 1905. godine, slike su premještene u Nadbiskupsku palaču gdje su ih zatekli tri godine prije restauracije u Veneciji 1924. godine. ANTONIO MORASSI, 1924. Pompeo Molmenti u svojem prvom članku navodi da je oltar u vrijeme obnove crkve 1780. godine vjerojatno uklonjen i zamijenjen novim, mramornim, koji je bio posvećen nekom drugom svecu. Nije poznato gdje je premješten izvorni, drveni oltar, no nije evidentiran u katedrali ni 1806. godine, kad su nabrojani svi ostali oltari u sačuvanim dokumentima. Nije se znalo ni gdje su pohranjene slike sve do 1844. godine, kad se prvi put spominje njihov smještaj u kapeli sv. Anastazije. POMPEO MOLMENTI, 1906., 268–269. Početkom 20. stoljeća tadašnja Crkvena uprava zahtijeva prodaju svih šest slika kako bi se namirili troškovi obnove katedrale. Na slobodnom tržištu je za slike ponuđeno 60.000 kruna. Zahvaljujući konzervatoru Giovanniju Smirichu prodaja je spriječena i predložena je restauracija slika za što je Ministarstvo kulture i prosvjete odobrilo 1.000 kruna. Zahvaljujem na podacima kolegici Iskri Karniš Vidovič.

19 CARLO FEDERICO BIANCHI, 1877., 96. Prema navodima Ivana Kukuljevića Sakcinskog, već su 1873. slike bile znatno oštećene. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1873., 35.

20 POMPEO MOLMENTI, 1906.

21 ANTONIO MORASSI, 1924.

22 Pompeo Molmenti isprva gotovo dovodi u pitanje atribuciju slika Vittoreu Carpacciu, što nije neobično, budući da su mu bile dostupne fotografije s preslicima. No u daljnjem tekstu, unatoč iskazanom nepovjerenju autorstvu, izražava divljenje prepoznatim elementima karakterističnim za Carpacciovo slikarstvo. POMPEO MOLMENTI, 1906., 270.

23 Carlo Cecchelli 1932. godine spominje restauraciju od prije oko 58 godina. To bi značilo da su slike već oko 1874. godine bile preslikane te da se loše stanje slika koje spominju i autori iz 19. stoljeća odnosi ne samo na mehanička oštećenja nego i na preslik. CARLO CECHELLI, 1932., 27–30.

24 ANTONIO MORASSI, 1924. Nije moguće sa sigurnošću potvrditi da je riječ o povratku izvornih dimenzija, budući da su proširenja vidljiva i na fotografijama prije zahvata 1958. godine.

25 ANTONIO MORASSI, 1924., 537–538.

26 GIOVANNI SECCO SUARDO, 1927., 370. Primjer još jedne slike očišćene tom metodom je Raffaellova slika iz Galerije Uffizi u Firenci; predstavlja Lava X. između dvojice kardinala (Giulio de' Medici i Luigi Rossi). Prije nego što je počeo posljednje čišćenje te slike, restaurator Alfio del Serra pronašao je na slikanom sloju otisak tkanine koja je bila upotrijebljena za gašenje plamena „Guizardijevom metodom“. Zahvaljujem Željki Gašpar na podatku.

27 U opisu prikazanih likova na slikama poliptiha, Antonio Morassi na sljedeći način opisuje, prema redoslijedu opisa zadnji, zatečeni lik sv. Pavla: „Na kraju, sv. Pavao, apsolutno lošije slikarske i formalne kvalitete od ostalih slika: idiotskog lica, loše građenog tijela i spuštenih ramena.“ ANTONIO MORASSI, 1924., 538–540. Poteškoće u detektiranju redoslijeda zahvata u prvoj polovici 20. stoljeća predstavljale su fotografije objavljene u ovom članku, budući da nije opisano u kojoj su fazi zahvata fotografrane. S obzirom na to da su gornje slike poliptiha prikazane bez dodanih letvica, te s uklonjenim preslikom neba, moglo bi se zaključiti da je riječ o fotografijama nakon zahvata. Međutim, vidljiv je potpuno izmijenjen lik sv. Pavla koji sam autor članka opisuje u navedenom citatu. Nedoumice su potencirane potpuno novom draperijom sveca koja znatno odudara od svih ostalih zabilježenih verzija. Budući da se na fotografijama iz kasnijeg razdoblja preslik ne ponavlja, može se zaključiti da je između 1906. i 1924. godine svetac ponovo potpuno preslikan. Slična situacija je i na slici sv. Martina kod kojega su do 1924. godine evidentirane dvije različite verzije plašta kojim je zaogrnut prosjak. Na fotografijama u članku još uvijek je vidljiv preslik lica sv. Stošije i donatora Martina Mladošića te kosa sv. Petra. Budući da je na fotografijama iz 1932. godine, osam godina nakon restauracije, zamjetno mnogo bolje stanje, sada već uokvirenih, slika sv. Jeronima, sv. Martina i sv. Stošije, vjerojatno su u članku objavljene fotografije iz različitih nedovršenih faza zahvata. Teško je povjerovati da je netko u međuvremenu uklonio preslike vidljive još uvijek u članku. Tome ide u prilog i činjenica da Morassi navodi faze zahvata koje tek treba obaviti na slikama. ANTONIO MORASSI, 1924.

28 CARLO CECHELLI, 1932., 27–30.

29 Braća Alinari, jedan od najuglednijih fotonakladničkih zavoda u Europi, utemeljen je 1854. godine. Snimatelji kuće Alinari poduzeli su veliku kampanju u Zadru od 1922. do 1926. godine. Tvrtka je pretvorena u muzej. ABDULAH SEFEROVIĆ, *Potruga za zadrskim identitetom, ZadaRetro ili Zadraniizam*, URL = <http://www.zadaretro.info/identitet/razglednice%20i%20kavane/razglednikavane.htm> (1. ožujka 2017.)

30 Abdulah Seferović u svojoj knjizi iznosi sjećanje časne majke Benedikte Braun o dramatici spašavanja zadrskih umjetnina u Drugom svjetskom ratu i otvorenom suprotstavljanju okupatorima koji su ih htjeli otuđiti. ABDULAH SEFEROVIĆ, 2012., 228–229. Sagita Mirjam Sunara iznosi sljedeće podatke: „Miljenko Domijan bilježi da je premještanje slika zatražio nadbiskup Petar Dujam Munzani, i da su radovi obavljani pod vodstvom zadrskog konzervatora Luigija Creme.“ SAGITA MIRJAM SUNARA, *Život i djelo Zvonimira Wyroubala*, doktorska disertacija, Zagreb, 2017. Konzervator Luigi Crema, povjerenik za starine, spomenike i galerije u Dalmaciji u *Izvjescu o stanju pokretnih umjetnina grada Zadra* koje je sastavio na zahtjev časnika MFAA, navodi podatke o umjetninama, njihovu stanju i mjestima gdje su se sklanjale za vrijeme Drugog svjetskog rata. Početkom 1940. godine šest slika Carpaccia nalazilo se s drugim vrijednim umjetninama u Institutu svetog Dimitrija koji je bio prenamijenjen u sklonište. Budući da je godine 1943. u sklonište svetog Dimitrija počela curiti voda, slike su prikladno očišćene od plijesni koja ih je polako počela pre-

krivati i smještene u donju prostoriju zvonika sv. Marije. Budući da se veći dio umjenina transportiranih u Italiju ni do danas nije vratio u Hrvatsku, hvale je vrijedan trud benediktinki u njihovu očuvanju. Stjecajem sretnih okolnosti, osim izbjegnute opasnosti od otimačine, poliptih sv. Martina je preživio i „zahvaljujući“ devastacijama iz prošlosti koje su omogućile smještaj odvojenih slika u manji prizemni prostor zvonika. Takvu sudbinu nije imao poliptih Petra Jordanića, nastao u isto vrijeme kada vjerojatno i Carpacciov poliptih, 1493. godine. Još uvijek povezan pozlaćenim, ukrasnim okvirom zbog nešto većih dimenzija smješten je u gornju prostoriju zvonika i tamo stradao od požara nakon bombardiranja. Poznat je samo iz literature i sačuvanih crno bijelih fotografija. ANTONIA MLIKOTA, 2012., 256–257.

31 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951., 75–81.

U novije vrijeme, Sagita Mirjam Sunara objavljuje članak u kojem dopunjuje izvješće Zvonimira Wyroubala o restauraciji Carpacciova poliptiha detaljnijim podacima i okolnostima koje su dovele do restauracije te o metodologiji rada. SAGITA MIRJAM SUNARA, 2011., 142.

32 U to vrijeme još uvijek nije počela djelatnost Restauratorske radionice u Zadru. Osnovat će se desetak godina poslije u sklopu Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru.

33 Autor članka Zvonimir Wyroubal navodi mišljenja Zadrana o restauraciji Giuseppea Rossija Vergare: „Nakon te restauracije pojavile su se originalne boje u svoj svojoj ljepoti i svježini, pa je, kako pisac kaže, restauracija vrlo lijepo uspjela. No, izgleda da to nije bilo opće mišljenje u Zadru. Nadbiskup zadarski mi je, dok sam u Zadru te slike popravljao, rekao da je nakon restauracije slike pregledao Zadrani Dalmas, restaurator u Sieni, i rekao da ih nije restaurirao restaurator, nego postolar. Tom mi je prigodom nadbiskup tvrdio i da je ta restauracija mnogo kriva sadašnjem stanju slika.“ ZVONIMIR WYROUBAL, 1951., 76.

34 Sve faze zahvata na slikanom sloju obavila je, u suradnji sa Stefanom Scarpellijem, Jadranka Baković. Ostali djelatnici zadarskog odjela iste su metode rada primjenjivali na drugim aktualnim programima te ih potpuno savladali i usvojili. Suradnju je dijelom potaknuo Mario Kotlar, jedan od osnivača Restauratorskog odjela u Zadru, svjestan stalnih promjena u svijetu restauracije i važnosti kontinuiranog stjecanja novih znanja (spoznaja) na tom području. Nedugo nakon osnivanja Odjela u Zadru, 1957. godine, Mario Kotlar uspostavlja višegodišnji kontakt i suradnju s restauratorima iz Istituto Centrale per il Restauro u Rimu. Zahvaljujući tome, zadarska radionica zarana je stekla uvid u tradicionalne metode talijanske restauracije, upotpunila ih suvremenim spoznajama iz istog izvora suradnje i ovisno o mogućnostima nastavila započetu praksu usavršavanja.

35 U nedostatku većeg broja analiziranih uzoraka slikanog sloja na zadarskom poliptihu, dragocjeni su podaci o Carpacciovim ostalim djelima i djelima drugih važnijih autora iz toga razdoblja likovnog stvaralaštva koji su se koristili sličnom ili istom tehnologijom slikanja. *Storie di Sant'Orsola. L'arrivo a Colonia, Vittore Carpaccio, Gallerie dell'Accademia*, Venezia, diagnostica, URL = <http://www.icr.beniculturali.it/> (19. travnja 2016.); *L'arrivo a Colonia di Vittore Carpaccio: studio e restauro*, Daila Radeglia, Gangemi,

URL = <https://books.google.hr/books?id=c2vDCAAQBAJ&pg=P2&lpg=PP2&dq=L%27arrivo+a+Colonia+di+Vittore+Carpaccio> (19. travnja 2016.); GIANLUCA POLDI, 2012. Lorenzo Lazzarini u tabličnim prikazima sastavljenim na osnovi obavljenih analiza djela najvažnijih slikara koji su bili aktivni od 1480. do 1580. godine, detaljno prikazuje upotrebu pigmenta u doba renesanse u Veneciji. Jeongmu Yang u svojoj doktorskoj radnji opisuje ih i uspoređuje s obzirom na njihove karakteristike, dostupnost i razliku u nabavnim cijenama. LORENZO LAZZARINI, 1983.; JEONGMU YANG, 1998. U analizama Carpacciovih slika na platnu *Pokolj nevine dječice i Prikazanje u hramu* iz 1516. godine na kojima je aktualan zahvat u Ljubljani na Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije, nisu pronađene transparentne lakovne boje, ali je detaljnim analiziranjem detektirana znatno bogatija paleta: crveni pigmenti: cinober, hematit, minij; žuti: auripigment, olovna žuta, željezi hidroksid tipa hematit; zeleni: paratakmit, atakmit, tamnozeleno crna; plavi: azurit, smalt; crni: stibnit, ugljikova crna; bijeli: ceruzit, hidroceruzit, kalcit, kremen, gips. Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Centar za konservatorstvo, Projekt Molab, *Pokolj nedolžnih otrok in Darovanje v templju*, Kooper, cerkev Marijinega vnebovzvetja, EŠD:239, Ljubljana, 2011.

Lorenzo Lazzarini navodi u svojim istraživanjima podatak o dosta tankom slikanom sloju u Carpacciovim ranijim radovima. Boja je često tako tanka da jedva prekriva boju platna, također tanko prepariranog. Neobična je nešto kompleksnija tehnika u kasnijim radovima na dasci, na slikama Gallerie dell'Accademia, *Prikazanje u hramu i Vizitacija*, gdje je paleta bogatija, karakterizirana većim brojem slojeva boje i lazura, što se može tumačiti kao majstorov pokušaj da se prilagodi novoj Giorgionijevoj boji, međutim neuspješno, zbog njegove ustrajnosti u načinu slikanja koje više odgovara *quattrocentu*. LORENZO LAZZARINI, 1983, 137.

36 LORENZO LAZZARINI, 1983, 137.

37 GIANLUCA POLDI, 2012, 247.

38 U ranom *quattrocentu* korištene su dvije metode modeliranja u tehnici slikanja temperom. Cennino Cennini je savjetovao upotrebu čiste boje za sjene i dodatak bijele na svijetlim površinama. CENNINO CENNINI, 2007., 121. Leon Battista Alberti preferira češću upotrebu crne boje za prikaz prirodnih sjena. Ta se tehnika prakticirala uglavnom u sjevernoj Italiji i počinje u 15. stoljeću. LEON BATTISTA ALBERTI, 2008., 109. Obje su tradicionalne metode tijekom vremena zamijenjene sofisticiranom tehnikom na bazi ulja. Dublji tonovi sjena mogu se postići bez gubitka kolorističkog intenziteta apliciranjem višestrukih transparentnih lazura čiste boje preko donjih slikanih slojeva izvedenih u tehnici tempere.

39 Istu metodu rada Carpaccio je primjenjivao i na ostalim slikama u različitim razdobljima stvaralaštva. U *Dolasku veleposlanika*, 1496/7., Gallerie dell'Accademia, Venecija, platno, 275 x 589 cm, tamnocrvena draperija figure, krajnje lijevo u sjeni: slikanje bez imprimiture počinje olovnom bijelom s malo crvene lakovne boje. Potom se u postizanju polutona koristi mješavinom olovne bijele i crvene lakovne boje, vjerojatno u istim omjerima. Na poslijetku sjenu postiže lazurnom čiste crvene lakovne boje. Na slici *Prikazanje u hramu*, 1510., Gallerie dell'Accademia, Venecija,

daska, 130 x 137 cm, zelena haljina svetice u sjeni, krajnje desno: slikanje počinje bijelom imprimiturom, osvijetljeni dijelovi haljine oslikani su mješavinom verdigrisa i olovne bijele. Sijedi sloj čistog verdigrisa za polutonove i na kraju su osjenčana mjesta prekrivena lazurum bakrenog rezinata. LORENZO LAZZARINI, 1983, tabla XII.

40 U drugom poglavlju svoje doktorske disertacije, potkrijepljene brojnim raspoloživim pisanim podacima prethodnih istraživača, Jeongmu Yang iznosi detaljne podatke o slikarskoj tehnici talijanske renesanse temeljene na istraživanjima djela Giovannija Bellinija i njegovih suvremenika. Na osnovi obavljenih analiza zaključeno je da u vrijeme pojave ulja kao slikarskog medija u doba rane renesanse nije bilo naglog prijelaza do tehnike slikanja uljem, nego su ga tadašnji slikari upotrebljavali u raznim kombinacijama s temperom. JEONGMU YANG, 1998., 79–90.

41 Rezultati analiza kasnijih Carpacciiovih radova sugeriraju da je primjenjivao temperu dosljedno cijeloga života. U analizama veziva na slikama iz Kopra, osim lipida pronađeni su i proteini koji mogu ukazivati na upotrebu jajčane tempere ili njihovu prisutnost u laku.

42 Art, collection, Vittore Carpaccio. *Studija za klečec sv. Jeronima*, 1493. Kist s crnom tintom i lavirani sivi tuš preko tragova crne krede i ugljena, istaknuto bijelim gvašem na plavom papiru (17,2 x 10,5 cm). The Metropolitan Museum of Art, New York, URL = <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/334692>, (18. travnja 2016.) Studija za sv. Martina i prosjaka, 1493., iz iste kolekcije, atribuirana je također Vittoreu Carpacciu. Međutim, manje vješt crtež pripada vjerojatno autoru poliptiha sv. Martina iz 1500. – 1503. godine, Lattanziju da Riminiju. SARA MENATO, 2014., 435.

43 MANILIO CANCOGNI, 1967., 87. Studija glave, 1495. – 1500., crtež, crvena kreda i olovna bijela, 128 x 123 cm.

44 RADOSLAV TOMIĆ, 2011., 107.

45 Upotreba pentimenata u tempernom slikarstvu nije bila preporučljiva. Unatoč velikoj pokrovnoj moći, ako se aplicira u više slojeva, mijenja izvorne karakteristike, postaje bezizražajna, gubi sjaj i postaje sklona pucanju. Slikare je to prisiljavalo na pripremu dobro definiranog plana u formi podcrtavanja prije nanošenja boje. Pojavom ulja kao slikarskog medija omogućena je aplikacija više slojeva boje bez gubitka njihova intenziteta, a samim tim i mogućnost korekcije tijekom rada. Potkraj 15. stoljeća mlađe generacije venecijanskih slikara pojednostavnjuju pripreme crteže i češće izravno apliciraju boje; time se odstupa od linearnog stila u korist naturalističkog. JEONGMU YANG, 1998., 79–90.

46 Takav zahvat obavljen je u HRZ-u na Odjelu u Zadru, na slici *Gospe od Dubovice* iz Božave, te na oštećenim ikonama iz crkve sv. Ilije u Zadru. Nakon stanjivanja dasaka, šupljine su temeljito ispunjene dvokomponentnim epoksidnim ljepilom *CIBA Araldite AV 1253*. Potom su daske vakuumom zalijepljene na novu, vodootpornu šperploču. Zahvat je obavio Giovanni Marussich.

47 Iste intervencije evidentirane su i na slici Lorenza Luzzza *Marijino uznesenje* na kojoj je u tijeku konzervatorsko-restauratorski zahvat na HRZ-ovu Odjelu u Zadru. Na slici sv. Šimuna napuknuća na licu slike nisu bila vidljiva prije zahvata. Nova iskriv-

ljenja mogla su se izbjeći umetanjem tankih letvica u mjesta ureza koje bi spriječile dvostruko konkavno iskrivljenje. Na slici Lorenza Luzzza urezi su rađeni na već zatečenim iskrivljenjima i pukotinama koje su se otvarale i na licu slike. U ovom slučaju umetnute su letvice u ureze i tako je onemogućeno daljnje iskrivljavanje dijelova dasaka.

48 MAURO MATTEINI, 2004; PAOLO CREMONESI, 2004., 45–55. Zahvaljujući bogatom iskustvu Stefana Scarpellija koji je bio svjestan postojanja toga sloja i vizualno ga prepoznao na slikama zadarskog poliptiha, od početka zahvata je patina bila važna odrednica konzervatorsko-restauratorskog promišljanja i djelovanja u gotovo svim fazama i aspektima.

49 Završni zaštitni lak u to je vrijeme mogao biti različitog sastava. Upotrebljavale su se smole poput mastiksa, lanenog, orahovog ulja ili neke druge prirodne smole koje su također mogle izazvati tamnjenje završnog slikanog sloja. Nisu isključene ni kombinacije navedenih materijala tijekom eksperimentiranja i istraživanja najboljih načina zaštite i osvježavanja slikanog sloja. U prijašnjim razdobljima često se upotrebljavao bjelanjak koji s vremenom također postaje siv i nereverzibilan, a moguća je njegova primjena i u doba renesanse.

50 Gianluigi Colalucci u svojem članku opisuje vrste umjetne patine i navodi prve dokumentirane bilješke o primjeni smeđe obojenog laka u svrhu korekcija čišćenja na Michelangelovu *Posljednjem sudu* (restaurator Pietro Camuccini 1825. godine) i Rafaellovu *Preobraženju* (restaurator Hacquin, kraj 17. stoljeća). MAURO MATTEINI, Firenze, 2004; GIANLUIGI COLALUCCI, 2004., 83–87.

51 Ikone iz crkve sv. Ilije u Zadru. Na nekoliko najoštećenijih ikona drveni nosilac je stanjen do sloja preparacije. Prethodno su izrađeni zaštitni gipsani kalupi za svaku tretiranu ikonu kako bi se omogućio siguran i nesmetan rad s njihove poledine. Nakon izravnavanja šatorastih uzdignuća, slikani sloj je vakuumom zalijepljen na nove vodootporne drvene podloge.

52 U staroj tehnici retuša uljanim bojama bez podslikavanja, tonska modelacija postizala se upotrebom veće količine bijele boje, što je u konačnici stvaralo koloristički bezizražajnu i neprozirnu površinu koja je znatno odudarala od izvornog oslika. Bez precizne imitacije teksture izvornog slikanog sloja na zakitanim mjestima oštećenja, takve su površine nakon lakiranja bile nametljive svojom glatkom, ravnom strukturom.

53 DENIS VOKIĆ, 1996.

54 Premda su s obzirom na velik stupanj oštećenja i opseg retuša, obje tehnike zahtijevale mnogo vremena, ipak se može zaključiti da je retuš u akvarelu zbog minucioznijih poteza mnogo sporiji i primjenjiv samo na umjetninama koje to svojom vrijednošću ili manjim dimenzijama opravdavaju. S druge strane, prednost cjelovitog retuša akvarelom je višestruka. Osim što omogućava bezopasne povremene korekcije tijekom rada, što kod podslika s gvašem na već lakiranim slikama ugrožava lak, esencijalnu prednost pred gvašem ima u postojanosti primijenjenog tona tijekom rada i sušenja boje. Takva pojava kod gvaša zahtijeva učestalo osvježavanje mineralnim razrjeđivačima kako bi se dobio uvid u ton koji će boje dobiti lakiranjem. Već je istaknuta njegova ka-

rakteristika svođenja materije retuša na minimum, a nije zane-mariva ni prednost u izbjegavanju za zdravlje štetnih medija koji se koriste u retušu lakovnim bojama. Sljedeća prednost akvarela odnosi se na iscrtavanje krakelira ili drugih linearnih detalja koji nakon lakiranja ostavljaju prirodni dojam od onog koji se do-bije lakovnim bojama. S druge strane, podslik u gvašu olakšava isticanje svijetlih akcenata bijelom bojom i omogućava veću slo-bodu u modelaciji tonova i detalja. U svakom slučaju, navedene usporedbe ne upućuju na nedostatke tehnika, nego na njihove prednosti i mogućnosti kombinacije na istoj slici.

55 Giovanni Bellini je u *Agoniji u vrtu* primjenjivao više izvora svjetlosti, što je tumačeno na različite načine. Jeongmu Yang im pripisuje mističnu, religioznu vrijednost i značenje. Stvaranje sli-karskog svjetla s jednom hijerarhijskom simboličnom vrijednošću povezuje s venecijanskom tradicijom u kojoj je bio jači bizant-ski utjecaj čak i u 15. stoljeću. JEONGMU YANG, 1998., 32–59.

56 U osnivanju te vrijedne zbirke umjetnina iz hrvatske prošlo-sti sudjelovao je, osim grada Zadra, Zadarske nadbiskupije, sa-

mostana sv. Marije, tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru, velik broj kulturnih djelatnika, među kojima i Miroslav Krleža. Zavod za zaštitu spomenika kulture u Zadru i restauratorska radionica sustavno rade na prikupljanju i obnavljanju predmeta zbirke od njezina osnutka. Abdulah Seferović u svojoj knjizi govori o važnosti izložbe: „Dok se zapaljeni Zadar 1949. godine još dimio od ratnog pustošenja kao stara slupana karampana, doputovao je Miroslav Krleža kako bi se upoznao s pripremama za izložbu zadarskih crkvenih riznica u Zagrebu. Naslov Krležina nadahnutog eseja *Zlato i srebro Zadra*, kojim je 1951. godine popraćena zadarska izložba, postao je i ostao po-pularni naziv za cjelokupno blago zadarske crkvene umjetnosti.“ Važnost održane izložbe autor knjige potkrepljuje i svjedočenjem Ive Petriciolija: „Stanje se u Zadru počelo kretati na bolje nakon što je Krleža 1951. godine u Zagrebu organizirao izložbu *Zlato i srebro Zadra* u čije sam pripreme i postavljanje bio uključen.“ ABDULAH SEFEROVIĆ, 2012., 228–229.

Izvori

Hrvatski restauratorski zavod, ZVONIMIR WYROUBAL, ZZRU br. dosjea 445, 446, 447, 448, 449, 450 (1948.)

Hrvatski restauratorski zavod, STANISLAVA DEKLEVA, IVICA LONČARIĆ, LELA ČERMAK, ZZRU br. dosjea 578, 579, 580, 581, 582, 583 (1963.)

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Centar za konse-va-torstvo, Projekt Molab, *Pokol nedolžnih otrok in Darovanje v templju*, Koper, cerkev Marijinega vnebovzeta, EŠD:239, Ljubljana, 2011.

Literatura

LEON BATTISTA ALBERTI, *O slikarstvu – De pictura; O kiparstvu – De statua*, Marko Špikić (ur.), prevele Gorana Stepanić i Irena Bratičević, Zagreb, 2008.

CARLO FEDERICO BIANCHI, *Zara Cristiana*, 1, Zadar, 1877., <https://archive.org/details/zaracristianadel01bian> (1. listopa-da 2012.)

MANILIO CANCOGNI, *L'opera completa del Carpaccio*, Milano, 1967.

CARLO CECHELLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Zara, Rim, 1932., 27–30.

CENNINO CENNINI, *Knjiga o umjetnosti – Il libro dell'arte*, preveli Katarina Hraste i Jurica Matijević, Zagreb, 2007.

GIANLUIGI COLALUCCI, La competenza del restauratore, *Le pati-ne. Genesi, significato, conservazione* (zbornik s radionice u Firenci, Palazzo Incontri 4. – 5. svibnja 2004., u organizaciji Immagine & Comunicazione dell'Istituto per la Conservazione e la Valorizza-zione dei Beni Culturali del CNR, voditelj Mauro Matteini), Piero Tiano i Carla Pardianni (ur.), Firenca, 2004., 83–87.

PAOLO CREMONESI, Patine e vernici antiche sui dipinti, *Le pati-ne. Genesi, significato, conservazione* (zbornik s radionice u Firenci, Palazzo Incontri 4. – 5. svibnja 2004., u organizaciji Immagine &

Comunicazione dell'Istituto per la Conservazione e la Valorizza-zione dei Beni Culturali del CNR, voditelj Mauro Matteini), Piero Tiano i Carla Pardianni (ur.), Firenca, 2004., 45–55.

LOVORKA ČORALIĆ, *I seljenici s otoka Visa i Hrvatska bratov-ština sv. Jurja i sv. Tripuna u Mlecima*, *Croatica Christiana peri-odica*, vol. 28. no. 54 (2004.), 111–121, URL = <http://hrcak.srce.hr/10448> (13. svibnja 2016.)

IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Putne uspomene iz Hrvatske, Dal-macije, Arbanije, Krfa i Italije*, Zagreb, 1873., URL = <http://ubsm.bg.ac.rs/engleski/dokument/1578/putne-uspomene-iz-hrvat-ske-dalmacije-arbanije-krfa-i-italije-ivan-kukuljevic-sakcinski> (6. veljače 2017.)

LORENZO LAZZARINI, *Il colore nei pittori Veneziani tra il 1480 e il 1580*, Bolletino d'arte, Supplemento, 5 (1983.), 135–144, URL = http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArtelt/documents/1443000871218_23_-_L._Lazzarini.pdf (2. svibnja 2017.)

STEFANIA MASON, *Carpaccio i grandi cicli pittorici*, Milano, 2000. GIOVANNI MARUSSICH, ANDREA ROTHE, Florentine structural stabilization techniques, *The Structural Conservation of Panel Paintings*, zbornik sa simpozija (Paul Getty Museum, 24. – 28.

- travnja 1995.), Dardes, Kathleen i Andrea Rothe (ur.), Los Angeles, 1998., 306–316.
- SARA MENATO, [Vittore Carpaccio, studio della formazione del maestro e del ciclo di sant'Orsola, catalogo dei disegni](#), doktorska disertacija, Padova, 2014., URL = <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6641/> (1. lipnja 2017.)
- ANTONIA MLIKOTA, [MFAA – Dosje Zadar, nove spoznaje o umjerenama odnesenima iz Zadra u Italiju za vrijeme drugog svjetskog rata](#), *Asseria*, 10 (2012.), 239–310.
- POMPEO MOLMENTI, [Di Alcuni quadri custoditi nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio](#), *Emporium*, 18 (1906.), 265–275, URL = <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=15516> (10. rujna 2013.)
- POMPEO MOLMENTI, GUSTAV LUDWIG, [The life and works of Vittorio Carpaccio](#), London, 1907., URL = <https://archive.org/details/lifeworksofvitto00molmuoft> (7. studenoga 2013.)
- ANTONIO MORASSI, [Le sei tavole di Vittore Carpaccio a Zara](#), *Emporium*, 60 (1924.), 537–544, URL = http://www.artivisive.sns.it/galleria/pagine.php?volume=LX&pagina=LX_357_537.jpg (10. rujna 2013.)
- IVO PETRICIOLI, *Oko datiranja Carpacciova poliptiha u Zadru*, *Zbornik za likovne umjetnosti*, 21 (1985.), 287–291.
- IVO PETRICIOLI, *Umjetnička baština Zadra*, Zagreb, 2005.
- GIANLUCA POLDI, [La tecnica pittorica e i problemi conservativi del polittico di Pozzale con una nota sul disegno sottostante in Vittore Carpaccio](#), *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Giorgio Fossaluzza (ur.), Zero Branco, 2012., 237–249, URL = <http://www.academia.edu/4846348/> (19. travnja 2016.)
- GIUSEPPE SABALICH, *I dipinti della chiesa del Duomo*, *Rassegna Dalmata*, 7 (1906.), 10–16.
- GIOVANNI SECCO SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, Milano, 1927.
- ABDULAH SEFEROVIĆ, *Stari Zadar gospodar zlata i srebra*, Zagreb, 2012.
- ABDULAH SEFEROVIĆ, [ZadaRetro ili Zadraniizam](#), URL = <http://www.zadaretro.info/index.htm> (4. travnja 2016.)
- SAGITA MIRJAM SUNARA, [Restauriranje poliptiha Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale nakon Drugog svjetskog rata](#), *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 2 (2011.), 135–146.
- SAGITA MIRJAM SUNARA, [Život i djelo Zvonimira Wyroubala](#), doktorska disertacija, Zagreb, 2017.
- RADOSLAV TOMIĆ, *Tizian, Tintoretto, Veronese – veliki majstori renesanse*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 22. studenog 2011. – 22. siječnja 2012.), (ur.) Marina Viculin, Zagreb, 2011.
- DENIS VOKIĆ, *Lakiranje umjetničkih slika*, Zagreb, 1996.
- JEONGMU YANG, [Giovanni Bellini, Experience and Experiment in Venetian Painting, c. 1460 to 1516](#), doktorska disertacija, London, 1998., URL = <http://discovery.ucl.ac.uk/1318058/> (25. svibnja 2016.)
- ZVONIMIR WYROUBAL, *Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale*, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, knjiga 1, svezak 1 (1951.), 75–81.

Summary

Jadranka Baković

RESTORATIONS OF VITTORE CARPACCIO'S POLYPTYCH OF ST. MARTIN FROM ZADAR CATHEDRAL

One of the early works of Vittore Carpaccio, the Polyptych of St. Martin originated in the late 15th century. It consists of six panel paintings depicting individual saints arranged in two tiers. Originally, the paintings were enclosed in a carved wooden frame, which has since been lost. Devastation of the polyptych began as early as the 18th century. Over time, it has undergone multiple interventions by unknown hands, in the course of which the paintings' dimensions have been altered, and they have been painted over and inappropriately cleaned.

Apart from describing the conservation treatment in Zadar, the article reviews the history of unprofessional interventions on, and restorations of, the polyptych, based on research of the few written records, and especially by comparing photographs, the oldest of which dates from 1906. The first recorded restoration took place in 1924, when the process of removing traces of earlier interventions was initiated. Large-scale damage occurred after the Second World War, when the paintings were relocated

from a damp shelter to a very dry space in an attic. Exposing the paintings to the action of major oscillations of temperature and humidity caused changes in the dimensions of the wooden support, which resulted in the appearance of large blisters on the painted layer. Large flakes of paint, together with the preparation, started to detach and fall off. Several restoration treatments ensued, using the methods and means characteristic of mid-20th-century restoration practice. The latest restoration, undertaken in Zadar in 2003, was prompted by the very poor condition the painted layer was in. It was impaired by traces of poorly-executed earlier interventions that degraded the beauty of the painter's original work. The priority was to stabilize the wooden support, release the original painted layer from all subsequently-added materials, and ultimately integrate the painted layer within a single retouch. The concept for retouching was aimed at achieving a greater degree of similarity in painting and technology with the surviving original portions. The retouch technique relied

on the traditional Renaissance method of painting and on the Florentine method of restoration.

By studying the technology of Italian Renaissance painting during the quattrocento and cinquecento, which, under the influence of Flemish innovations, gradually passed from painting in tempera to painting in oil, and by comparing it to the technology used for the Zadar Polyptych, we were able to confirm that Carpaccio combined various techniques typical of this transition period and also that he was given to experimentation. At the same time, his perfectionism in executing each detail in the paintings also came to the fore.

The large number of different items of damage in such an important painting as the Zadar Polyptych, which em-

bodies the model of Renaissance painting technology and, at the same time, the unfortunate restoration interventions that ensued, was one of the motives to strike up an instructive collaboration with renowned Florentine restorers Stefano Scarpelli and Giovanni Marussich, the latter being an expert in wood restoration. In this way, the Zadar Department for Conservation, which has been active since 1958, has added new insights and achievements to its activity in the field of conservation.

KEYWORDS: *Vittore Carpaccio, Zadar, Renaissance painting, painting technique, Polyptych of St. Martin, conservation work*

Povijesni razvoj obojenih podloga u talijanskom slikarstvu od 15. do sredine 18. stoljeća – dosadašnje spoznaje i otvorena pitanja

Jelena Zagora

jelenzagor@gmail.com

Pregledni rad/Scientific review
Primljen/Received: 17. 5. 2017.

UDK

75.023(450)“14/17”

DOI

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.8>

SAŽETAK: Uz povijesni pregled razvoja obojenih podloga u Italiji od 15. do sredine 18. stoljeća, u radu se iznose razmatranja o nazivlju i tipologiji slikarskih preparacija. Članak objedinjuje reference o najranijim poznatim obojenim podlogama u talijanskom slikarstvu na drvu i na platnu, utvrđenim na djelima slikara sa sjevera zemlje iz 15. i ranog 16. stoljeća – od pojave pigmentiranog *gessa* i *imprimatura* do uvođenja obojenih preparacija u uljenom slikarstvu na platnu koje se koriste i razvijaju u dva stoljeća nakon toga. Autorica istražuje porijeklo crvenih preparacija iz 18. stoljeća i obrađuje sjevernoeuropske dvostruke preparacije, pronađene i na slikama talijanskih autora iz 17. i 18. stoljeća u Italiji i Dalmaciji. U Šibeniku je na oltarnoj pali venecijanskog slikara Angela Mancinija iz 1609. godine utvrđen podslik s funkcijom preparacije, odnosno obojene podloge. Prema dosadašnjem autoričinu istraživanju, sličan primjer nije zabilježen u uljenom slikarstvu na platnu.

KLJUČNE RIJEČI: *pigmentirani gesso, imprimature, obojene preparacije, dvostruke preparacije, podslik, slikarstvo na drvu, uljeno slikarstvo na platnu*

Sjevna Italija izvorište je širenja slikarstva na obojenim podlogama. Budući da je slikarska baština Dalmacije nastajala djelovanjem talijanskih umjetnika, odnosno domaćih umjetnika koji su bili pod talijanskim, poglavito venecijanskim estetskim i tehnološkim utjecajima, istraživanje preparacija dalmatinskih slika može biti zanimljiv doprinos poznavanju talijanskih preparacija i povijesti slikanja na obojenim podlogama. Cilj ove pretežito bibliografske studije jest obradom dosadašnjih spoznaja o temi otvoriti pitanja i naznačiti smjernice za nova istraživanja te, za početak, kontekstualizirati tipologiju nekoliko neobičnih primjera venecijanske provenijencije pronađenih u Dalmaciji.

Osim zahtjevnog zadatka objedinjavanja podataka iz sve brojnijih publikacija o toj temi, osobit je izazov bio nedostatak jasno definiranog i općeprihvaćenog stručnog nazivlja kod nas, ali i u inozemstvu. Predložena terminologija odabrana je i definirana u pokušaju usklađivanja uvriježene tradicije i suvremenih internacionalnih tendencija, kao podloga za daljnje rasprave i doprinos pojašnjavanju, preciziranju i ujednačavanju nazivlja.

Obrazloženje nazivlja

Prema opisu Siga Summreckera, uloga slikarske osnove ili preparacije kao sloja izvedenog na površini odabranog nosioca jest primiti i što čvršće vezati slikani sloj, povezati

ga s nosiocem, kompenzirati divergentna gibanja nosioca i slikanog sloja te regulirati upijanje veziva boje, zaštititi nosioca od njegova štetnog djelovanja i dati opći ton slikanom djelu.¹ Iako u domaćoj literaturi nazivlje slikarskih podloga nije ujednačeno, moglo bi se reći da su *osnova* i *preparacija* kod nas postali sinonimi koji se koriste u dva raspona značenja: u užem smislu označavaju jedan segment stratigrafije slikarske podloge koji se nalazi između impregnacije nosioca i sloja nepigmentirane izolacije ili *imprimature*, dok prema široj definiciji obuhvaćaju sve slojeve pripreme za slikanje nanese između nosioca i slojeva boje.² Slična je situacija i u literaturi na engleskom jeziku – iako se o tome više raspravlja, nema jedinstvenog stava. Izrazi *ground* i *preparation* često se upotrebljavaju sinonimno, u širem značenju. Ponekad se upotrebljava i naziv *priming*, premda ga neki autori nastoje ograničiti na uljene *imprimature* i obojene preparacije u uljenom vezivu.³ Talijanski autori izraz *preparazione* koriste u širem smislu, ali i za označavanje gipsano-tutkalne osnove (povijesno *ingessatura*), dok obojene, u pravilu uljene izolacije osnove, kao i obojene (uljene) preparacije za platno, tradicionalno nazivaju *imprimature* ili *mestiche*.⁴ U doktorskoj disertaciji na temu povijesnih receptura slikarskih preparacija, Maartje Stols-Witlox pokušava razjasniti i redefinirati nazivlje preparacija u engleskom jeziku. Uz napomenu da brojni povijesni i suvremeni istraživači izraz *ground* koriste u širem smislu, autorica smatra da su moderni nazivi *preparation* ili *preparatory system* ispravniji za označavanje svih slojeva pripreme nosioca za slikanje, uključujući i one manje uočljive, kao što su impregnacija nosioca i nepigmentirani izolacijski slojevi. Sugerira da se naziv *ground* ograniči na slojeve punila i pigmentata u vezivu (izuzev pigmentirane izolacije). Preparaciju, sastavljenu od impregnacije, osnove i izolacije (*impregnation, ground, isolation*), definira kao slojeve između nosioca i slojeva boje, pod uvjetom da su jednoliko nanese na cijelu površinu na kojoj će se slikati. Time se preparacija razlikuje od podslika – lokalnih nanosa boje koji se smatraju dijelom faze slikanja.⁵ U skladu s tendencijama suvremene internacionalne terminologije, u ovome radu zbog jasnijeg opisa složenih sustava, izraz *preparacija* upotrebljavam za označavanje cjelokupne stratigrafije svih tipova pripreme nosioca za slikanje s impregnacijom, osnovom i izolacijom. Terminom *osnova* označavam sloj, odnosno slojeve koji određuju teksturu podloge za slikanje, a kod nekih tipova i njezinu boju. Osnova preparacije stratigrafski je smještena između impregnacije i izolacije (ako su prisutne). Načelno se sastoji od veziva, punila i pigmentata, no može sadržavati i druge dodatke, primjerice sikative. Uloga čestica određenog materijala definira punilo, odnosno pigment, premda materijal može imati i dvojaku ulogu.⁶ Izraz *gesso* upotrebljavam kao naziv za tutkalno-gipsanu osnovu. Osim impregnacije nosioca, preparacija od *gessa* može imati i nepigmentiranu izolaciju ili pak im-

primaturu. Potonje se u članku uvijek posebno napominje, kako je uobičajeno i u stranoj literaturi. Zbog povijesnih razloga, naziv *gesso* zadržan je i u opisu prijelaznog tipa obojenih preparacija koje su se razvile iz *imprimatura*, premda u takvim slučajevima katkad gubi ulogu osnove.⁷ Tutkalno-gipsane preparacije s dodatkom male količine pigmentata, u radu se označavaju izrazom *pigmentirani gesso*.⁸ Za primjere u kojima je utvrđen gips kao punilo, no nije poznato i vezivo, koristim se općenitijom sintagmom *gipsana preparacija*.

Imprimatura se može definirati kao pigmentirana izolacija. Premda etimologija nije potpuno razjašnjena (vjerojatno od lat. *in primitus*: isprva, početi sa), povijesno je termin *imprimatura* označavao mješavinu pigmentata sikativnih svojstava u ulju koja je služila kako bi se preparacija od *gessa* (izvorno razvijena za temperno slikarstvo) prilagodila uljanom mediju. Suvremeni istraživači slažu se da je funkcija *imprimature* smanjenje apsorpcije i obojene preparacije, stoga se definira kao providni ili pokrivni sloj koji prekriva cijelu površinu slike.⁹ Većina autora drži da je povijesno najprikladnije ograničiti značenje *imprimature* na pigmentirani sloj izolacije u uljenom vezivu, nanesen na svijetlu osnovu s vodenim vezivom (*gesso* ili tutkalno-krednu osnovu).¹⁰

Preparacije s jednoslojnom ili višeslojnom blago ili snažno obojenom osnovom svrstala sam u skupinu obojenih preparacija, bez obzira na sastav veziva i eventualnu nepigmentiranu izolaciju.¹¹ Sintagmom *obojena podloga* označavam obojeni sloj na kojem se slika, odnosno završni sloj preparacije koji određuje boju slikarske podloge.¹²

Počeci slikanja na obojenim podlogama – 15. i 16. stoljeće u Italiji

Uvođenje obojenih podloga u povijesnom europskom slikarstvu povezuje se s promjenom stila i slikarske tehnike: jednoliko, meko i sjajno svjetlo renesansnih slika ustupa mjesto dramatičnijoj scenografiji s naglaskom na *chiaroscuro* efekt, što je znatno lakše postići na tamnoj podlozi.¹³ Iako se tehnologija izrade slika starih majstora još uvijek (i sve više) intenzivno istražuje, može se reći da je razvoj obojenih podloga određen i dvjema tehnološkim promjenama: postupnim prelaskom s tempernog na uljeno slikarstvo, a zatim uvođenjem platnenog nosioca. Platno tek u podmaklom 16. stoljeću počinje prevladavati kao nosilac uljenih slika, poglavito u Veneciji i povezanim središtima.¹⁴ Preparacije od *gessa*, odnosno krede vezane tutkalom pronađene na nekim od najranijih sačuvanih primjera uljenih slika na platnu, nastavak su tradicije prepariranja slika na drvu.¹⁵ Iz nepigmentiranih izolacijskih slojeva, uvedenih još u tempernom slikarstvu zbog reduciranja upojnosti preparacije, razvijaju se *imprimature*.¹⁶ Prema suvremenim izvorima, potkraj 15. stoljeća postaju uobičajene na talijanskim slikama na drvu.¹⁷ Obojene preparacije istovremeno se

uvode u različitim tehnikama slikarstva na platnenom nosiocu u Italiji i Europi.¹⁸

Najranije analitički utvrđene obojene podloge u uljnom slikarstvu potječu sa sjevera Italije, iz doline rijeke Po i Venecije, gdje se pojavljuju još sredinom 15. stoljeća. Dovodeći u pitanje općeprihvaćenu tezu o imprimaturama kao prvim obojenim podlogama u talijanskom slikarstvu, Diego Cauzzi i Claudio Seccaroni objavljuju otkriće preparacija od *gessa* s dodatkom crvenih pigmenta na djelima venecijanskih slikara.¹⁹ Na drvu prepariranom *gessom* s crvenim okerom, Gentile Bellini izradio je sliku *Sv. Lorenzo Giustiniani* oko 1465. godine (Seminario patriarcale, Venecija), dok je Carlo Crivelli u sljedeća dva desetljeća slikao na *gessu* obojenom cinoberom. Za sada, nisu mi poznati drugi primjeri pigmentiranog *gessa* na slikama.²⁰ Najranije zabilježene imprimature 15. stoljeća nisu jednoliko nanese pigmentirane izolacije svijetlog ili neutralnog obojenja (uobičajene u sljedećem stoljeću), nego su intenzivne boje ili imaju obilježja podslika. Još oko 1490. godine Giovanni Ambrogio de Predis u Milanu slika na crvenim imprimaturama od cinobera i minija. Takve intenzivno obojene imprimature talijanska autorica Antonietta Gallone opisuje izrazom *fondo cromatico*, kao i one varirajuće boje.²¹ Iako nejednoliki nanosi u nekoliko boja više nalikuju na podslik i prema definiciji se ne ubrajaju u imprimature, vjerojatno često imaju i ulogu pigmentirane izolacije te se mogu promatrati kao slojevi s dvojakom funkcijom. Zbog toga, kao i zbog činjenice da su nanese na *gesso*, odnosno da su tipološki i povijesno srodni imprimaturama, označavam ih opisnom sintagmom *imprimatura varirajuće boje*. Jedan od najranijih poznatih primjera je Botticellijeva *Proljeće* (oko 1482., Galerija Uffizi, Firenca); slikar je varirao boju imprimature od crne ispod lišća do bijele ispod inkarnata.²² Na prijelazu 15. u 16. stoljeće Bramantino koristi takve imprimature narančastih, ružičastih i crvenkastih nijansi.²³ Istovremeno su na djelima sjevernotalijanskih slikara Vincenza Foppe, Palme starijeg, Giorgionea i Dossa Dossija dokumentirane lokalne imprimature pretežito tamnih neutralnih boja.²⁴

Uz i dalje uobičajene preparacije od *gessa*, katkad s (prljavo)bijelom imprimaturom, u 16. su stoljeću u Italiji učestale imprimature svijetlog do srednjeg tona, podjednako na slikama na drvu i na platnu. Variraju sastavom i bojom, ponekad i unutar opusa pojedinih slikara: od prigušene ružičaste, svijetlonarančaste i bež do blijedosive, a najčešće su tople smečkasto-sive boje. Najzastupljenije su sjeverno od Apenina i u Veneciji, gdje primjeri obuhvaćaju i djela Lorenza Lotta, Palme starijeg, Tiziana i Veronesea.²⁵ Imprimature intenzivnih i tamnijih boja (narančaste, oker, smeđe i gotovo crne) pojavljuju se na drvu i na platnu još u prvim desetljećima 16. stoljeća. Najbrojnije su na djelima sjevernotalijanskih slikara, među kojima su Vincenzo Civerchio, Dosso Dossi, Romanino, Bernardino da Asola

te Parmigianino, koji prvi uspješno iskorištava prednosti tamne površine za izravnije i brže slikanje.²⁶ U Veneciji su pronađeni neobični primjeri crvenih imprimatura od pigmenta na bazi organskih bojila (crveni lak).²⁷

Tehnologija prepariranja platna u 16. se stoljeću intenzivno istražuje. Tijekom većeg dijela stoljeća, nanošenje *gessa* i dalje je uobičajeni postupak pripreme platna za slikanje u Italiji, čak i kad je iznad njega nanese primatura ili je njime tek popunjena tekstura platna prije postavljanja obojene preparacije.²⁸ Preparacije s tankim *gessom* bile su naročito popularne u Veneciji, gdje su iznimno zabilježene i preparacije od olovne bijele, odnosno kalcijeva karbonata, ili s dodatkom kalcita.²⁹ U dokumentima, ali i prema dosadašnjim istraživanjima, preparacije intenzivnijeg obojenja također se povezuju s talijanskim tehnikama slikanja na platnu.³⁰ Uljene preparacije izrazitog obojenja, sastavljene pretežito od zemljanih pigmenta, razvile su se u dolini rijeke Po. Correggiova slika na platnu *Krist odlazi od svoje Majke*, vjerojatno nastala još prije 1514. godine (Nacionalna galerija, London), najraniji je takav primjer – tamne je žučkastosmeđe boje (žuta i zelena zemlja s olovnom bijelom), a na platnu nije pretežno nanese *gesso*.³¹ Smatra se da je upravo Correggio odigrao važnu ulogu u prelasku na slikarstvo na platnenom nosiocu; u tom je kontekstu zanimljiva teza o utjecaju najranijih slika na tutkaljenom platnu na razvoj obojenih preparacija. U tehnici tutkalne tempere, oslik je najčešće izveden izravno na impregniranom platnu koje čini podlogu sivkastosmeđe boje. Poznate su slike Andree Mantegne u tutkalnoj temperi, osobito imitacije kamenih reljefa.³² Zbog mogućih kontakata s radionicom Mantegne u Mantovi, možda nije slučajno što upravo Correggio, koji prakticira tu tehniku, prvi konzistentno slika na obojenim preparacijama.³³ Tutkalna tempera razmjerno je uobičajena u dolini rijeke Po, a sačuvana je i nedovršena Correggiova slika u toj tehnici (*Alegorija Kreposti*, prva polovica 16. stoljeća, galerija Doria Pamphilj, Rim). Nacrt je naznačen u ugljenu, a djelomični podslik izveden je crveno-smeđom bojom izravno na platnu koje je zbog starenja izvornih impregnacija i naknadnih intervencija poprimilo narančasto-smeđu boju.³⁴ Istovremeno, na obojenim preparacijama na platnu rade i drugi sjevernotalijanski slikari. Filippo da Verona još oko 1514. godine slika na crveno-narančastoj preparaciji od olovne bijele i crvene zemlje.³⁵ Smeđe preparacije u Brescii 1526. godine uvodi Alessandro Bonvicino, poznat kao Moretto. Njegov učenik Giovanni Battista Moroni u drugoj polovici 16. stoljeća platna preparira žuto-smeđim i crveno-smeđim preparacijama, najčešće na tankom sloju *gessa*; učinkovitom tehnikom slikanja najbolje iskorištava tamne podloge.³⁶

Iako se tradicija prepariranja platna *gessom* u Veneciji održala sve do kraja stoljeća,³⁷ nedavnim je istraživanjima utvrđeno da Tizian i njegova radionica 1520-ih godina upotrebljavaju crveno-smeđe preparacije nanese



1. Giovanni Battista Argenti (?), *Sv. Nikola*, oko 1600., zatečeno stanje slike, Čiovo, crkva sv. Nikole (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2015.)

Giovanni Battista Argenti (?), St. Nicholas, around 1600, as-found condition of the painting, Čiovo, church of St. Nicholas (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by G. Tomljenović, 2015)

izravno na platno, što nije uobičajeno za slikarev opus.³⁸ Time je venecijanski majstor potvrđen kao jedan od pionira upotrebe toga tipa preparacije. Venecijanske slike s tamnim obojenim preparacijama potječu iz druge polovice 16. stoljeća i uglavnom se povezuju s radionicama i sljedbenicima Jacopa Bassana i Jacopa Tintoretta; crne

i tamne crveno-smeđe preparacije, ponekad s tragovima *gessa* na platnu, utvrđene su na djelima obojice slikara.³⁹ Sličan prijelazni tip preparacije, tamnosive boje na tankom sloju bijele osnove (najvjerojatnije *gessa*), u Dalmaciji je zabilježen na oltarnoj slici *Sv. Nikola*, pripisanoj mletačkom slikaru Giovanni Battisti Argenti (oko 1600.,



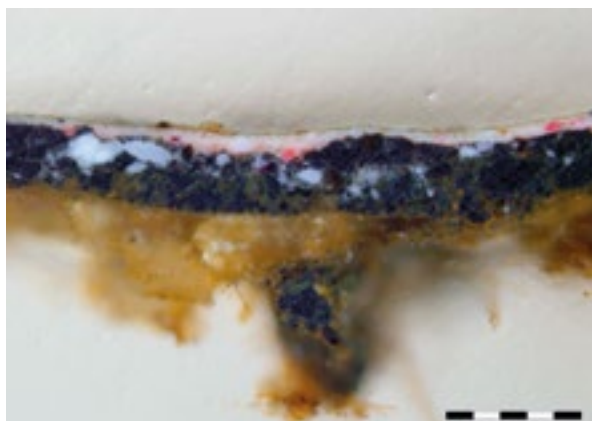
2. Giovanni Battista Argenti (?), *Sv. Nikola*, oko 1600., detalji poledine platna s bijelom, vjerojatno gipsanom preparacijom i tamnosivom imprimaturom – obje smjese prodrle su kroz očiće između niti, Čiovo, crkva sv. Nikole (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2016.)
Giovanni Battista Argenti (?), St. Nicholas, around 1600, details of the back of the canvas with a white preparation, probably gypsum, and a dark grey imprimatura – both mixtures penetrated through the interstices between the threads, Čiovo, church of St. Nicholas (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2016)

crkva sv. Nikole, Čiovo,⁴⁰ **sl. 1, 2 i 3**). Na sjeveru Italije u prvoj polovici 16. stoljeća dokumentirane su i svijetle pigmentirane preparacije s gipsom kao punilom, neutvrđenog veziva, te uljene na bazi olovne bijele u regiji Veneto, ali i u Firenci.⁴¹ Obojene preparacije različitih boja, sastava i stratigrafije nastavljaju se koristiti i prilagođavati u iduća dva stoljeća.

17. stoljeće i porijeklo crvenih preparacija u 18. stoljeću – Bologna ili Venecija?

Slikarski traktati u Europi iz 17. stoljeća opisuju uljene preparacije s punilom pretežito od gline, odnosno lončarske zemlje nožem nanesene u nekoliko slojeva na platno impregnirano tutkalom ili pastom od brašna.⁴² Istraživanja pokazuju da su u talijanskom slikarstvu ranog 17. stoljeća u upotrebi sive i (crvenkasto)smeđe jednoslojne uljene preparacije na bazi kalcijeva karbonata; Caravaggio je, primjerice, koristio svijetlosmeđu s dodatkom olovne bijele i zemljanih pigmenta.⁴³ Hellen Glanville potvrđuje da je u preparacijama slika nastalih u središnjoj Italiji u 17. stoljeću kreda prisutna u znatnim udjelima.⁴⁴ Premda dokumentira i preparacije sastavljene pretežito od olovne bijele, Elisabeth Martin primjećuje da su smeđe uljene preparacije od zemljanih pigmenta, često s kredom ili olovnom bijelom, raširene u talijanskom slikarstvu kraja 16. i 17. stoljeća. Znatna dio umjetnika čija su djela obuhvaćena istraživanjem pripada bolonjskoj školi, uključujući slikare obitelji Carracci, Domenichina, Guida Renija i Guercina, a Bologna se još ističe po širokoj upotrebi sijene.⁴⁵ Slično zaključuje i Mojmír Hamsík,

utvrdivši da su u Italiji 17. stoljeća najčešće tamnosmeđe preparacije, često s dodatkom olovne bijele te krede i gipsa, a crvene i crveno-smeđe čine znatno manji udio. Na slikama iz sjeverne Italije i Venecije pronalazi i svijetle, žute oker preparacije, dok one vrlo tamnih, gotovo crnih nijansi potječu s područja Napulja (ponekad sa sivim podslikom). Vezivo je, čini se, pretežito emulzijskog tipa: ulje je glavni sastojak, no često s dodatkom



3. Giovanni Battista Argenti (?), *Sv. Nikola*, oko 1600., mikropresjek slikanog sloja s vjerojatno gipsanom preparacijom i tamnosivom imprimaturom (uzorak inkarnata s lica lijevog anđela), Čiovo, crkva sv. Nikole (fototeka HRZ-a, snimila M. Jelinčić, 2016.)
Giovanni Battista Argenti (?), St. Nicholas, around 1600, microsection of the painted layer with the (probably) gypsum preparation and the dark-grey imprimatura (sample of the flesh colour from the left angel's face), Čiovo, church of St. Nicholas (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Jelinčić, 2016)



4. Nepoznati slikar, *Gospa od Karavaja*, kraj 17. stoljeća, slika nakon konzervatorsko-restauratorskog zahvata, Šibenik, katedrala (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2016.)

Unknown painter, Our Lady of Caravaggio, end of 17th c., the painting after conservation, Šibenik, cathedral (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska, 2016)

proteinskog veziva.⁴⁶ Zanimljivo, u kasnijem razdoblju stvaralaštva Palme mlađeg (između 1603. i 1622. godine) zabilježena je tamnosmeđa dvoslojna preparacija od tukulno-uljne emulzije i pretežito zemljanih pigmenata.⁴⁷ Među restauriranim slikama u galeriji Doria Pamphilj u Rimu, omjer smeđih i crveno-smeđih preparacija slika iz 17. stoljeća iz raznih talijanskih regija je podjednak.⁴⁸

Unatoč tradicionalnim pretpostavkama o talijanskom porijeklu karakterističnih crvenih preparacija koje su se u 18. stoljeću proširile po cijeloj Europi, istražujući bibliografiju stječe se dojam da njihovo porijeklo nije razjašnjeno, niti im je posvećena veća znanstvena pozornost. U prilog teorijama o talijanskom porijeklu, Maartje Stols-Witlox zaključuje da se u recepturama preparacija između 1550. i 1900. godine crvenkaste preparacije savjetuju pretežito za platno i češće su u južnoeuropskim receptima.⁴⁹ Iako, nažalost bez uvjerljive reference, ista autorica navodi da se preparacije od crvenog okera najprije pojavljuju na bolonjskim slikama na platnu malo prije 1600. godine, a tijekom 17. stoljeća postaju najčešći tip u Italiji, odakle se šire u Španjolsku (*carravaggisti*), Češku, Njemačku i Au-

striju.⁵⁰ U francuskom, nizozemskom i flamanskom slikarstvu 17. stoljeća uglavnom se povezuju s talijanskom praksom pojedinih slikara.⁵¹ Iznenađuje to što je najraniji primjer koji sam uspjela pronaći, *Sv. Jeronim* Maartena de Vosa, nastao još 1580-ih godina (Muzej Maagdenhuis, Antwerpen).⁵² Teza o bolonjskom porijeklu ipak je zanimljiva: Bologna je, naime, poznata po crvenim opekama.⁵³ Mary Philadelphia Merrifield spominje crvenu zemlju iz toga grada, koju su za prepariranje katkad upotrebljavali Tizian i Guercino, pripadnik bolonjske škole.⁵⁴ Prema bilješkama slikara amatera Richarda Symonds iz sredine 17. stoljeća, zemlja za izradu opeka dobra je za prepariranje platna; smjese na bazi crvene zemlje upotrebljavali su umjetnici u Rimu: Giovanni Angelo Canini i slikari bolonjske obitelji Carracci.⁵⁵ Uvođenje tamnih preparacija Merrifield pripisuje upravo slikarima obitelji Carracci, a Palmu mlađeg navodi kao zaslužnog za njihovo širenje u Veneciju.⁵⁶ Premda ta teza odavno ne stoji, preparacije slikara bolonjske škole i dalje su zanimljive za istraživanje, kao i poveznice crvenih preparacija s Bolognom i Rimom te Venecijom.⁵⁷ Crvene slikarske preparacije i cr-



5. Nepoznati slikar, *Gospa od Karavaja*, kraj 17. stoljeća, detalj oštećenja slikanog sloja pod kosim svjetlom s vidljivim donjim slojem preparacije, Šibenik, katedrala (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2014.)

Unknown painter, Our Lady of Caravaggio, end of 17th c., detail of a damaged painted layer under raking light, with a visible bottom layer of preparation, Šibenik, cathedral (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2014)

veni zemljani pigmenti tradicionalno se vezuju upravo uz Veneciju i regiju Veneto, osobito u 18. stoljeću.

Venecijanska crvena (*Venetian red*) je pigment od zemlje koja se, kako navodi Merrifield, nabavljala u Veroni, a koristila se i za izradu opeka od kojih su sazdane brojne stare zgrade u Veneciji.⁵⁸ Lorenzo Lazzarini također navodi nalazišta žute i crvene zemlje u okolici Verone – *terra rossa* ili *rosso veneziano* iskopava se u mjestu Badia di Calavena još od antičkih vremena, a sastoji se od 70% hematita i 30 % gline.⁵⁹ Izraz *terra rosa* neki autori povezuju isključivo s venecijanskom crvenom, a navodi se i mogućnost nalazišta crvenog okera u Veneciji. Ipak, terminologija prirodnih i sintetskih crvenih željeznih oksida vrlo je zbunjujuća; brojni nazivi, pa tako i venecijanska crvena, koriste se za obje varijante i najčešće se odnose na nijansu. Svakako, izraz je izvorno označavao prirodni željezni oksid ili crveni hematit, a poslije se, vjerojatno nakon iscrpljivanja prirodnih izvora, odnosi na sintetski proizvedene željezne okside koji imitiraju izvornu nijansu.⁶⁰ Uobičajio se tek u 18. stoljeću, a čini se da su ga tada skovali engleski pisci kako bi opisali boju koja se često viđa u venecijanskom slikarstvu.⁶¹ Sva navedena objašnjenja odnose se na pigment za izradu boja. Iako je lokalna dostupnost izuzetno važan čimbenik odabira punila i pigmenata za izradu povijesnih preparacija,⁶² za sada nigdje nisam pronašla izravne dokaze o povezanosti spomenutih nalazišta crvenog okera s venecijanskim crvenim preparacijama.

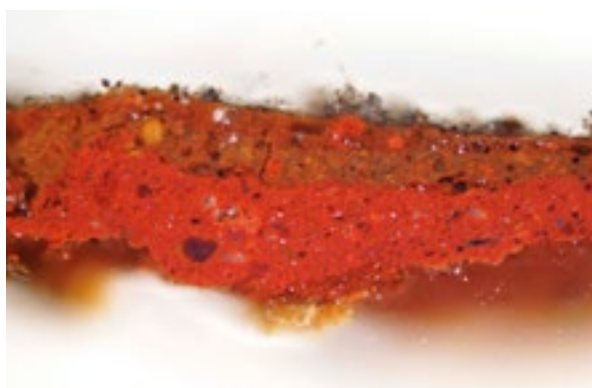
O praksi venecijanskog slikarstva s kraja 17. stoljeća svjedoče zapisi Giovannija Battiste Volpata (Bassano, 1633. – 1707.). Premda piše da su za izradu preparacija dobre sve zemlje ovisno o ukusu, Volpato upotrebljava lončarsku



6. Nepoznati slikar, *Gospa od Karavaja*, kraj 17. stoljeća, detalj oštećenja slikanog sloja pod uvećanjem – vide se donji crveni sloj i ostaci gornjeg sloja preparacije narančaste nijanse, Šibenik, katedrala (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2014.)

Unknown painter, Our Lady of Caravaggio, end of 17th c., detail of the damaged painted layer under magnification – visible are a bottom red layer and remains of an upper layer of an orange-toned preparation, Šibenik, cathedral (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2014)

zemlju, crvenu zemlju i malo umbre.⁶³ Ne možemo znati kakvu bi točno nijansu dala ta kombinacija, no njegov vrlo čitani tekst mogao je utjecati na usvajanje preparacija crvene boje u Veneciji 18. stoljeća. Ne raspravljajući o njihovom porijeklu, Stefano Marconi navodi da se jednoslojne crvene i crveno-smeđe preparacije zrnate teksture, sastavljene pretežito od crvenog okera (često s dodatkom minija), nastavljaju usvajati u talijanskom slikarstvu 18. stoljeća, osobito venecijanskom. Mogu se vidjeti na slikama Canaletta, Guardiija, Tiepola, Giovannija Battiste Piazzette i Giovannija Antonija Pellegrinija.⁶⁴ Hamsík potvrđuje da



7. Nepoznati slikar, *Gospa od Karavaja*, kraj 17. stoljeća, mikropresjek slikanog sloja s dvostrukom preparacijom (uzorak oslika svetišta lijevo od ramena Giannette), Šibenik, katedrala (fototeka HRZ-a, snimila M. Jelinčić, 2014.)

Unknown painter, Our Lady of Caravaggio, end of 17th c., microsection of the painted layer with a double preparation (sample of the painting of the sanctuary left of Giannetta's shoulder), Šibenik, cathedral (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Jelinčić, 2014)



8. Nepoznati slikar, *Krštenje Krista*, 18. stoljeće, slika tijekom zahvata, Gornje Selo (Šolta), crkva sv. Ivana Krstitelja (fototeka HRZ-a, snimio J. Delić, 2014.)
Unknown painter, The Baptism of Christ, 18th c., the painting during conservation, Gornje Selo (Šolta), church of St. John the Baptist (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Delić, 2014)

u 18. stoljeću dominiraju intenzivno crvene preparacije; u drugoj polovici stoljeća boja naginje prema jarko narančastim nijansama, osobito na području Venecije (Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso).⁶⁵ Moglo bi se navesti još mnogo pojedinačnih primjera; svakako, čini se da su pojam i termin *tradicionalne venecijanske crvene preparacije* vezani uz 18. stoljeće,⁶⁶ kao i pigment venecijanska crvena. Zanimljivo je spomenuti i to da francuski slikari 18. stoljeća upotrebljavaju čisti crveni oker (s dodatkom barita) za donje slojeve preparacija,⁶⁷ a crvene preparacije od gotovo čistih željeznih oksida dokumentirane su i na slikama talijanskih autora s kraja 17. i iz 18. stoljeća

u Dalmaciji.⁶⁸ Iako još nigdje nisam pronašla eksplicitan dokaz, možda je boja tada određena (i) dostupnošću čistih željeznih oksida.

Iz svega iznesenog razvidno je da su diljem Italije utvrđene pretežito smeđe preparacije različitih sastava na bazi zemljanih pigmenata s kraja 16. i iz 17. stoljeća. Pitanje veziva zahtijeva dodatnu pozornost – prema povijesnim zapisima i dosadašnjim analizama, podrazumijeva se da je vezivo obojenih preparacija talijanskih slika iz 17. i 18. stoljeća u većini slučajeva ulje, premda se u restauratorskoj praksi često nailazi na vrlo hidrofilne preparacije.⁶⁹ Indicije o bolonjskom porijeklu crvenih preparacija potkraj 16. stoljeća tek treba ispitati, to više što se, čini se, istovremeno pojavljuju i na sjeveru Europe. Tradicionalne teorije o Veneciji kao izvorištu njihova širenja nisu neutemeljene, no nisu ni dovoljno analitički potkrijepljene. Neosporno je da su crvene preparacije česte na djelima slikara iz 18. stoljeća iz regije Veneto, no pitanje je gdje je proces prelaska počeo i što ga je pokrenulo, koliko je na to utjecala lokalna dostupnost pigmenata ili možda nova tehnologija obrade željeznih oksida te estetska preferencija crvenih podloga za slikanje. Iako su objavljene brojne studije posvećene tehnologiji izrade pojedinačnih djela, u Italiji još nema većeg, sustavnog istraživanja slikarskih preparacija, osobito onih u Veneciji 17. i 18. stoljeća.⁷⁰ Porijeklo preparacija intenzivne crvene boje koje u talijanskom i europskom slikarstvu 18. stoljeća istiskuju sve ostale nijanse ostaje nejasno, kao i vrijeme i kontekst njihove pojave. Za početak, bilo bi zanimljivo utvrditi i analizirati najranije primjere crvenih preparacija u Italiji, ali i u Dalmaciji,⁷¹ premda nije potpuno jasno ni kada nestaju, ustupivši mjesto onima sa svijetlim gornjim slojem tijekom povratka na bijele preparacije u kasnom 18. stoljeću.⁷²

Dvostruke preparacije – o porijeklu, pojavi u Italiji i razlozima uvođenja

Dvostruke preparacije, odnosno obojene uljene preparacije izrađene od dva sloja (osnove) različitih boja,⁷³ vjerojatno se pojavljuju u 16. stoljeću u sjevernoj Nizozemskoj i Flandriji, a najčešće se sastoje od sloja sive boje nanesenog na crveni sloj.⁷⁴ Tijekom 17. stoljeća postaju vrlo popularne i šire se u Francusku, Englesku i druge dijelove Europe. Kao i u sjevernoj Nizozemskoj, u Francuskoj 17. stoljeća dvostruke preparacije najčešće imaju donji sloj crvene ili žute oker boje na bazi krede ili zemljanih pigmenata prekriven sivim gornjim slojem na bazi olovne bijele.⁷⁵ Ipak, pigmentacija slojeva varira, čak i unutar opusa pojedinih slikara, primjerice Rubensa, Van Dycka i Rembrandta; u 18. su stoljeću i u drugim dijelovima Europe zabilježeni gornji slojevi smeđe, oker, žute, ružičasto-sive i crvene boje.⁷⁶ Dvoslojne preparacije opisuju i sjeveroeuropski autori slikarskih traktata od 17. stoljeća.⁷⁷ Premda kao vezivo obaju slojeva traktati uvijek spominju ulje, u nekoliko je slučajeva u donjem sloju utvrđeno proteinsko



9. Nepoznati slikar, *Krštenje Krista*, 18. stoljeće, detalj donjeg lijevog ruba slike (vidljiv je sivi gornji sloj dvostruke preparacije), Gornje Selo (Šolta), crkva sv. Ivana Krstitelja (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2014.)

Unknown painter, The Baptism of Christ, 18th c., detail of the bottom left edge of the painting (visible is a grey upper layer of a double preparation), Gornje Selo (Šolta), church of St. John the Baptist (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2014)



10. Nepoznati slikar, *Krštenje Krista*, 18. stoljeće, detalj desnog ruba slike (u oštećenju je vidljiv crveni donji sloj dvostruke preparacije), Gornje Selo (Šolta), crkva sv. Ivana Krstitelja (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2014.)

Unknown painter, The Baptism of Christ, 18th c., detail of the right edge of the painting (in the damaged spot there is a visible red bottom layer of the double preparation), Gornje Selo (Šolta), church of St. John the Baptist (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2014)

vezivo, a uz to su na nekim slikama između i iznad slojeva preparacije detektirani izolacijski slojevi na bazi smola, odnosno tutkala.⁷⁸

Nekoliko primjera dvostrukih preparacija vrlo različite pigmentacije slojeva utvrđeno je na djelima talijanskih slikara iz 17. stoljeća. Slično europskim dvostrukim, ali i jednoslojnim preparacijama toga doba u Italiji, donji slojevi pretežito se sastoje od zemljanih pigmenta i/ili krede, dok gornji sadrže olovnu bijelu sa zemljanim pigmentima. Na preparaciji s tamnosmeđim donjim i sivim gornjim slojem Caravaggio je 1602. godine naslikao ciklus slika za crkvu San Luigi dei Francesi u Rimu.⁷⁹ Nepoznati autor rimske škole oko 1612. godine slikao je na sloju bež boje iznad narančasto-crvenog,⁸⁰ dok Orazio Gentileschi u Parizu usvaja preparaciju s donjim crvenim i gornjim sivim slojem, karakterističnu za pariške umjetnike toga doba. Sredinom stoljeća Guercino radi na raznolikim dvostrukim preparacijama – od onih s roskastim površ sivoj ili smeđeg sloja do smeđe dvostruke preparacije s nešto svjetlijim gornjim slojem.⁸¹ Iznimno složena stratigrafija dokumentirana je na djelu bolonske slikarice Elisabette Sirani (*Bogorodica doji Dijete*, 1663., Nacionalna galerija, Prag) – međusloj crvenog laka utvrđen je između dvaju

slojeva smeđe preparacije, površ čega je dvoslojni sivi podslik.⁸² Iako su gotovo svi navedeni autori djelovali u Rimu (barem u prvom dijelu karijere), uzorak je nedovoljan i preraznolik za uspostavljanje bilo kakvih poveznica boje i sastava preparacije s autorom i mjestom nastanka slika.



11. Nepoznati slikar, *Krštenje Krista*, 18. stoljeće, mikropresjek uzorka dvostruke preparacije (lijevi rub slike), Gornje Selo (Šolta), crkva sv. Ivana Krstitelja (fototeka HRZ-a, snimila M. Jelinčić, 2015.)

Unknown painter, The Baptism of Christ, 18th c., microsection of the double preparation sample (left edge of the painting), Gornje Selo (Šolta), church of St. John the Baptist (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Jelinčić, 2015)

Noviji pregledi, k tome, talijanske dvostruke preparacije spominju samo u kontekstu 18. stoljeća i uglavnom ih povezuju s venecijanskim slikarstvom. Stols-Witlox navodi da su na dvostrukim uljenim preparacijama s gornjim slojem na bazi olovne bijele slikali Guardi, Canaletto i Tiepolo te Pompeo Batoni.⁸³ Zanimljivo, čini se da su se Canalettove dvostruke preparacije razvile iz podslikavanja – u ranijem razdoblju, slikar na crvenu ili narančastu preparaciju nanosi blokove podslika (sivi ispod prikaza neba i vode, crveni ili narančasti ispod zgrada), u drugoj fazi uvodi blijedi bež i sivi podslik, a poslije (oko 1730.) na cijelu površinu platna nanosi i drugi sloj preparacije pretežito blijede bež, katkad blijede sive ili žuto-smeđe boje, pretežito sa sivim podslikom.⁸⁴ U Engleskoj, Canaletto radi na kupovnim platnima s tipičnom engleskom svjetlom dvostrukom preparacijom.⁸⁵ Postoje indicije da je na već prepariranim platnima radio i u Veneciji, gdje upotrebljava isključivo crvene i narančaste preparacije.⁸⁶ Dva tipa dvostrukih preparacija utvrđena su na slikama venecijanske provenijencije u Dalmaciji. Slika nepoznatog autora s prikazom Gospe od Karavaja, vjerojatno naslikana potkraj 17. stoljeća, pronađena je u šibenskoj katedrali (sl. 4).⁸⁷ Donji sloj preparacije na bazi je hidrofilnog veziva i narančasto-crvene je boje, a gornji boje narančasto-žutog okera (sl. 5, 6 i 7). Oba sloja sastoje se pretežito od željeznih oksida.⁸⁸ Oltarna pala *Krštenje Krista* iz župne crkve sv. Ivana Krstitelja u Gornjem Selu na otoku Šolti djelo je nepoznatog umjetnika iz 18. stoljeća (sl. 8).⁸⁹ Iznad narančasto-crvenog donjeg sloja nanesen je drugi, tanji sloj svijetlosive boje na cijelu površinu slike (sl. 9, 10 i 11). Dvostruke preparacije na djelima talijanskih slikara očigledno zahtijevaju više pozornosti, osobito se to odnosi na okolnosti njihove pojave u 17. stoljeću.

Većina današnjih autora smatra da su se dvostruke preparacije pojavile kao ekonomično rješenje problema prosijavanja smeđih i crvenih preparacija kroz uljenu boju koja starenjem postaje providnija, što doprinosi nepoželjnom tamnjenju slike. Nanošenjem tankog svijetlog sloja baziranog na skupljolj olovnoj bijeloj na deblji podložni sloj od jeftinih, lako dostupnih zemljanih pigmenata, slikari su možda sprječavali tamnjenje kolorita zbog prosijavanja preparacije kroz uljenu boju koja starenjem postaje transparentnija, čega su bili svjesni i tada. De Mayerne, k tome, preporučuje oker u donjim slojevima zbog smanjenja troškova.⁹⁰ Ipak, to ne može vrijediti u slučajevima u kojima je i gornji sloj na bazi zemljanih pigmenata. Prema drugoj teoriji, slikari 18. stoljeća svjesno su kombinirali slojeve preparacije različitih boja zbog vizualne interakcije; tekst anonimnog nizozemskog autora iz 1777. godine objašnjava da se nanošenjem sivog sloja na crveni podložni sloj postiže odgovarajuća crvenkasto-siva nijansa, koja se uglavnom slaže sa svim bojama u slikarstvu.⁹¹ To, ipak, ne može vrijediti u brojnim slučajevima u kojima je gornji sloj predebeo i neprovidan. Izvjesno je da su neki slikari

kupovali već preparirana platna, a sami nanosili dodatni, drugačiji sloj (navela sam primjer Canaletta), premda su prepariranje potpuno obavljale i specijalizirane radionice za izradu preparacija ili pak sami slikari.⁹²

Svaka od navedenih teorija vjerojatno je primjenjiva u nekim slikarskim krugovima, no tema je još uvijek predmet istraživanja. U eseju o porijeklu nizozemskih dvostrukih preparacija s crvenim donjim slojem, Karin Groen iznosi i zanimljive poveznice s iznenađujuće dugom tradicijom crvenih podloga u raznim granama umjetnosti u Nizozemskoj, uključujući zidno slikarstvo te polikromiranu i pozlaćenu kamenu skulpturu, gdje se upotrebljavaju još od 15. stoljeća.⁹³

Podslik s funkcijom preparacije – jedinstven primjer u uljenom slikarstvu na platnu ili nedovoljno istražena tema?

Izuzetno je zanimljiva tehnologija izrade slike *Gospa Bezgrešna*⁹⁴ koju je za glavni oltar šibenske crkve sv. Nediljice (predio Crnica) naslikao venecijanski umjetnik Angelo Mancini 1609. godine (sl. 12).⁹⁵ Na platno (vjerojatno tutkaljeno) nije nanesen homogeni sloj koji bi se mogao opisati kao obojena preparacija; boja varira od tamne crvenkastosmeđe (plava pozadina i mandorla, sl. 13, 15 i 16) do okera (Gospina odjeća, sl. 14), što više nalikuje na svojevrsni podslik, pripremnu skicu uljanom bojom.⁹⁶ U jednom se uzorku uočavaju i smeđi i oker sloj. Nanosi su, k tome, u cjelini izuzetno tanki, gotovo lazurni, iako i debljina prilično varira. Moglo bi se reći da je riječ o podsliku s funkcijom tanke preparacije, odnosno obojene slikarske podloge. Osim u drugom poglavlju navedenih primjera lokalnih, odnosno imprimatura varirajuće boje i Correggi-ova crveno-smeđeg podslika na (impregniranom) platnu u tehnici tutkalne tempere, u ovom su kontekstu vrlo zanimljive i bilješke Nica van Houta o slikama Baroccija, Rubensa, Velázquezova, Lesueura i Canaletta na kojima su otkrivene velike površine podslikane različitim bojama. Tako je pozadina oslika Baroccijeve slike *Polaganje u grob* (oko 1579. – 1582., Chiesa della Croce, Senigallia) podslikana u zonama različitih boja, dok Velázquezova *Venera pred zrcalom* (oko 1647. – 1651., Nacionalna galerija, London) s preparacijom od olovne bijele ima podslik od crvenog okera svugdje osim ispod lika Venere.⁹⁷ Canalettove tehnike podslikavanja već sam navela, kao i tamne preparacije sa sivim podslikom na djelima napuljskih slikara, kojima se može pribrojiti i *Krajolik sa zasjedom* Francesca Grazianija (druga polovica 17. stoljeća, galerija Doria Pamphilj, Rim) naslikan na crveno-smeđoj preparaciji sa žučkastim podslikom u predjelu neba.⁹⁸ Spomenut ću i oltarnu palu *Krštenje Krista i Gospa od Karmela* Francesca Fedrigazzija (datirana u rano 18. stoljeće, župna crkva sv. Mihovila, Kostanje) na crveno-smeđoj preparaciji s lokalnim podslikom na bazi olovne bijele u gornjem dijelu, gdje je prikaz neba i Bogorodice.⁹⁹ Podslikane zone



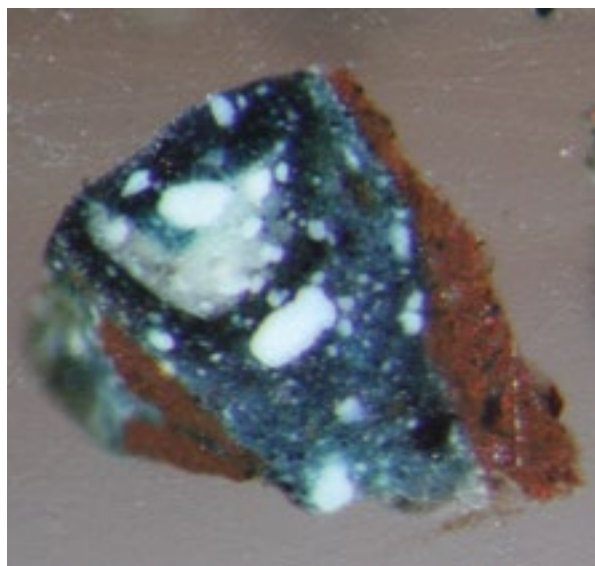
12. Angelo Mancini, *Bogorodica Bezgrešna*, 1609., slika nakon konzervatorsko-restauratorskog zahvata, Šibenik, crkva sv. Nediljice na predjelu Crnica (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2013.)

Angelo Mancini, *The Immaculate Virgin*, 1609, the painting after conservation, Šibenik, church of St. Domenica in the Crnica area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Gazde, 2013)



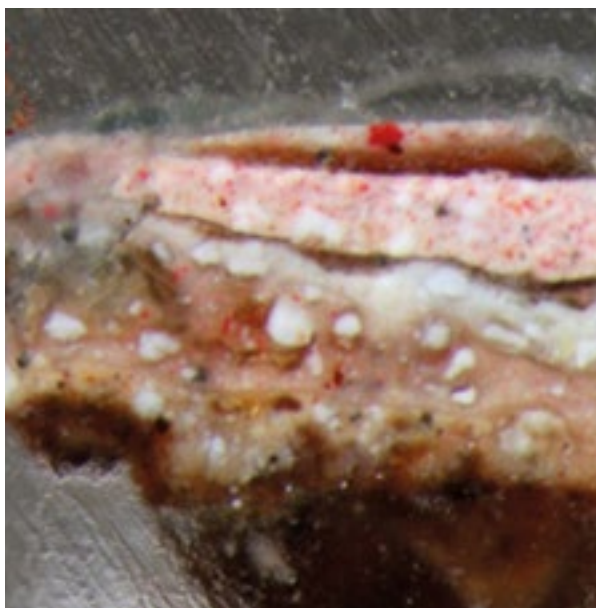
13. Angelo Mancini, *Bogorodica Bezgrešna*, 1609., detalj poledine platna s tamnosmeđim podslikom/obojenom preparacijom (smjesa je prodrla na poledinu slike u predjelu podokvira), Šibenik, crkva sv. Nediljice na predjelu Crnica (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2013.)

Angelo Mancini, The Immaculate Virgin, 1609, detail of the back of the canvas with a dark-brown underpainting / coloured preparation (the mixture penetrated to the back of the painting in the stretcher area), Šibenik, church of St. Domenica in the Crnica area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2013)



14. Angelo Mancini, *Bogorodica Bezgrešna*, 1609., mikropresjek smjese boje i tamnosmeđeg podslika/obojene preparacije (uzorak granule s poledine platna), Šibenik, crkva sv. Nediljice na predjelu Crnica (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2013.)

Angelo Mancini, The Immaculate Virgin, 1609, microsection of the mixture of paint and the dark-brown underpainting / coloured preparation (sample of a granule from the back of the painting), Šibenik, church of St. Domenica in the Crnica area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2013)



15. Angelo Mancini, *Bogorodica Bezgrešna*, 1609., mikropresjek slikanog sloja s tamnosmeđim podslikom/obojenom preparacijom (uzorak pozadine desno od anđela /treći odozgo/ u desnom dijelu slike), Šibenik, crkva sv. Nediljice na predjelu Crnica (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2013.)

Angelo Mancini, The Immaculate Virgin, 1609, microsection of the painted layer with a dark-brown underpainting / coloured preparation (sample of the ground to the right of an angel (third from the top) on the right side of the painting), Šibenik, church of St. Domenica in the Crnica area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2013)



16. Angelo Mancini, *Bogorodica Bezgrešna*, 1609., mikropresjek slikanog sloja s oker podslikom/obojenom preparacijom (uzorak lijevog dijela Gospina plašta), Šibenik, crkva sv. Nediljice na predjelu Crnica (fototeka HRZ-a, snimila J. Zagora, 2013.)

Angelo Mancini, The Immaculate Virgin, 1609, microsection of the painted layer with an ochre underpainting / coloured preparation (sample of the left part of the Virgin's mantle), Šibenik, church of St. Domenica in the Crnica area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Zagora, 2013)

u navedenim su primjerima velike; u tom je kontekstu zanimljiv opisani razvoj Canalettovih dvostrukih preparacija koje su nastale iz blokova podslika.

Brojni talijanski i flamanski slikari 16. i 17. stoljeća slike su započinjali nanošenjem „smeđih sjena“ unutar iscrtanih kontura,¹⁰⁰ no koliko sam do sada uspjela istražiti, među europskim slikama na platnu iz 16., 17. i 18. stoljeća nije zabilježen primjer podslika izvedenog izravno na (impregniranom) platnu, bez jednolike nanesenog sloja osnove.¹⁰¹ Iako tema zahtijeva više pažnje, za sada pored slike *Bogorodica Bezgrešna* iz šibenske crkve sv. Nediljice nisam naišla na sličan primjer uljene slike na platnu s podslikom umjesto jednog uniformnog sloja preparacije ili više njih. Merrifield, zanimljivo, navodi slike Callota, Leonarda da Vincija ili učenika te Andree Pozza koje su, navodno, naslikane izravno na platnu impregniranom tutkalom.¹⁰² Ipak, slikanje na nosiocu bez preparacije spominje se tek u priručnicima iz 19. stoljeća.¹⁰³ Premda se podslik smatra dijelom slikanog prikaza i stoga ne pripada preparaciji, Mancinijeva *Bogorodica Bezgrešna* iz Šibenika odstupa od pravila i dokazuje da definiranje stratigrafije slikarskih podloga ne mora uvijek biti jednostavno i jednoznačno. Preparacija i podslik mogu se pretapati u konceptu, funkciji i tehnologiji izvedbe, što potvrđuju i drugi navedeni primjeri. Svakako je to zanimljiva polazna točka za daljnje istraživanje i raspravu o terminologiji.

Zaključak

Mnogi su slikari, kako primjećuje Nico van Hout, mijenjali boju preparacije ovisno o temi, raspoloženju ili tehnici slikanja, stoga podjela između slika na svijetlim i slika na tamnim podlogama ostaje prilično subjektivna i umjetna.¹⁰⁴ Doista, nema potpuno čvrste granice između tipova preparacija određenih razdoblja, provenijencija, pa čak ni unutar opusa pojedinih autora – zamjećuje se istovremeno trajanje starih metoda prepariranja, katkad u izmijenjenim oblicima, odnosno postupno, heterogeno usvajanje novih trendova. Prema dosadašnjim istraživanjima, obojene podloge pojavljuju se u sjevernoj Italiji već u drugoj polovici 15. stoljeća: *gesso* s dodatkom crvenih

pigmenata, lokalne i crvene imprimature te one varirajuće boje s obilježjima podslika. Pribrojimo li preparacijama u talijanskom uljenom slikarstvu 16. i 17. stoljeća i opisane dalmatinske, dobivamo cijeli spektar tipova i sastava. Preparacije od *gessa* s imprimaturom na drvu i na platnu polako prepuštaju mjesto obojenim preparacijama za platneni nosilac, isprva na tankom sloju *gessa*. Premda se koriste svijetle i tamne obojene preparacije na bazi gipsa, krede i olovne bijele, smeđe preparacije sastavljene pretežito od zemljanih pigmenata postupno prevladavaju u 17. stoljeću. U Dalmaciji je zabilježen primjer s podslikom zemljanih tonova nanesenim izravno na (impregnirano) platno – neuobičajena tehnologija izrade možda je izolirani slučaj, a možda je svojstvena slikaru ili određenom krugu; to tek treba ispitati. Razdoblje prelaska sa svijetlih na tamne imprimature, odnosno tamne obojene preparacije za platno, dobro je istraženo, no crvene preparacije, toliko česte na talijanskim slikama iz 18. stoljeća, ali i na djelima iz drugih europskih zemalja, nisu bile predmet pomnijih analitičkih studija. Iako postoje indicije da se i taj tip preparacija razvio na sjeveru Italije, njihovo porijeklo još uvijek je nerazjašnjeno, kao i vrijeme pojave, odnosno nestanka. Pitanje veziva obojenih preparacija iz 17. i 18. stoljeća na bazi zemljanih pigmenata zahtijeva više pažnje, kao i pojava sjevernoeuropskih dvostrukih preparacija na djelima talijanskih slikara. Tko zna, možda su se upravo zbog nalazišta raznovrsnih zemljanih pigmenata u porječju rijeke Po i Adige smeđe i crvene preparacije najprije pojavile na sjeveru Italije, u regiji u kojoj je gradnja od opeka bila uobičajena. Činjenica je, kako zaključuju Diego Cauzzi i Claudio Seccaroni, da se potraga za obojenim preparacijama i ekspresivnim potencijalom uljenog slikarstva istovremeno događa u više središta – različite osobnosti i slikarske škole eksperimentiraju i razvijaju nove metode neovisno i u interakciji s drugima, posebice u dolini rijeke Po koja je nekad bila važna komunikacijska arterija.¹⁰⁵ Izvjesno je da će se spoznaje mijenjati i dopunjavati novim istraživanjima slikarskih preparacija i zemljanih pigmenata. ■

Bilješke

1 SIGO SUMMERECKER, 1973., 12, 100.

2 Usp. SIGO SUMMERECKER, 1973., 13, 97, 143 (osnove, preparacije – u širem i u užem smislu; za obojene/tonirane osnove koristi i izraz *gvaš* osnove); VIŠNJA BRALIĆ, PAVAO LEROTIĆ, 2004., 151 (preparacija u užem smislu); PAVAO LEROTIĆ, TEA ZUBIN FERRI, 2013., 157 (preparacija – *gesso*, imprimatura); VIŠNJA BRALIĆ, PAVAO LEROTIĆ, 2008., 79 (osnova – *gesso*, imprimatura). Ponekad se stječe dojam da se impregnacija (tutkaljenje) promatra kao zasebna faza obrade nosioca i stoga se ne

smatra dijelom stratigrafije preparacije. Vidi npr. SIGO SUMMERECKER, 1973., 12, 80.

3 JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 120–121.

4 Premda je riječ o dugotrajnoj, općeprihvaćenoj tradiciji u Italiji (vidi npr. STEFANO MARCONI, 1993., 11–12, 28), mlađi autori ne slažu se s takvim korištenjem izraza *mestica* jer izvorno označava mješavinu boja; oni preferiraju naziv *imprimatura*. ANGELA CERASUOLO, 2017., 242. Cauzzi i Seccaroni predlažu da se značenje *imprimature* ograniči na homogenu izolaciju *gessa* na

slikama na drvu ili na uljenu preparaciju na platnu (koje može biti samo impregnirano, a može imati još i osnovu koja nije vezana uljem, a služi za poravnavanje teksture tkanja). DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 106. Ipak, obojene preparacije 17. i 18. stoljeća ne moraju biti uljene, što se u praksi često primjećuje (bilješka 69). Kao i značenje naziva *priming*, značenje termina *imprimitura* u novijim je tekstovima kadkad nejasno, budući da nije uvijek naznačeno je li riječ o sloju nanesenom na *gesso* ili izravno na nosioca. Osim toga, u tekstovima suvremenih autora koji pišu na talijanskom i engleskom jeziku (navedenih u ovome radu) može se primijetiti prilično nedosljedno navođenje varijanti *imprimitura*, odnosno *imprimitura* – na temelju istih izdanja tekstova Vasarija i Baldinuccija, citiraju se različite inačice izraza, stoga pitanje koja je varijanta starija zahtijeva zasebno bibliografsko istraživanje. Navest ću, ipak, recentni doprinos Angele Cerasuolo. Prema njezinim navodima, izrazom *imprimitura* Leonardo da Vinci (oko 1490. – 1495.) i Armenini (1586.) označavaju sloj preparacije od ulja i pigmentata, dok Vasari (izdanja iz 1550. i 1568.) sinonimno upotrebljava i naziv *mestica*, kao i Baldinucci, koji u 17. stoljeću navodi inačicu *imprimitura*. Čini se da i tu varijantu prvi spominje Leonardo (neka kasnija izdanja njegovoga traktata bilježe samo tu inačicu). ANGELA CERASUOLO, 2017., 190, 194, 238–242; LEONARDO DA VINCI, 1890., 168; GIORGIO VASARI, 1568., 52–53; FILIPPO BALDINUCCI, 1681. Svakako, u domaćoj se praksi uobičajila varijanta *imprimitura*, koju ću u ovome radu definirati i upotrebljavati u povijesno i tehnološki ograničenom značenju, kako je uglavnom uobičajeno među suvremenim netalijanskim autorima.

5 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 67–70.

6 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 72–73. Primjerice, punilo u tradicionalnom *gesso* je gips, dok su u tamnim baroknim preparacijama to zemljani pigmenti; u oba slučaja punilo daje masu, no uvelike određuje i boju koja se može modificirati dodatkom drugih pigmentata. U cilju izbjegavanja pogrešne interpretacije, nazive „punilo“ i „pigment“ prenosim doslovno, kako ih navode autori tekstova.

7 Preparacije sa slojem *gessa* na platnu i debelim slojem obojene podloge pojavljuju se u ranom 16. stoljeću tijekom prelaska s *imprimitura* na obojene preparacije. Sloj *gessa* često je vrlo tanak i jedva da popunjava tkanje platna pa je njegova primarna funkcija reguliranje apsorpcije veziva. ANGELA CERASUOLO, 2017., 240. Iako *gesso* ne čini osnovu takvih preparacija, po uzoru na inozemne publikacije ipak ću zadržati taj naziv. Obojeni sloj u takvim se slučajevima ne može definirati kao *imprimitura*, budući da ima uloge osnove i obojene podloge za slikanje, a možda i izolacije (na njega može biti nanescena i nepigmentirana izolacija, no ne nužno). Takav tip preparacija može se stoga nazvati obojenim preparacijama, uz napomenu da je na platno najprije nanesen (tanki) sloj *gessa*.

8 DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 104. Cauzzi i Seccaroni ne preciziraju je li površ pigmentiranog *gessa* nanescena i izolacija, stoga pigmentirani *gesso* ovdje neću definirati kao osnovu, nego kao preparaciju. Iako pigmentirani *gesso* prema tipologiji pripada obojenim preparacijama, zbog povijesne speci-

fičnosti i samo nekoliko poznatih primjera, izdvojila sam ga kao posebnu kategoriju *gesso* preparacije.

9 NICO VAN HOUT, 1998., 199–200.

10 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 161.

11 Kod nas se koriste izrazi „obojena“ i „tonirana“, no prvi je možda prikladniji, budući da bolje odražava kromatičnost i činjenicu da su preparacije koje se uvode u 16. stoljeću i dominiraju u sljedeća dva stoljeća sastavljene pretežito od zemljanih pigmentata koji zato imaju i ulogu punila. U engleskom jeziku također je uobičajen termin *coloured ground/preparation*.

12 Može biti riječ o završnom sloju bilo kojeg tipa preparacije objašnjenog u ovome tekstu – imprimaturi, njezinim varijantama ili varijantama obojene preparacije, odnosno gornjem sloju dvostruke preparacije, neovisno o tome ima li još i nepigmentiranu izolaciju.

13 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 166.

14 JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 121. Kao i platneni nosilac, uljano slikarstvo u Italiji se uvodi u 15. stoljeću (postupno zamjenjuje jajčanu temperu u razdoblju renesanse, no mješoviti sustavi veziva dugo ostaju u upotrebi). JILL DUNKERTON, ASHOK ROY, 1998., 26–30; ERMA HERMENS, JOYCE TOWNSEND, 2012., 208–209. Slikanje na platnu u Veneciji često se povezuje s razvijenom tekstilnom industrijom (naročito izradom jedara) i olakšavanjem transporta, što spominje još i Vasari – platno se može zarolati, a zbog kanala u Veneciji plovila i teret trebaju biti lagani. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 86.

15 Premda vezivo, tehnika slikanja i metode prepariranja malobrojnih sačuvanih talijanskih i sjevernoeuropskih primjera slikarstva na platnu iz 15. stoljeća znatno variraju, platno slika izrađenih u vodenom vezivu često je samo impregnirano tutkalom, katkad s dodatkom punila (kreda, gips). Cennini opisuje preparaciju od tankog sloja *gessa* za popunjavanje međuprostora između niti uz dodatak štirke ili šećera za povećanje fleksibilnosti. *Gesso* na platnu mora biti tanak zbog opasnosti od raspucavanja i osipanja slikanog sloja, kako je o praksi svojih prethodnika zapisao Volpato u 17. stoljeću. Iako Vasari ne preporučuje *gesso* ako slike treba zarolati jer može otpasti, nije dokazano da je to razlog za uvođenje obojenih preparacija u uljenom vezivu – možda zbog postupnog napuštanja prakse pozlaćivanja slika, preparacije slika na drvu se u 15. i 16. stoljeću također pojednostavnjuju, postaju manje pažljivo nanescene, manje zaglađene i tanje. U Italiji se napuštaju elaborirane dvoslojne *gesso* preparacije (*gesso grosso* i *gesso sottile*, kako Cennini naziva kalcijev sulfat anhidrit i kalcijev sulfat dihidrat), a kredne preparacije na sjeveru postaju tako tanke da se nazire struktura nosioca (zbog kvalitetnijeg drva, na sjeveru su preparacije i u 15. stoljeću tanje od talijanskih i rjeđe se prekrivaju platnom prije prepariranja). JILL DUNKERTON, ASHOK ROY, 1998., 26, 30; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 166–167; CENNINO CENNINI, 2007., 98–104, 134–135; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 80–85, 87–88, 100; JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, 1999., 217–222, 271.

16 Tutkalni, uljni i uljno-smolni nepigmentirani izolacijski slojevi pojavljuju se u Italiji od 14. do 16. stoljeća. Prelaskom na uljenu

slikarstvo tijekom 15. stoljeća postaju sve važniji. Iako je općenito prihvaćen stav da su obojene izolacije (imprimature) prije uvedene u Italiji nego na sjeveru Europe, neki autori smatraju da je to teško dokazati na temelju dosadašnjih istraživanja. Neki flamski i njemački umjetnici upotrebljavali su svijetle pigmentirane imprimature od olovne bijele na drvu (braća Van Eyck, Rogier Van der Weyden), no primjeri snažnije obojenih podloga prema dosadašnjim se istraživanjima ondje pojavljuju u kasnom 15. i tijekom prve polovice 16. stoljeća. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 164–166; DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 101–102; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 89.

17 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 165–166. U kontekstu uljenog slikarstva spominje ih Averlino Filarete 1463. godine, opisujući imprimaturu od lanenog ulja i olovne bijele u koju se može dodati i bilo koja druga boja. DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 99.

18 Citirajući Vasarija i Filaretea, Stols-Witlox tvrdi da su obojene podloge u talijanskom slikarstvu na platnu uvedene potkraj 15. stoljeća. Zanimljivo, u sjeverozapadnoj Europi, gdje su snažno pigmentirane imprimature i obojene preparacije uvedene kasnije nego u Italiji, obojene podloge uvedene su znatno ranije u vodećem slikarstvu na platnu. Tako je u tutkalnoj impregnaciji platna Dierica Boutsu utvrđen smeđi oker (*Polaganje u grob*, 1450. – 1460., Nacionalna galerija, London). MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 165–166; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 85–86. Pigmentirane tutkalne preparacije zabilježene su i na češkim i slovačkim slikama na platnu iz 15. stoljeća. JANKA HRADILOVÁ, DAVID HRADIL, 2014., 116–119.

19 DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 91–111. Srdačno zahvaljujem Claudiju Seccaroniju (ENEA – Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile) na poslanoj publikaciji; premda je izuzetno važna, nedovoljno je poznata (studija je objavljena u izložbenom katalogu). Prema temeljnom istraživanju Jill Dunkerton i Marika Spring, smatralo se da su se obojene podloge pojavile u drugom desetljeću 16. stoljeća. JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 120–130.

20 DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 104–105. Zanimljivo, Merrifield iznosi da su Giovanni Bellini (Gian Bellino) i drugi (?) u *gesso* katkad dodavali malo crnog pigmenta. MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., cclxxviii. U svjetlu tih pronalazaka, Cauzzi i Seccaroni smatraju da *zesso beretin* (sivi *gesso*) iz popisa inventara Palme starijeg, koji Dunkerton i Spring interpretiraju kao *gesso* sa sivom imprimaturom, može biti i *gesso* s dodatkom crnog pigmenta. Preparacije s punilom od gipsa i dodatkom pigmenta zabilježene su i u 16. stoljeću, no nije poznato vezivo. Zanimljiv je i pronalazak *gessa* s dodatkom ugljene crne na drvenoj polikromiranoj skulpturi sv. Petra iz šibenske katedrale (datirana u 15. stoljeće). Temu istražuje Anna Košar u sklopu diplomskog rada (Državna akademija likovnih umjetnosti u Stuttgartu). U ovom je kontekstu zanimljivo da Cennini za izradu reljefnih ukrasa spominje *gesso sottile* pigmentiran armenskim bolusom. CENNINO CENNINI, 2007., 103. Na sjeveru je neuobičajen pronalazak žutog okera u krednoj preparaciji oltara

Revaler (Tallinn) radionice Bernta Notkea (djelatan u baltičkoj regiji) iz 1483. godine. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 164.

21 DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 101–102, 106.

22 ANDREA KIRSH, RUSTIN S. LEVENSON, 2000., 76.

23 Vezivo boje i spomenutih slojeva varira od jaja i ulja do tutkala, iako je analizirano vrlo malo primjera. DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 101, 102.

24 Mjestimično nanesene pigmentirane slojeve utvrđene ispod nekih dijelova oslika Jill Dunkerton i Marika Spring opisuju kao *local priming*, što se može prevesti kao lokalna imprimatura. JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 122; LORENZO LAZZARINI, 1983., 138; DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 102; ANDREA ROTHE, DAWSON W. CARR, 1998., 60.

25 JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 122; DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 102–104; LORENZO LAZZARINI, 1983., 135–140; NICO VAN HOUT, 1998., 215, 223; PAVAO LEROTIĆ, VIŠNJA BRALIĆ, 2008., 77–90.

26 Sivo-smeđu imprimaturu ostavlja vidljivom na pozadinama prizora, a tamne boje nanosi u tankom sloju. JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 122–123; DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 102–103; BARBARA H. BERRIE, 1994., 307–313.

27 DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 104.

28 Neke načine impregniranja (tutkaljenja) i prepariranja platna u slikarskim traktatima bilježe Giorgio Vasari i Giovanni Battista Armenini. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 167; JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, 1999., 271.

29 NICO VAN HOUT, 1998., 213; JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, 1999., 271; LORENZO LAZZARINI, 1983., 138, 140.

30 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 79–80, 89. Recepture za platno čine se nešto tamnije boje od onih za drvo, no u rukopisima se ne raspravlja o tim razlikama. Van de Wetering smatra da je to zbog različitog porijekla nosioca – na slikarstvo na drvu utjecala je sjevernoeuropska tradicija, dok su tehnike slikanja na platnu potekle iz Italije. ERNST VAN DE WETERING, 1997., 129.

31 Eksperimentirao je i s debelom crveno-smeđom preparacijom na *gesso* te svjetlijim obojenim preparacijama. JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 121–122. Autorice drže da je vezivo istraženih imprimatura i obojenih preparacija sušivo ulje, navodeći da je u nekoliko slučajeva provedena zasebna analiza veziva.

32 JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, 1999., 272. Slike su izrađene na tutkaljenom platnu tako da su na svojoj pozadini srednjeg tona modelirani svjetlosni akcenti i sjene. Neke od Mantegninih slika toga tipa čuvaju se i u Nacionalnoj galeriji u Londonu.

33 JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 122.

34 DIEGO CAUZZI, ANDREA G. DE MARCHI, PIETRO MOIOLI, CLAUDIO SECCARONI, 2012., 26–37.

35 DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 91.

36 JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 123, 129; DAVID HRADIL et al., 2011.

37 JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, 1999., 271; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 168.

- 38 JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING et al., 2013., 16, 82.
- 39 JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 123; JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, 1999., 271.
- 40 Tanki sloj bijele boje utisnut u tkanje vjerojatno se sastoji od gipsa. Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, MARGARETA KLOFUTAR, Laboratorijska izvješća br. 253/2015 i 278/2015, Zagreb, 2015. Zahvaljujem Radoslavu Tomiću na informacijama o atribuciji i dataciji. Slika se restaurira od 2015. godine pod vodstvom Zrinke Lujčić (HRZ, Restauratorski odjel u Splitu). Autorica ovoga rada bila je suradnica na programu. Zahvaljujem kolegici Lujčić na fotografijama.
- 41 DAVID HRADIL et al., 2011; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 87; JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 127.
- 42 MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., cclxxxv, cclxxxvii, 730–732, 772; ZAHIRA VELIZ, 1982., 51. Iako recepte za impregniranje platna pastom od brašna spominju razni slikarski priručnici u Europi iz 17. i 18. stoljeća, takva smjesa još uvijek nije utvrđena na suvremenim slikama. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 173.
- 43 ALAIN R. DUVAL, 1994., 38; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 173; ASHOK ROY, 1999.b, 59, 82.
- 44 HELEN GLANVILLE, 1995., 15; MARGARET BARKOVIC, MARGARET SHEEHAN, 2015., 37. U prilog tezi o venecijanskom porijeklu preparacija s kredom, autorica navodi samo Tizianovu *Bogorodicu s Djetetom* (oko 1525.). Smatra da nije provedeno dovoljno analiza za utvrđivanje sastava veziva takvih preparacija.
- 45 ELISABETH MARTIN, 2008., 59–67. Autorica napominje da treba dalje analitički ispitivati razlike sijene i umbre, a na samo jednom mjestu definira boju kao žuto-smeđu. Čini se da zbog dodatka sikativnih pigmenata podrazumijeva da je riječ o uljenom vezivu, iako u samo jednom slučaju navodi analitičku potvrdu ulja.
- 46 MOJMÍR HAMSÍK, 1993.
- 47 VIŠNJA BRALIĆ, PAVAO LEROTIĆ, 2004., 150, 151. Potkraj 16. stoljeća slikao je na preparaciji od *gessa*, a koristio se i žuto-smeđom uljenom preparacijom na bazi olovne bijele. ELISABETH MARTIN, 2008., 65; NICHOLAS PENNY, MARIKA SPRING, 1995., 25.
- 48 FRANCESCA CAPANNA, ANNA MARIA MARCONE, FRANCESCA ROMANA SINAGRA, 2012., 17–164; FRANCESCA CAPANNA, GIULIA CERVI, FRANCESCA DAL MASCHIO, MARIA ENRICA GIRALICO, FRANCESCA MANCINELLI, MIRIAM PITOCCO, 2006., 59–62. Srdačno zahvaljujem dr. Franceski Capanni na ustupljenim publikacijama. Autori kataloga uglavnom pretpostavljaju da je riječ o uljenim preparacijama, no bez analitičkih potvrda.
- 49 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 87, 203–208.
- 50 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 173, prema ASHOK ROY, 1999.b, 59. Iako je mogućnost bolonjskog porijekla crvenih preparacija vrlo zanimljiva, referenca je upitna – autorica ne iznosi ni jedan primjer crvene preparacije, a Roy na navedenoj stranici uopće ne spominje crvene, već svijetlosmeđe preparacije. Od Stols-Witlox, na žalost, nisam dobila odgovor.
- 51 MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 173; NICO VAN HOUT, 1998., 215–216; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 173; ELISABETH MARTIN, 2008., 63; ALAIN R. DUVAL, 1994., 35–41.
- 52 Pretpostavlja se da je putovao Italijom i radio u Tintorettovoj radionici. NICO VAN HOUT, 1998., 224.
- 53 Pridjev *la rossa* Bologna ponajviše duguje povijesnim zgradama od crvenih opeka (poslije su tome pridodane i političke konotacije). SHARON LA BODA, 1994., 96. Zahvaljujem prof. Maji Milanović na referenci.
- 54 MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., cxlvii, cclxxxix.
- 55 Symonds je tada živio u Italiji. KARIN GROEN, 2005.a, 142; MARGARET BARKOVIC, MARGARET SHEEHAN, 2015., 37. Canini se u Rimu obučavao u radionici Bolonjca Domenichina. HELEN GLANVILLE, 1995., 14.
- 56 MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., ccxcii.
- 57 Dunkerton i Spring u studiju preparacija slika iz 16. stoljeća nisu uključile rana djela Carraccijevih iz londonske Nacionalne galerije jer su iz ranog 17. stoljeća, a navode i da Galerija ima malo djela iz 1580-ih i 1590-ih godina. JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, 1998., 120. Akademija Carraccijevih (osnovana 1586.) smatra se ključnom za razvoj talijanskog slikarstva 17. stoljeća, a Palma mlađi surađivao je u produkciji prvih praktičnih crtačkih priručnika tiskanih u Italiji, i to u Veneciji (1608. i 1611. godine), iako se temelje na slikarskoj tradiciji središnje Italije, posebice akademije Carraccijevih. DAVID ROSAND, 1970., 5; HELEN GLANVILLE, 1995., 12.
- 58 MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., clxx.
- 59 LORENZO LAZZARINI, 1983., 136.
- 60 NICHOLAS EASTAUGH, VALENTINE WALSH, TRACEY CHAPLIN, RUTH SIDDAL, 207, 208, 366, 389.
- 61 KATE HELWIG, 2007., 44–45.
- 62 Zbog velike količine potrebne za prekrivanje površine slika, zemljani pigmenti namijenjeni izradi slikarskih preparacija morali su biti dostupni i jeftini, stoga su često nabavljani lokalno. Povijesni slikarski traktati bilježe lokalne izvore gline i drugih zemljanih pigmenata. ZAHIRA VELIZ, 1982., 51; MARÍA DOLORES GAYO, MAITE JOVER DE CELIS, 2010., 7–8, 18; KARIN GROEN, 2011., 320; KATE HELWIG, 2007., 51. Slikari su rabili materijale i sirovine namijenjene lončarskoj, zvonarskoj ili opearskoj industriji ili njima srodnim industrijama, dok na putovanjima ili nakon preseljenja usvajaju lokalnu praksu. Akumulirani analitički podaci iz prijašnjih istraživanja te novije studije diljem Europe iznose puno dokaza tome u prilog, osobito za 17. stoljeće. Zbog doprinosa utvrđivanju provenijencije slika, geološko porijeklo zemljanih pigmenata u preparacijama sve se više istražuje. Vidi npr. BARBARA H. BERRIE, 1994., 307–313; JO KIRBY, 1999., 5–49, 28, 29; TOMÁŠ GRYGAR, JANKA HRADILOVÁ, DAVID HRADIL, PETR BEZDIČKA, SNEJANA BAKARDIJEVA, 2003., 1154–1160; CARLO LALLI, 2009., 24–27; DAVID HRADIL et al., 2011; DAVID HRADIL, JANKA HRADILOVÁ, PETR BEZDIČKA, SILVIE ŠVARCOVA, 2015., 17.
- 63 MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., 721–724, 730, 732; STEFANO MARCONI, 1993., 32.
- 64 STEFANO MARCONI, 1993., 33; PHILIP HENDY, ARTHUR S. LUCAS, JOYCE PLESTERS, 1968., 257–265.
- 65 MOJMÍR HAMSÍK, 1993.

- 66** Kao naziv koji je sam po sebi razumljiv, izraz *traditional Venetian red ground* navodi se, primjerice, u kontekstu Canalettovih crvenih preparacija. VIOLA PEMBERTON-PIGOTT, 1989., 63.
- 67** ALAIN R. DUVAL, 1992., 239–258. Duval zemljane pigmente klasificira u tri skupine: smeđe feruginozne zemlje siromašne željeznim oksidima, a bogate silikatnim mineralima (udio Fe < 10 %), crvene i žute okere (Fe < 60 %) te relativno čiste željezne okside (Fe > 60 %). Kad preparaciju čini jedan obojeni pigment, to je uvijek oker; boja preparacija na bazi kalcijeva karbonata najčešće je postignuta dodavanjem manje količine čistih željeznih oksida velike snage bojenja. Barit do tada nije utvrđen na slikama nastalim prije 1780-ih godina, a vjerojatno ga je dodavao neki pariški dobavljač kao punilo. Zbog indeksa refrakcije sličnog uljenom vezivu i velike težine, barit je pogodan za trgovačke prijekave; za izradu preparacija potrebna je velika količina punila i pigmenata, stoga je vjerojatno u prodaji bila posebna mješavina (u slojevima boje barit nije utvrđen). ALAIN R. DUVAL, 1992., 254–257.
- 68** U praksi sam se susrela s takvim preparacijama, primjerice na slikama Filippa Naldija (*Bogorodica sa svecima*, 18. stoljeće, župna crkva sv. Jurja, Bačina; *Gospa od Ružarija sa sv. Jeronimom i sv. Rokom i Gospa od Karmela i krštenje Krista*, 1761., župna crkva sv. Mihovila, Kostanje) i na slici *Sv. Ivan evanđelist* Antonija Molinarija (crkva Sv. Križa, Čiovo). Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 191/2013., Zagreb, 2013.; DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 2193/1 (2012.), Zagreb, 2012.; DOMAGOJ MUDRONJA, LEA SOVIĆ, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 110/2015, Zagreb, 2015. Zbog vremena nastanka i tragova elemenata Si, Ti itd., može se isključiti mogućnost sintetskih željeznih oksida, tzv. *Mars* pigmenata, uvedenih u kasnom 18. stoljeću. Poznato je da se crveni pigment od željeznog oksida (često pod nazivom engleska crvena) u 18. stoljeću proizvodio kalciniranjem francuskog žutog okera u Nizozemskoj. KATE HELWIG, 2007., 65–66, 94.
- 69** To tvrdim na osnovi vlastitih, ali i iskustava konzervator-restauratora s dugogodišnjom praksom, među kojima su Jurica Matijević (Umjetnička akademija, Split) i dr. Francesca Capanna (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Rim). Zahvaljujem kolegama na informacijama i razmjeni mišljenja. Volpato, Lebrun i De Mayerne bilježe i emulzijske preparacije. MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., 723; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 176. Čini se da su dokazane nekim istraživanjima, što sam već navela, no u inozemnoj literaturi za sada nisam pronašla primjere obojenih preparacija na bazi zemljanih pigmenata s isključivo hidrofilnim vezivom, osim u slučaju donjih slojeva sjevernoeuropskih dvostrukih preparacija.
- 70** Prema mojem bibliografskom istraživanju i osobnoj komunikaciji s kolegama u Splitu i Italiji, istraživanja preparacija objavljena u brojnim *doppo il restauro* publikacijama talijanski istraživači tek trebaju objediniti (osobna komunikacija s Juricom Matijevićem i Francescom Capannom).
- 71** Namjera mi je objediniti i analizirati podatke o platnima i preparacijama na umjetninama iz programa Restauratorske radionice u Splitu koji se mogu naći u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda i izvješćima Prirodoslovnog laboratorija Hrvatskog restauratorskog zavoda, što sam počela tijekom stažiranja.
- 72** Stols-Witlox i Marconi u svojim pregledima detaljno opisuju prijelaz na bijele preparacije u Europi 18. stoljeća, no uopće ne dotiču Italiju. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 175–185; STEFANO MARCONI, 1993., 33–34.
- 73** Za obojene preparacije sastavljene od dva sloja različite boje (najčešće s tamnijim donjim slojem) u engleskom je govornom području uobičajen naziv *double grounds*. Vidi npr. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 175. Iako je vjerojatno često riječ o preparacijama s dvostrukom osnovom, budući da izraz *ground* autorica u navedenom radu koristi u generičkom, širem značenju, a uz to oba sloja osnove mogu imati i svoju izolaciju (izolacija donjeg sloja svojevrsta je impregnacija za gornji sloj), u ovom radu upotrebljavam obuhvatniji izraz *dvostruke preparacije*.
- 74** Vezano za pojavu dvostrukih preparacija u 16. stoljeću, Stols-Witlox citira neobjavljeni studentski rad Nicole Christie (*The grounds of paintings. A comparative survey of the theory and practice of priming supports, from the twelfth to the mid-eighteenth centuries*, Hamilton Kerr Institute, Cambridge, 1988.), ali ne navodi podatak o zemlji iz koje slike potječu. Iznosi da se šire iz sjeverne Nizozemske i Flandrije u 17. stoljeću. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 168, 175; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 93–93. Iz Instituta *Hamilton Kerr* nisam dobila odgovor. *Poklonstvo kraljeva* Maartena de Vosa (1599., Musée des Beaux-Arts, Valenciennes) s crveno-sivom dvostrukom preparacijom najraniji je objavljeni primjer koji sam uspjela pronaći. NICO VAN HOUT, 1998., 215, 224.
- 75** MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 175; KARIN GROEN, 2005. b, 83.
- 76** NICO VAN HOUT, 1998., 224; ASHOK ROY, 1999. a, 89–95; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 168, 175–176; KARIN GROEN, 2011., 36–47; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2013., 175–176; ANTÓNIO JOÃO CRUZ, CARLA REGO, 2014., 479–492.
- 77** GROEN, 2011., 35–36; ANN MASSING, 1995., 21; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 92.
- 78** Smolni slojevi pronađeni su na djelima Bouchera, Rubensa i Judith Leyster. ELMA O'DONOGHUE, RAFAEL ROMERO, JORIS DIK, 1998., 186; NICO VAN HOUT, 1998., 224; KARIN GROEN, 2011., 210. Engleske dvostruke preparacije imaju tutkalnu impregnaciju između slojeva. ROXANE SPERBER, JENS STENGER, 2016. Na slici iz šibenske katedrale vezivo također može biti proteinsko, no ne može se isključiti ni mogućnost saharidnog, odnosno emulzijskog veziva (bilješka 88).
- 79** MOJMÍR HAMSÍK, 1993.
- 80** MARGARET BARKOVIC, MARGARET SHEEHAN, 2015., 22, 36, 56–62.
- 81** ELISABETH MARTIN, 2008., 62–63; FRANCESCA CAPANNA, ANNA MARIA MARCONE, FRANCESCA ROMANA SINAGRA, 2012., 18, 33; FRANCESCA CAPANNA, GIULIA CERVI, FRANCESCA DAL MASCHIO, MARIA ENRICA GIRALICO, FRANCESCA MANCINELLI, MIRIAM PITOCOCO, 2006., 59–62.
- 82** MOJMÍR HAMSÍK, 1993.
- 83** MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 168, 175–176.

- 84** VIOLA PEMBERTON-PIGOTT, 1989., 57, 63; DAVID BOMFORD, ASHOK ROY, 1993., 40. S
- 85** ROXANE SPERBER, JENS STENGER, 2016.
- 86** Dokumenti u Veneciji spominju kupnju *telle imprimite*. ELISE EFFMANN, 2006., 194.
- 87** Za stilsku dataciju i utvrđivanje provenijencije zaslužan je Radoslav Tomić. JELENA ZAGORA, 2015., 6, 12–16. Slika je restaurirana 2015. godine pod vodstvom Branka Pavazze uz suradnju Jelene Zagore.
- 88** Aluminij je detektiran u dva uzorka, a silicij u svim uzorcima, no oba tek u tragovima. Arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 197/2014, Zagreb, 2014.; DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 55/2015, Zagreb, 2015. Vezivo nije analizirano; izrazitu osjetljivost donjeg sloja preparacije na vodu zamijetila sam tijekom zahvata.
- 89** Sliku je prema stilu datirao Radoslav Tomić. Godine 2015. restaurirao ju je Josip Delić (HRZ, Restauratorski odjel u Splitu). Zahvaljujem kolegi Deliću na ustupljenim fotografijama.
- 90** MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 175–176; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 114–127, 213–217; ERNST VAN DE WETERING, 2009., 22.
- 91** ELMA O'DONOGHUE, RAFAEL ROMERO, JORIS DIK, 1998., 185–187. Vidi i KARIN GROEN, 2011., 320; SIGO SUMMERECKER, 1973., 144.
- 92** O tome svjedoče pribilježbe s margina De Mayerneova traktata. Recepte za izradu dvostrukih preparacija dobio je u Londonu od *preparatora* iz Wallonije te amsterdamskog slikara Latombéa. KARIN GROEN, 2011., 320, 321. Osim brojnih referenci na komercijalno preparirana platna u dokumentima i priručnicima od 16. do 19. stoljeća (pretežito iz sjeverne Europe), izvori bilježe i dokaze da su slikari u cijelom razdoblju nastavili sami preparirati platna (katkad zbog loših iskustava s kvalitetom komercijalnih preparacija), a katkad su modificirali kupljena preparirana platna. STOLS-WITLOX, 2014., 218–233; MAARTJE STOLS-WITLOX, 2012., 175.
- 93** KARIN GROEN, 2005.b, 18–27.
- 94** JELENA ZAGORA, 2016., 251–274. Slika je restaurirana 2013. godine pod vodstvom Žane Matulić Bilač (HRZ, Restauratorski odjel u Splitu) uz suradnju Sandre Šustić, Julije Bačak i Jelene Zagore. JELENA ZAGORA, 2014., 16, 18–21 (neobjavljeno izvješće). U pripremi je članak o zahvatu i istraživanju slike u autorstvu Žane Matulić Bilač, Jelene Zagore i Zoraide Demori Staničić. Kolegici Matulić Bilač zahvalna sam na poticaju za pisanje ovoga rada. Ovom prigodom želim zahvaliti i dr. Demori Staničić na savjetima tijekom istraživanja i pomoći u pribavljanju literature.
- 95** RADOSLAV TOMIĆ, 2016., 103–116.
- 96** Sloj nije topljiv u vodi, no analize veziva i pigmenata za sada nisu provedene (zbog kontaminacije vezivom iz brojnih preslika to će biti otežano).
- 97** NICO VAN HOUT, 1998., 217, 225.
- 98** FRANCESCA CAPANNA, ANNA MARIA MARCONE, FRANCESCA ROMANA SINAGRA, 2012., 40.
- 99** JELENA ZAGORA, 2013.
- 100** Među njima su Tizian, Tintoretto, Da Vinci, Veronese, Raffaello, Perugino i Rubens. MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., 86.
- 101** U opsežnom bibliografskom istraživanju (većina literature navedena je u ovome radu) nisam naišla na sličan primjer. Claudio Seccaroni i dr. Nico van Hout (kustos u Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) također se nisu susreli s takvim slikama (osobna korespondencija, travanj 2017.). Van Hout se bavio istraživanjem tehnika podslikavanja; s obzirom na to da u slikarstvu venecijanske škole brzina i ekonomičnost u kombinaciji s radom na velikim formatima određuje strategiju slikanja više nego što je to slučaj kod drugih slikarskih škola. Otkriće ga previše ne iznenađuje, no smatra da je primjer izuzetno zanimljiv i da bi trebalo ispitati je li riječ o zasebnom slučaju ili nedovoljno istraženom tradiciji.
- 102** MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, 1849., cclxxxviii. Nije jasno o kojem je Callotu riječ; grafičar Jacques Callot (oko 1592. – 1635.), koliko mi je poznato, nije izrađivao slike.
- 103** MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 98.
- 104** NICO VAN HOUT, 1998., 217. Utjecaj boje preparacije na tonalitet slike i tehniku slikanja je očigledan, no manje je izvjesno jesu li slikari (uvijek) svjesno prilagođavali boju podloge temi koju su željeli prikazati. Iako autori sjevernoeuropskih povijesnih traktata pokazuju da boja i sastav preparacije mogu biti povezani s temom slike, poveznice su rijetko utvrđene u europskom, posebice u talijanskom slikarstvu ili je tema nedovoljno istražena. Za sada, doista se čini da to uvelike ovisi o ukusu slikara. U sjevernoeuropskim traktatima zabilježene su preporuke za boju podloge ovisno o spolu portretirane osobe – za žene se savjetuju svjetlije podloge, kao i za pejzaže, no Nicolas Poussin, primjerice, pejzaže je slikao na tamnosmeđim preparacijama. Neki su, pak, slikari zabilježili greške u tonu preparacije koje su im se dogodile zbog pripreme većih količina smjese. Nizozemski slikar Gerard de Lairese jedini detaljno raspravlja o boji preparacija (1707. godine). Među ostalim piše da slikari koji žele vježbati odvažan način slikanja trebaju raditi na tamnim podlogama, čiji ton mogu prevladati samo blještavim i snažnim bojama. Vrijedi i obratno. MAARTJE STOLS-WITLOX, 2014., 210–213. Južno od Alpa, još Parmigianino boju *imprimature* prilagođava spolu portretirane osobe, a svakako nije slučajno da je Tintorettova slika *Krist pere noge učenicima* naslikana na crnoj *imprimaturi* – tamnog je tonaliteta, osmišljena kao noćna scena. DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 103; JOYCE PLESTERS, 1968., 265. Zanimljivo, slike grupe autora za Salón de Reinos u madridskoj palači Buen Retiro izvedene su na varijantama sivih preparacija, unatoč činjenici što za mnoge slikare uključene u projekt to nije uobičajena praksa. Sve slike prikazuju scene na otvorenom, za što su pogodne svijetle podloge, no pretpostavlja se da je postojao dogovor u planiranju tog pothvata, vjerojatno prema Velázquezovim smjernicama. Velike varijacije sastava preparacija unutar opusa pojedinih slikara, kao i neočekivane sličnosti preparacija različitih autora, u nekim se slučajevima mogu objasniti specijaliziranim radionicama za prepariranje. MARÍA DOLORES GAYO, MAITE JOVER DE CELIS, 2010., 8, 17–18, 39–59.
- 105** DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, 2007., 106.

Izvori

Hrvatski restauratorski zavod, JELENA ZAGORA, Konzervatorsko-restauratorski zahvat i istraživanje slike *Gospa od Karavaja* (18. stoljeće) iz šibenske katedrale sv. Jakova (stručni rad), Split, 2015.

Hrvatski restauratorski zavod, JELENA ZAGORA, Izvješće o izvedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na oltarnoj slici *Bogorodica Bezgrešna* iz crkve sv. Nedjeljice na predjelu Crnica u Šibeniku, Split, 2013.

Hrvatski restauratorski zavod, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 2193/1 (2012.), Zagreb, 2012.

Hrvatski restauratorski zavod, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 191/2013., Zagreb, 2013.

Hrvatski restauratorski zavod, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 197/2014., Zagreb, 2014.

Hrvatski restauratorski zavod, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijsko izvješće br. 55/2015., Zagreb, 2015.

Hrvatski restauratorski zavod, DOMAGOJ MUDRONJA, LEA SOVIĆ, MIRJANA JELINČIĆ, Laboratorijska izvješća br. 100/2015, 110/2015, Zagreb, 2015.

Hrvatski restauratorski zavod, DOMAGOJ MUDRONJA, MIRJANA JELINČIĆ, MARGARETA KLOFUTAR, Laboratorijska izvješća br. 253/2015 i 278/2015, Zagreb, 2015.

Literatura

DOMENICO ARTIOLI, FABIO TALARICO, Indagini chimiche sul dipinto 'San Francesco riceve le stimmate', *Guercino – Il 'San Francesco' ritrovato*, (ur.) Francesco Gonzales i Rossana Vitiello, Milano, 2006., 65–69.

FILIPPO BALDINUCCI, *Il Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze, 1681., edizione elettronica – Scuola Normale Superiore, (ur.) Mirella Sessa i Umberto Parrini, Pisa, 2003. URL = <http://baldinucci.sns.it> (6. listopada 2017.)

MARGARET BARKOVIC, MARGARET SHEEHAN, 'Portrait of an Unknown Man'. c.1612, *Roman School. Research Report for the Courtauld Institute of Art Research Forum's collaborative project 'Technical Analysis and Art Historical Research'*, 2015., URL = http://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2015/11/Roman_School_Forum-Final-Edit-26-June-2.compressed.pdf (13. travnja 2017.)

BARBARA H. BERRIE, *Short Communication. A Note on the Imprimatura in Two of Dosso Dossi's Paintings*, *Journal of the American Institute for Conservation*, 33/3 (1994.), 307–313.

DAVID BOMFORD, ASHOK ROY, *Canaletto's 'Stonemason's Yard' and 'San Simeone Piccolo'*, *National Gallery Technical Bulletin*, 14 (1993.), 34–41.

VIŠNJA BRALIĆ, PAVAO LEROTIĆ, Restauratorski radovi na oltarnoj slici Jacopa Palme mlađeg u Svetvinčentu, *Godišnjak spomenika kulture Hrvatske*, 28 (2004.), 145–159.

FRANCESCA CAPANNA, ANNA MARIA MARCONE, FRANCESCA ROMANA SINAGRA (ur.), *Lavori in corso in Galleria, Restauri IsCR per le opere della collezione Doria Pamphilj*, katalog izložbe (Rim, Palazzo Doria Pamphilj, 16. ožujka – 17. lipnja 2012.), Rim, 2012.

FRANCESCA CAPANNA, GIULIA CERVI, FRANCESCA DAL MASCHIO, MARIA ENRICA GIRALICO, FRANCESCA MANCINELLI, MIRIAM PITOCCHIO, Il restauro del 'San Francesco riceve le stimmate', *Guercino – Il 'San Francesco' ritrovato*, (ur.) Francesco Gonzales i Rossana Vitiello, Milano, 2006., 59–62.

DIEGO CAUZZI, ANDREA G. DE MARCHI, PIETRO MOIOLI, CLAUDIO SECCARONI, L'Allegoria del Correggio nella Galleria Doria Pamphilj, *Bollettino ICR – Nuova Serie*, 24–25 (2012.), 26–37.

DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI, Filippo da Verona e l'evoluzione di un modello, *Il 'Cristo morto' di Filippo da Verona pittore itinerante*, (ur.) Angelo Mazza, 2007., Cesena, 91–111.

DIEGO CAUZZI, PIETRO MOIOLI, CLAUDIO SECCARONI, Materiali e tecnica in alcuni dipinti del Correggio, *Bollettino ICR – Nuova Serie*, 30 (2015.), 39–50.

CENNINO CENNINI, *Knjiga o umjetnosti. Il libro dell' arte*, preveli Katarina Hraste i Jurica Matijević, Zagreb, 2007.

ANGELA CERASUOLO, *Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy*, prevela Helen Glanville, Brill, 2017.

ANTÓNIO JOÃO CRUZ, CARLA REGO, *Scientific Study of an 18th Century Portuguese Painting on Canvas and their Old Restoration: Problems of Date and Authenticity*, *International Journal of Conservation Science*, 5/4, (2014.), 479–492.

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, (ur.) Marco Tabbarrini, Rim, 1890.

JILL DUNKERTON, ASHOK ROY, *Uccello's 'Saint George and the Dragon': Technical Evidence Re-evaluated*, *National Gallery Technical Bulletin*, 19 (1998.), 26–30.

JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING et al., *Titian's Painting Technique to c.1540*, *National Gallery Technical Bulletin – Titian's Painting Technique before 1540*, 34 (2013.)

JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING, *The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy*, *Studies in Conservation*, 43 (1998.), 120–130.

JILL DUNKERTON, SUSAN FOISTER, NICHOLAS PENNY, *Dürer to Veronese: Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*, London, 1999.

ALAIN R. DUVAL, Les enduits de préparation des tableaux de Nicolas Poussin, *Technè*, 1 (1994.), 35–41.

ALAIN R. DUVAL, *Les préparations colorées des tableaux de l'École Française des dix-septième et dix-huitième siècles*, *Studies in Conservation*, 37/4 (1992.), 239–258.

NICHOLAS EASTAUGH, VALENTINE WALSH, TRACEY CHAPLIN, RUTH SIDDAL, *Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments*, Oxford-Burlington, 2008.

- ELISE EFFMANN, 'View of the Molo': A Canaletto Attribution Reinstated, *Studying and Conserving Paintings: Occasional Papers on the Samuel H. Kress Collection*, London – New York, 2006., 189–196.
- MARÍA DOLORES GAYO, MAITE JOVER DE CELIS, [Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España](#), *Boletín del Museo del Prado*, XXVIII/46 (2010.), 39–59. Prijevod na engleski jezik: The evolution of preparations for painting on canvas in sixteenth and seventeenth century Spain (Tom Skipp, Tiarna Doherty i Gabriele Finaldy), URL = <https://www.museodelprado.es/en/learn/research/studies-and-restorations/resource/the-evolution-of-preparations-for-painting-on/39cd7ac1-b445-49da-9362-61dbc19c5ed8> (29. siječnja 2017.)
- HELEN GLANVILLE, Varnish, Grounds, Viewing Distance, and Lighting: Some Notes on Seventeenth-Century Italian Painting Technique, *Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice: preprints of a symposium* (Leiden, 26. – 29. lipnja 1995.), (ur.) Arie Wallert, Erma Hermens i Marja Peek, Los Angeles, 1995., 12–19.
- KARIN GROEN, [Earth Matters: The origin of the material used for the preparation of the Night Watch and many other canvases in Rembrandt's workshop after 1640](#), *Art Matters*, 3 (2005.a), 138–154.
- KARIN GROEN, Grounds in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries, [Paintings in the laboratory: scientific examination for art history and conservation](#) (doktorska disertacija), Amsterdam (Instituut voor Cultuur en Geschiedenis), 2011., 318–334, URL = <http://hdl.handle.net/11245/2.88981> (21. studenoga 2014.)
- KARIN GROEN, In the Beginning there was Red, *The Learned Eye: Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation: Essays for Ernst van de Wetering*, (ur.) Marieke van den Doel, Natasja van Eeck, Gerbrand Korevaar, Anna Tummers i Thijs Weststeijn, Amsterdam, 2005. b, 18–27.
- TOMÁŠ GRYGAR, JANKA HRADILOVÁ, DAVID HRADIL, PETR BEZDIČKA, SNEJANA BAKARDIJEVA, [Analysis of earthy pigments in grounds of Baroque paintings](#), *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 375 (2003.), 1154–1160.
- MOJMÍR HAMSÍK, [The Technique of Italian Painting of the 17th and 18th Century. The System of the Ground Layers](#), *Technologia Artis*, 3 (1993.), URL = https://technologiaartis.avu.cz/a_3malba-platno-technika.html# (7. srpnja 2017.)
- KATE HELWIG, Iron Oxide Pigments: Natural and Synthetic, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, (ur.) Barbara H. Berrie, 2007., 39–109.
- PHILIP HENDY, ARTHUR S. LUCAS, JOYCE PLESTERS, [The ground in pictures](#), *Museum*, 21/4 (1968.), 245–265.
- ERMA HERMENS, JOYCE TOWNSEND, Binding media, *Conservation of Easel Paintings*, (ur.) Joyce Hill Stoner i Rebecca Rushfield, Abingdon – New York, 2012., 207–289.
- DAVID HRADIL et al, Change of ground layers composition of Italian 16th to 17th century paintings and its influence to the painting technique of the central Europe, *CHARISMA ARCHLAB Access report*, 2011., URL = http://www.charismaproject.eu/media/80186/opd_hradilnew.pdf (23. rujna 2013.)
- DAVID HRADIL, JANKA HRADILOVÁ, PETR BEZDIČKA, SILVIE ŠVARCOVA, [Differentiation between anonymous paintings of the 17th and the early 18th century by composition of clay-based grounds](#), *Applied Clay Science*, 118 (2015.), 8–20.
- JANKA HRADILOVÁ, DAVID HRADIL, Gothic canvas painting: an example of technology responding to requirements of the liturgy, *Kermes quaderni*, VIth European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation, (Firenca, 9. – 11. lipnja 2014.), (ur.) Oana Adriana Cuzman, Rachele Manganeli Del Fà, Piero Tiano, Firenca, 2014., 116–119.
- SUSAN JONES, [Painting in Oil in the Low Countries and Its Spread to Southern Europe](#), *Heilbrunn Timeline of Art History*, listopad 2000., New York: The Metropolitan Museum of Art, URL = http://www.metmuseum.org/toah/hd/optg/hd_optg.htm (7. srpnja 2017.)
- JO KIRBY, [The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice](#), *National Gallery Technical Bulletin*, 20 (1999.), 5–49.
- ANDREA KIRSH, RUSTIN S. LEVENSON, *Seeing Through Paintings: Physical Examination in Art Historical Studies*, New Haven – London, 2000.
- SHARON LA BODA, *International Dictionary of Historic Places: Southern Europe*, Chicago – London, 1994.
- CARLO LALLI, Preliminarne analize cjeline „Četiri evanđelista“ iz crkava Gospe od Karmena i sv. Vlaha u Dubrovniku, *Četiri evanđelja u opusu Mattije Prettija. Rezultati savjetovanja održanog u Dubrovniku* (Dubrovnik, 16. i 17. listopada 2008.), (ur.) Mara Kolić Pustić, Dubrovnik, 2009., 24–27.
- LORENZO LAZZARINI, [Il colore nei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580](#), *Bollettino d'Arte, Studi veneziani*, Supplemento 5 (1983.), 135–144.
- PAVAO LEROTIĆ, TEA ZUBIN FERRI, [Multidisciplinarna istraživanja i valorizacija kopija na primjeru „Otmice Europe“ iz Rijeke](#), *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 4 (2013.), 153–170.
- PAVAO LEROTIĆ, VIŠNJA BRALIĆ, Slikarska tehnika i materijali, *Restauriranje Tizianove slike iz crkve sv. Dominika u Dubrovniku*, (ur.) Višnja Bralić, Zagreb – Dubrovnik, 2008., 77–90.
- STEFANO MARCONI, Preparazione e imprimiture dei dipinti su tavola e tela: materiali, metodi e storia, *Preparazione e finiture delle opere pittoriche – materiali e metodi*, (ur.) Corrado Maltese, Mursia, 1993., 10–38.
- ELISABETH MARTIN, Grounds on canvas 1600 – 1640 in various European artistic centres, *Preparation for Painting. The Artist's Choice and its Consequences*, (ur.) Joyce H. Townsend, Tiarna Doherty, Gunnar Heydenreich i Jacqueline Ridge, London, 2008., 59–67.
- ANN MASSING, From Books of Secrets to Encyclopedias: Painting Techniques in France between 1600 and 1800, *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: preprints of a symposium* (Leiden, 26. – 29. lipnja 1995.), (ur.) Arie Wallert, Erma Hermens i Marja Peek, Los Angeles, 1995., 20–29.
- MARY PHILADELPHIA MERRIFIELD, [Original Treatises. Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries, on the Arts of Painting](#), London, 1849.
- ELMA O'DONOGHUE, RAFAEL ROMERO, JORIS DIK, French Eighteenth-Century Painting Techniques, *Painting Techniques:*

History, materials, studio practice: Contributions to the Dublin Congress (Dublin, 7. – 11. rujna 1998.), (ur.) Ashok Roy i Perry Smith, London, 1998., 185–189.

VIOLA PEMBERTON-PIGOTT, The Development of Canaletto's Painting Technique, *Canaletto*, (ur.) Katharine Baetjer i J. G. Links, New York, 1989., 53–64.

NICHOLAS PENNY, MARIKA SPRING, [Veronese's Paintings in the National Gallery Technique and Materials: Part I](#), *National Gallery Technical Bulletin*, 16 (1995.), 32–55.

DAVID ROSAND, The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition, *L'arte*, 11/12 (1970.), 5–53.

ANDREA ROTHE, DAWSON W. CARR, The Technique of Dosso Dossi: Poetry with Paint, *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara*, (ur.) Andrea Bayer, New York, 1998., 55–64.

ASHOK ROY, [Rubens's 'Peace and War'](#), *National Gallery Technical Bulletin*, 20 (1999.a), 89–95.

ASHOK ROY, [The National Gallery Van Dycks: Technique and Development](#), *National Gallery Technical Bulletin*, 20 (1999.b), 50–83.

ROXANE SPERBER, JENS STENGER, [Canaletto's Colour: the inspiration and implications of changing grounds, pigments and paint application in the artist's English period](#), *British Art Studies*, 2 (2016.), URL = <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-02/rsperber-jstenger> (7. srpnja 2017.)

MAARTJE STOLS-WITLOX, Grounds, 1400 – 1900, u: *Conservation of Easel Paintings*, (ur.) Joyce Hill Stoner i Rebecca Rushfield, Abingdon – New York, 2012., 161–189.

MAARTJE STOLS-WITLOX, [Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North](#)

[West Europe, 1550-1900: analysis and reconstructions](#), 2014., URL = <http://hdl.handle.net/11245/1.430263> (1. rujna 2017.)

SIGO SUMMERECKER, *Podloge štafelajske slike*, Beograd, 1973.

RADOSLAV TOMIĆ, [Bilješke o slikama u Šibeniku, Pirovcu, Kaštel Štafliću, Poljicima, Skradinu, Biogradu i Zadru \(Angelo Mancini, Mate Otoni, Giuseppe Marcatti, Franjo Gianacchi, Pietro Tanti-ni\)](#), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 40 (2016.), 103–116.

ERNST VAN DE WETERING, Rembrandt: *The Painter at Work: Revised Edition*, Berkeley – Los Angeles, 2009. [Amsterdam, 1997.]

NICO VAN HOUT, Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting, *Looking through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, (ur.) Erma Hermens, Annemiek Ouwerkerk i Nicola Costaras, London, 1998., 199–225.

GIORGIO VASARI, [Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori](#), Firenca, 1568, vol. 1–2. URL = <https://archive.org> (6. listopada 2017.)

ZAHIRA VELIZ, [Francisco Pacheco's comments on painting in oil](#), *Studies in Conservation*, 27/2 (1982.), 49–57.

JELENA ZAGORA, [Prugasta platna za izradu madraca kao nosioci slike – povijesni pregled uz analizu nekoliko primjera iz Dalmacije](#), *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 7 (2016.), 251–274.

JELENA ZAGORA, [SEM-EDX Pigment Analysis and Multi-Analytical Study of the Ground and Paint layers of Francesco Fedrigazzi's painting from Kostanje](#), *CeROArt* (elektronički časopis), 3 (2013.), objavljeno 20. svibnja 2013., URL = <http://ceroart.revues.org/3248> (13. travnja 2017.)

Summary

Jelena Zagora

HISTORICAL DEVELOPMENT OF COLOURED GROUNDS IN ITALIAN PAINTING FROM THE 15TH TO THE MID-18TH CENTURY – PRESENT INSIGHTS AND OPEN QUESTIONS

Aiming to set the guidelines for future research on preparations of Dalmatian paintings of Italian origin, this paper presents an overview of the historical development of coloured painting grounds in Italy from the 15th to the mid-18th century. The development of coloured painting grounds in the history of European painting is examined through art-historical, stylistic and technological parameters, such as the transition from tempera to oil painting and the introduction of canvas as the main painting ground in the 16th century. Preparations from gypsum (*gesso*) and chalk and glue, discovered in the earliest surviving examples of oil paintings on canvas, were a follow-up to the tradition of preparation of paintings on wood. From non-pigmented isolation layers pigmented imprimaturas were developed; however, the earliest known coloured grounds in Italian painting were preparations from *gesso*, with an addition of red pigment, in the works of Venetian paint-

ers of the second half of the 15th century. Imprimaturas of bright or varying colours, as well as local imprimaturas, appeared in the late 15th century in the plain of the River Po. In the following century, single-layer *gesso* preparations (popular in Venice) were often used for the preparation of canvases, but *gesso* with imprimatura was the most common primer. In the early 16th century, Correggio, Filippo da Verona, Titian and painters of the Brescia School introduced coloured preparations for canvases based on earth pigments. In the 17th century, throughout Italy, brown preparations of various compositions were the most common ones. Red preparations of the 18th century have not been sufficiently researched: despite claims of their having appeared in Bologna in the late 16th century, it was at this time that they also appeared in northern Europe, and have traditionally been linked to Venetian painting of the 18th century. How and when they originated, and what

varieties there are to their composition, remains unclear. Double preparations appeared in the 16th century in the north of the Low Countries and in Flanders, from where they spread across Europe in the 17th and 18th centuries. There are records of them in Italy as early as the beginning of the 17th century and in the 18th, but these are little researched; there are records of them in Dalmatia as well. The question of binders for coloured preparations based on earth pigments in the 17th and 18th centuries, especially on paintings by Italian authors, calls for more attention. References in the literature mention mostly oil; however, judging from the experiences of Italian and Dalmatian restorers, what we are often dealing with are hydrophilic binders. An unusual example of an underpainting used as a preparation, in fact a coloured ground of varying tone (ochre to brown), was found in Dalmatia on a painting by Venetian master Angelo Mancini from 1609. According to the author's research so far, no similar example could be confirmed in oil painting on canvas; this matter, however, calls for a more comprehensive study.

There is no precise division of various types of preparation from different periods or provenances, not even within a single author's oeuvre: many painters were changing the colour of the preparation depending on the subject matter, mood or technique of painting. We can also observe a coexistence and survival of old methods of preparation, i.e. a gradual, heterogeneous adoption of new trends. It is perhaps due to the deposits of various earth pigments in the plain between the rivers Po and Adige that brown and red preparations first appeared and developed in the north of Italy, in this brick-built region. What is certain is that our insights will change and be supplemented with new research on painting preparations and earth pigments.

KEYWORDS: *pigmented gesso, imprimatura, coloured preparations, double preparations, underpainting, painting on wood, oil painting on canvas*

Velika i mala *Hornwerk* vojarna u Osijeku – kronologija građevinskog razvoja

Irena Pauk Sili

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Osijek
ipsili@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/
Original scientific paper
Primljen/Received: 29. 5. 2017.

UDK
725.1:355](497.5 Osijek)"18/19"

DOI
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.5>

SAŽETAK: U radu je obrađena kronologija izgradnje velike i male *Hornwerk* vojarne na prostoru nekadašnjeg istočnog utvrđenja osječke Tvrđe – *Hornwerka*, odnosno „roga” po kojem su i dobile ime. Kako vojarne s tog povijesnog prostora do sada nisu bile predmet istraživanja, ovaj rad nudi cjelovit prikaz njihova nastanka sve do današnjih dana. Temeljem povijesno-arhivskih i konzervatorsko-restauratorskih istraživanja utvrđeno je da su vojarne izgrađene istovremeno u prvoj polovini 18. stoljeća te da se njihov građevinski razvoj može pratiti proučavanjem povijesnih planova i nacрта iz 1810., 1880. i 1904. godine uz usporednu potvrdu materijalnih nalaza na terenu.

KLJUČNE RIJEČI: *Osijek, osječka Tvrđa, Hornwerk, velika i mala vojarna, konjušnice, građevinske faze, konzervatorska istraživanja*

Velika i mala *Hornwerk* vojarna primjeri su vojne profane arhitekture na prostoru osječke Tvrđe s početka 18. stoljeća. Vojarne dosad nisu bile predmet istraživanja, pa se ovim radom prvi put objavljuju spoznaje koje zorno svjedoče o njihovoj izgradnji i promjenama kroz povijest.

Prestankom ratnih opasnosti na jugoistoku Europe, u drugoj polovici 19. stoljeća, smanjuje se vojno i strateško značenje osječke Tvrđe koja u obrambenom smislu nikad nije oživjela. Ukidanjem odredbe o zabrani izgradnje na potezu topničke potege¹ iz 1882. godine, stvaraju se uvjeti za uklanjanje tvrđavskih bedema i planirano povezivanje urbanističke strukture Tvrđe s već formiranim Gornjim i Donjim gradom.² Regulatorna osnova³ grada Osijeka s detaljno razrađenim planom proširenja izrađena je i odobrena 1912. godine, ali nikad nije realizirana zbog

početka Prvoga svjetskog rata. Stoga je planirano rušenje čitavog bedemskog sklopa Tvrđe zajedno s istaknutim *Hornwerkom*⁴ uslijedilo nakon dugotrajnih pregovora o preuzimanju državnog tvrđavskog zemljišta, koje prelazi u vlasništvo gradske općine dvadesetih godina 20. stoljeća.

Radove rušenja *Hornwerka* ubrzala je planirana izgradnja „Munjare”, električne centrale i električnog tramvaja koja je izgrađena 1926. godine na poziciji srušenih objekata u sjevernom dijelu *Hornwerka*. Istovremeno, povijesni prostor iskorišten je za „tramvajska spremišta i otvoreni prostor tramvajske remize na istočnoj strani”.⁵ Uklanjanjem bedema, Tvrđa je izgubila izvorni oblik i volumen, a pokušaj povezivanja s ostalim dijelovima grada ostao je nerealiziran.⁶ Na prostoru *Hornwerka* ostale su sačuvane dvije barokne prizemnice, izvorno u funkciji velike (sl. 1 i 3) i male vojarne (sl. 2 i 4).⁷ Velika vojarna⁸ adaptirana je 1904. godine u gabaritima prethodne barokne vo-



1. Pogled na zapadno pročelje velike *Hornwerk* vojarne (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
View of the west front of the Large Hornwerk Barrack (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)



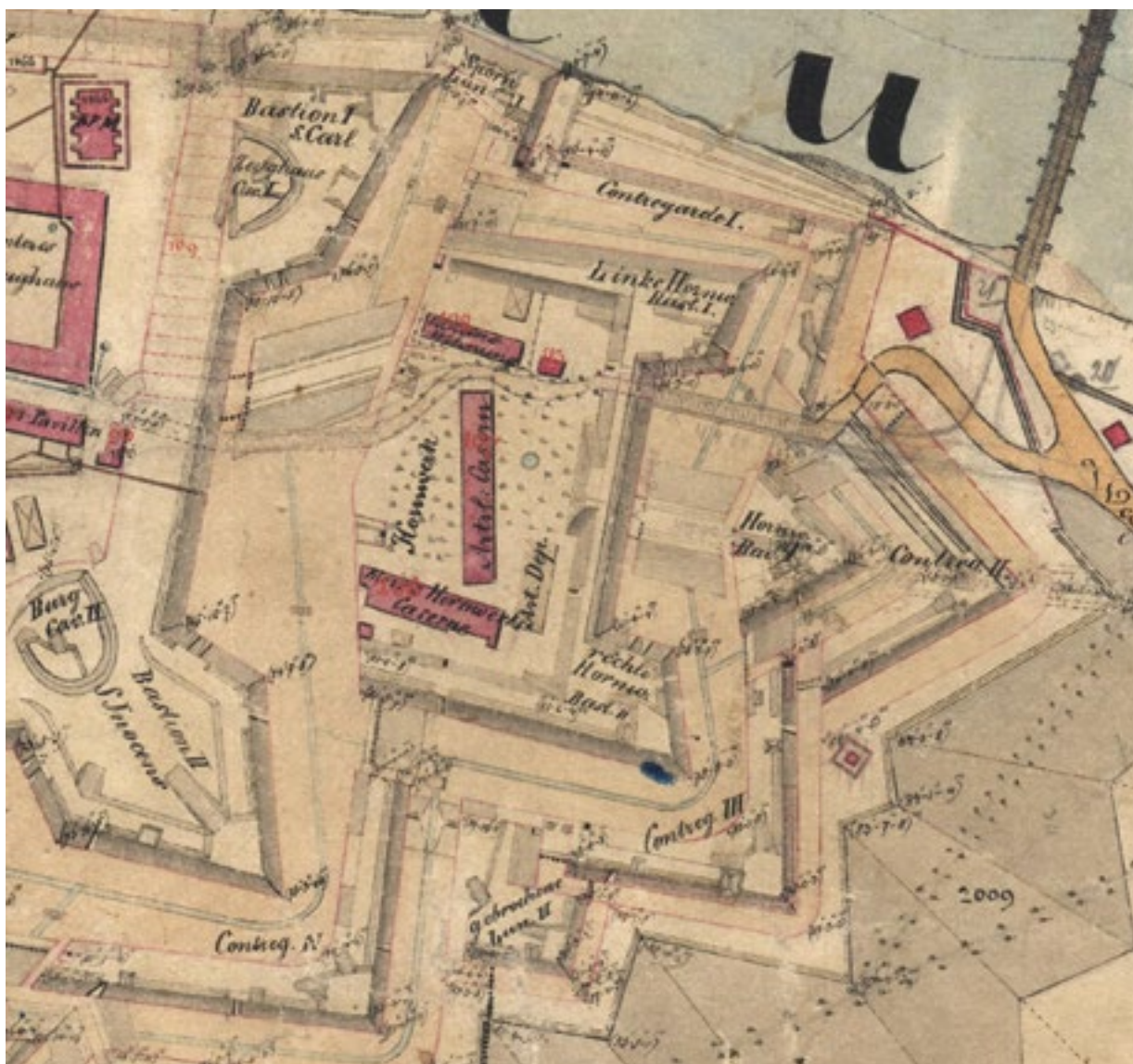
2. Pogled na sjeverno pročelje zatečenog ostatka male *Hornwerk* vojarne (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
View of the north front of the Large Hornwerk Barrack remains (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)



3. Pogled na istočno pročelje velike *Hornwerk* vojarne (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
View of the east front of the Large Hornwerk Barrack (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)



4. Pogled na južno pročelje zatečenog ostatka male *Hornwerk* vojarne (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
View of the south front of the Large Hornwerk Barrack remains (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)



5. Katastarski plan Tvrđe s ucrtanom velikom i malom Hornwerk vojarnom (detalj), 1861. (Državni arhiv u Osijeku)
Cadastral plan of Tvrđa with the Large and Small Hornwerk Barracks marked (detail), 1861 (State Archive in Osijek)

jarne uz naknadnu dogradnju sjevernog krila. Najbrojnije devastacije doživjela je mala vojarna koja je prije konzervatorsko-restauratorskih istraživanja zatečena kao prizemnica manjih dimenzija, dok je izvorno bila izgrađena većim dijelom kao prizemnica, a manjim kao katnica. Tijekom Drugog svjetskog rata uništeni su prizemni zapadni i katni istočni dio građevine. U drugoj polovici 20. stoljeća zatečeni ostatak građevine stavljen je pod krov sve do urušavanja 2011. godine. Od tada je građevina, napuštena i bez krova, izložena propadanju.

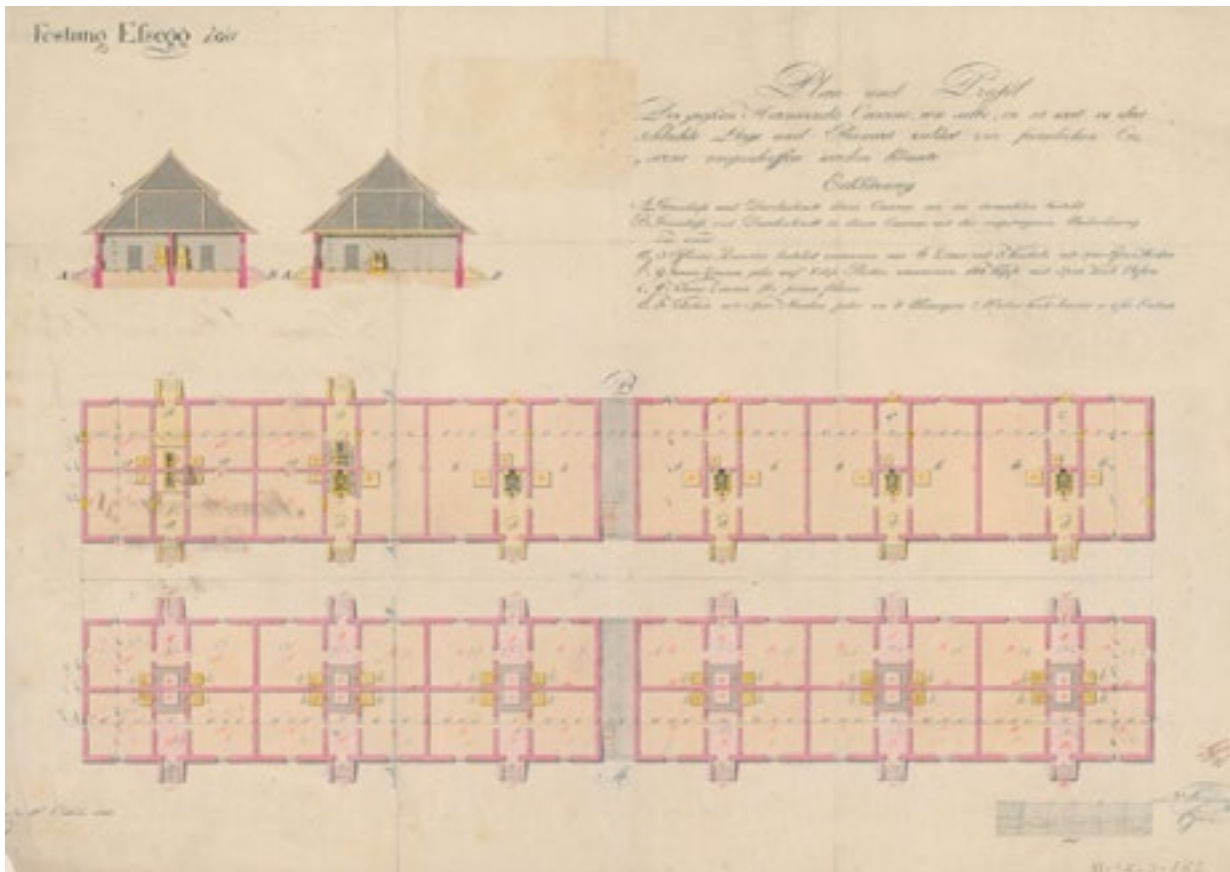
Danas je prostor Hornwerka izoliran i degradiran.⁹ Okružen je velikim gradskim prometnicama: s južne strane Europskom avenijom koja povezuje Gornji grad i Tvrđu s Donjim gradom, sa zapadne strane cestom za baranjski most, sa sjeverne rijekom Dravom i cestom manjeg prometnog intenziteta u Ulici cara Hadrijana koja kon-

tinuira uz sjeverno pročelje velike Hornwerk vojarnе te željezničkom prugom s istočne strane.

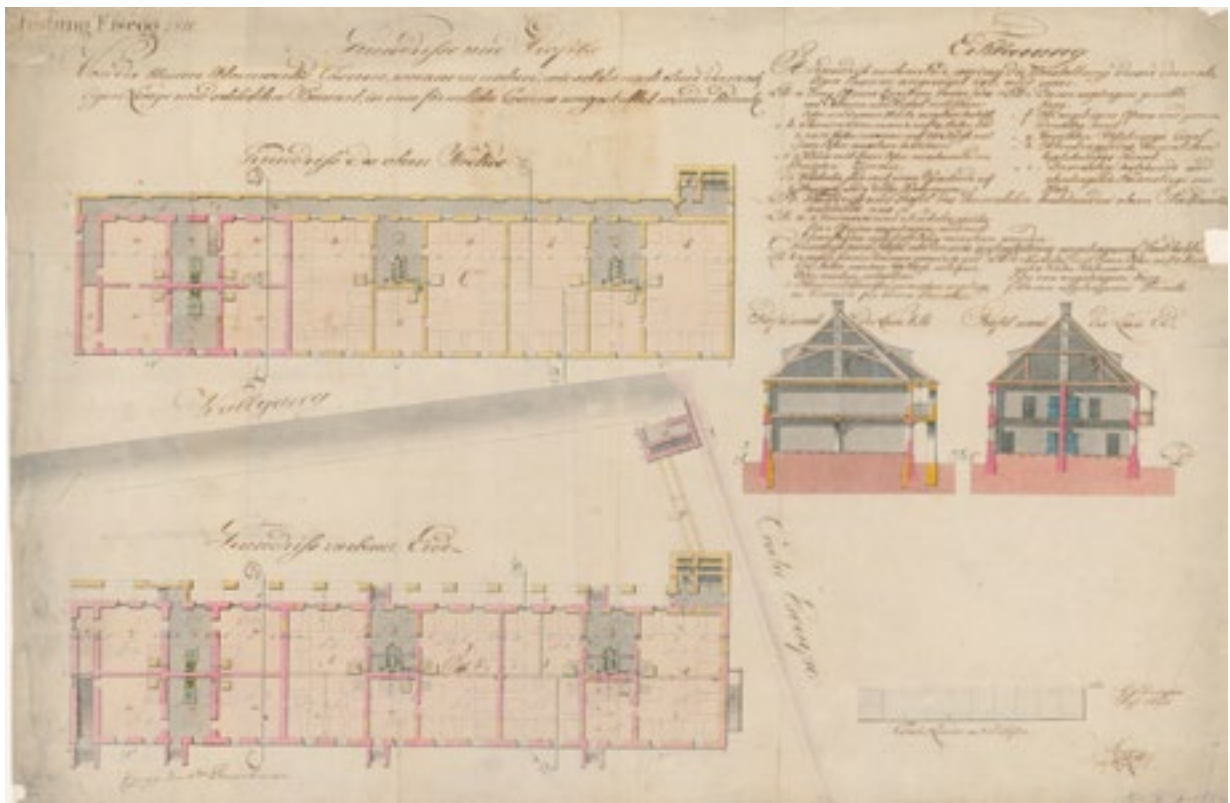
Izvorni izgled velike i male vojarnе te naknadne preinake na njima mogu se pratiti proučavanjem grafičke dokumentacije i arhivskog gradiva, kao i konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima na terenu.¹⁰

Izgradnja Hornwerk vojarni u prvoj polovici 18. stoljeća

Tijekom povijesno-arhivskih istraživanja nisu pronađeni podatci niti izvorni projekti za izgradnju po kojima bi se vojarnе mogle točno datirati. Međutim, na izvještajno-projektним, situacionim, katastarskim i drugim planovima¹¹ vezanim uz izgradnju i planirane radove u osječkoj Tvrđi, mogu se pratiti obrisi ucrtanih, izduženih pravokutnih oblika vojarni i pozicije unutar izgrađenog prostora Hornwerka.¹² Najstariji dostupni izvještajno-pro-



6. Tlocrt i presjek velike Hornwerk vojarne Utvrda Osijek, 1810. (Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)
 Ground plan and cross section of the Large Hornwerk Barrack, Fort Osijek, 1810 (National and University Library, Zagreb)



7. Tlocrt i presjek male Hornwerk vojarne Utvrda Osijek, 1810. (Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)
 Ground plan and cross section of the Small Hornwerk Barrack, Fort Osijek, 1810 (National and University Library, Zagreb)



8. Pronađeni temelji sjeveroistočnog ugla male Hornwerk vojarnje (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
Discovered foundations of the northeast corner of the Small Hornwerk Barrack (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)

jektini plan s ucrtanim objektima u *Hornwerku* datira iz 1715. godine, stoga se pretpostavlja da su vojarnje kompletno izgrađene u prvim desetljećima 18. stoljeća. Poznato je da su se do 60-tih godina 18. stoljeća na tom prostoru nalazile tri vojarnje: *Fortifikations Kaserne*, *Grosse Hornwerk Kaserne* i *Neue Hornwerk Kaserne* (sl. 5).¹³ Pronalazak vrlo značajnog arhivskog nacrtu *Festung Esseg 1810., Plan und Profil* (sl. 6)¹⁴ omogućuje rekonstrukciju prostornih i oblikovnih obilježja velike vojarnje. Iako je nacrt rađen u svrhu obnove, to je relevantan dokument za rekonstrukciju izvornih prostornih struktura, dok je sondiranjem na terenu potvrđeno da je vojarna sačuvana uglavnom u izvornim gabaritima. Nacrt pruža uvid u tlocrt zatečenog stanja¹⁵ i presjek (označeno u tlocrtu pod A) s prijedlogom adaptacije velike vojarnje. Vidi se da je objekt izgrađen u obliku izduženog pravokutnika sa središnjim poprečnim hodnikom, simetričnom podjelom unutrašnjih prostornih jedinica i pojedinačnih pristupnih stuba sa zapadne i istočne strane. Svaka prostorna jedinica sastoji se od četiri prostorije istih dimenzija koje su sa zapadne i istočne strane povezane manjim ulaznim hodnicima.

Istovremeno je izrađen i plan male vojarnje prema arhivskom nacrtu *Festung Esseg 1810., Grundrisse und Profile* (sl. 7).¹⁶ Uz objekt¹⁷ je s južne strane ucrtan bedemski rov. Prema tlocrtima se može pretpostaviti da je objekt prvotno bio izgrađen kao katnica s istočne, a većim dijelom

kao prizemnica sa zapadne strane. U prizemlju i na katu istočnog dijela građevine nalazio se prostor za smještaj časnika, a u ostatku prizemlja prostor za vojnike. U nacrtu su detaljno navedene funkcije pojedinih prostorija. U prizemlju (A) se s istočne strane nalazio časnički stan (a) – „dvije časničke odaje, svaka sa dvije sobe, kuhinjom sa štednjakom i kaminom“. Zapadni dio prizemlja (b) bio je podijeljen na zajedničke sobe, od kojih dvije imaju po 13 kreveta,¹⁸ a druge dvije 14 kreveta, zajedno „108 glava s kaminom“. U središnjem i zapadnom dijelu objekta nalazile su se sobe (c) s kaminom za smještaj časnika s činom *prima planisten*. Njihove su sobe imale kamin i zaseban ulaz, a otvorima su bile povezane sa zajedničkim spavaonicama. Dvije su kuhinje (d) orijentirane na južnu stranu. Imale su zasebne ulaze i otvore prema spavaonicama. Zasebno zidano unutrašnje stubište s istočne strane vodilo je na kat u časnički stan. Na postojećem katu (B) nalazile su se četiri sobe i dvije kuhinje za dva časnika „sa štednjakom i kaminom“. Sobe s južne strane imale su pristup otvorenom drvenom trijemu.

Uvidom u arhivski nacrt, može se zaključiti da današnji ostaci gabarita male vojarnje predstavljaju samo jednu trećinu očuvanog, izvorno mnogo dužeg objekta koji se protezao prema istoku i zapadu. Naime, otvaranjem zemljane sonde s istočne strane građevine (sl. 8), pronađen je temelj sjeveroistočnog ugla nekadašnjeg perimetralnog

prizemlje



kat



9. Mala Hornwerk vojarna, tlocrt prizemlja, idealna rekonstrukcija nedostajućih dijelova zgrade (dokumentacija HRZ-a, tlocrtnu podlogu izradio S. Lovrinčević, obradile I. Pauk Sili, V. Giener)

Small Hornwerk Barrack, ground-floor plan, ideal reconstruction of the missing portions of the building (Croatian Conservation Institute documentation, ground plan by S. Lovrinčević, edited by I. Pauk Sili, V. Giener)

zida, koji pokazuje točne dimenzije izvornog gabarita u odnosu na današnje stanje. Na uglovima postojeće zgrade vidljivi su ostaci vezane opeke i urušenog dijela zida koje se nastavljalo prema istoku. S druge pak strane, zapadno pročelje danas ne ostavlja dojam objekta koji se nastavljao gotovo do pristupne ceste.

Nije posve sigurno kako su izgledala izvorna pročelja. Danas su ona jednostavnog oblikovanja. Glatke zidne plohe s istaknutim podnožjem koje se prekida na pozicijama otvora vrata. U odnosu na razinu terena, ulazni otvori postavljeni su dosta visoko. Do njih se nekada pristupalo stubama od opeke koje danas nisu očuvane, dok je ispred objekta, uz sjeverno i južno pročelje pronađeno vanjsko popločenje od opeke u dužini zatečenih gabarita. Glavno, sjeverno pročelje raščlanjeno je trima ulaznim¹⁹ i četirima prozorskim otvorima. Na južnom pročelju nalaze se dva široka recentna otvora i četiri prozora sa sačuvanom stolarijom. Sa pročelja je tijekom vremena otpala gotovo sva žbuka pa je vidljiva građa zida zajedno sa reškama zazidanih otvora. Izradom idealne rekonstrukcije (sl. 9) utvrđeno je da je objekt u odnosu na zatečene ostatke kontinuirao prema zapadu oko 12,80 m, a prema istoku oko 26,40 m.

Adaptacija vojarni početkom 19. stoljeća

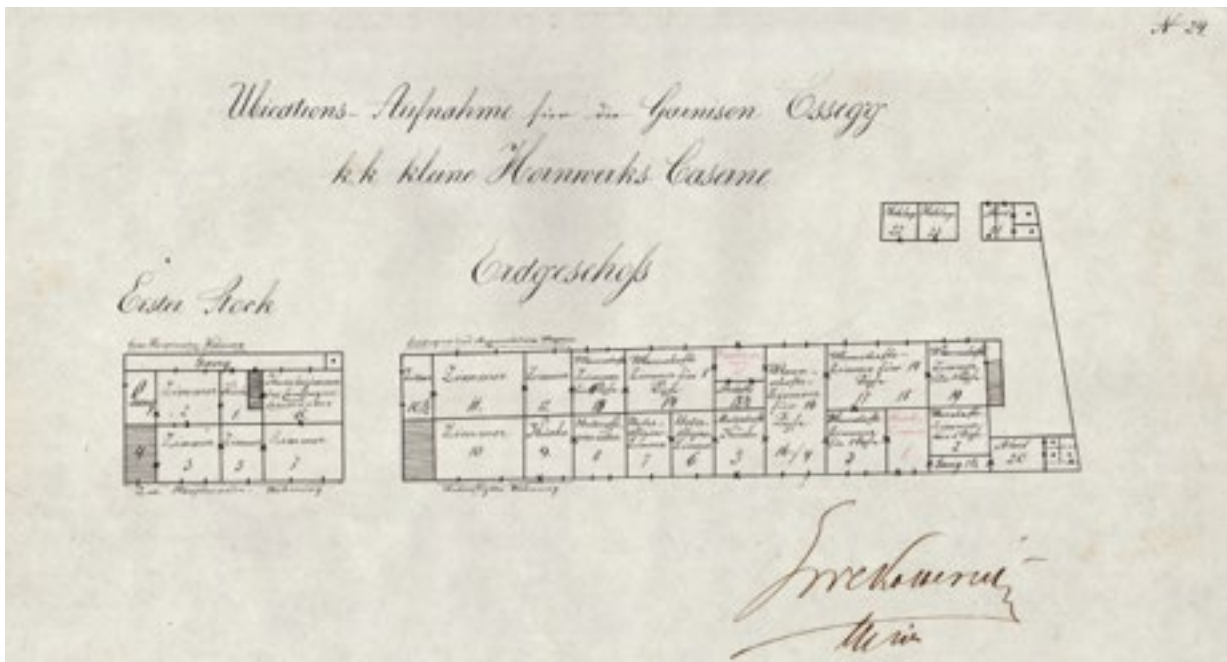
Početkom 19. stoljeća trebalo je preurediti vojarnu u skladu s novim potrebama. Spomenuti nacrti iz 1810. godine jasno dokumentiraju tu obnovu.

U tlocrtu velike vojarnе,²⁰ pod oznakom B, prikazane su predložene promjene. Prema rukopisnim podacima s nacrtā²¹ može se zaključiti da je objekt u tom razdoblju bio u lošem stanju te da prostor na kojem se nalazio nije bio održavan. Promjene se većim dijelom odnose na preinake unutarnjih zidova i komunikacijskih otvora te na ukidanje većeg dijela pristupnih stuba sa zapadne strane. Prostori za smještaj časnika sastoje se od šest soba s direktnim ulazom sa zapadnog i istočnog pročelja. Ostale prostorije namijenjene su smještaju vojnika. Devet velikih zajedničkih soba (b) od kojih svaka ima osam kreveta na kat što je dostatno za smještaj 144 vojnika i četiri male sobe, grupirane su oko pet kuhinja s pećima. Unutrašnjost je podijeljena na prostor za smještaj časnika koji se sastoji od šest soba (a) i tri kuhinje s pećima. Sondiranjem na terenu potvrđeno je da su te adaptacije doista izvedene na zgradi.

Kod male vojarnе važno je istaknuti da predložene promjene 1810. godine (sl. 7) nisu izvedene, što će pokazati nacrti iz 1880. godine o kojima će biti riječi dalje u tekstu. Prijedlozi su uključivali dodavanje još jednog zidnog plašta s unutarnje strane spavaonica na sjevernom, zapadnom i južnom zidu, vjerojatno radi bolje izolacije, te zatvaranje otvora različitih dimenzija na unutarnjim pregradnim zidovima i nosivom zapadnom zidu. S južne strane pročelja planirana je izgradnja svodenog trijema (e), a uz jugozapadni ugao aneks (f) s novim svodenim odvodnim kanalom (g). Pretpostavlja se da se radi o sa-



10. Snimka smještaja za garnizon Osijek, carsko kraljevska velika Hornwerk vojarna (Državni arhiv u Osijeku)
Location for the Osijek Garrison, Imperial and Royal Large Hornwerk Barrack (State Archive in Osijek)



11. Snimka smještaja za garnizon Osijek, carsko kraljevska mala Hornwerk vojarna (Državni arhiv u Osijeku)
Location for the Osijek Garrison, Imperial and Royal Small Hornwerk Barrack (State Archive in Osijek)

nitarnom čvoru. Uz zapadno pročelje planirano je uklanjanje vanjskih drvenih stuba za tavan. U prijedlogu preinaka prikazana je dogradnja kata na preostali prizemni dio, uz dogradnju kontinuiranog trijema (e) cijelom dužinom južnog pročelja. Trijem se u prijedlogu oslanja na zidane stubove. U presjeku je prikazan izgled kata zatečenog stanja (C-D) s istaknutim prolaznim hodnikom i izgled predložene dogradnje (A-B) sa zatvorenim zidanim hodnikom s otvorima. Prizemni i katni prostor bili su u funkciji spavaonica s pripadajućim pomoćnim prostorijama. Na katu je planirana izgradnja četiriju velikih spa-

vaonica za smještaj 108 vojnika, dviju soba za časnike s činom *prima planisten* i dviju kuhinja.

Uređenje vojarni i planovi iz 1880. godine

U drugoj polovici 19. stoljeća, točnije 1880. godine izrađene su skice velike i male vojarnje, odnosno *Snimke smještaja za Garnizon Osijek* (sl. 10)²² koje za rekonstrukciju građevinskog razvoja imaju veliku važnost jer su u njima zabilježeni podatci o manjim izvedenim te planiranim, ali neizvedenim zahvatima. Što se tiče velike vojarnje, ona je zadržala oblik izduženog pravokutnika, dok unutarnji



12. Projektni plan adaptacije (list A) velike *Hornwerk* vojarnje za konjaničku postrojbu, 1904. (Državni arhiv u Osijeku)
Project plan for adaptation (sheet A) of the Large *Hornwerk* Barrack for a cavalry unit, 1904 (State Archive in Osijek)



13. Velika *Hornwerk* vojarna, tlocrt prizemlja, faze izgradnje (dokumentacija HRZ-a, podloge izradio S. Lovrinčević, obradile I. Pauk Sili, V. Giener)
Large *Hornwerk* Barrack, ground-floor plan, construction phases (Croatian Conservation Institute documentation, drawings by S. Lovrinčević, edited by I. Pauk Sili, V. Giener)

raspored uz manje preinake ostaje gotovo nepromijenjen u odnosu na plan iz 1810. godine. Rušenjem pregradnog zida između 12. i 26.²³ prostorije dobiven je jedinstven prostor većih dimenzija. Istovremeno je nekadašnji hodnik za smještaj tavanških stuba pregrađen na dvije izdužene jedinice te su uz sjeverno pročelje dodane vanjske tavanške stube. Međutim, mnogo je važnija skica male vojarnje (sl. 11) koja potvrđuje da planirana dogradnja trijema uz južno pročelje i kata nad cijelim objektom nikad nije izvedena prema predloženom planu iz 1810. godine. Jedine zabilježene izmjene su novi pristup tavanju iz kuhinje časnikačkog stana na katu, nova pozicija tavanških stuba uz jugozapadni ugao te vanjski sanitarni čvorovi.

Pregovori i uređenje vojarni 1904./1905. godine

Velikoj obnovi prethodili su pregovori o preuređenju vojarni²⁴ te okolnih objekata za potrebe smještaja osoblja i

konja 12. ulanske (konjaničke) pukovnije. Prijedlogom plana adaptacije obuhvaćene su velika vojarna, koja bi se jednim dijelom preuredila u štale za konje, a ostalim u boravišne prostorije za vojsku, te mala vojarna u kojoj bi se nalazile spavaonice i stan za časnike. Osim toga, u južnom dijelu dvorišta planirana je izgradnja zidane „gnojnice“, štale za bolesne konje i male potkivaonice, a na prostoru *Hornwerka* jahaonica i cesta za istrčavanje konja. U sklopu preuređenja planiralo se i ograđivanje vojarni na prostoru *Hornwerka*. Okolnosti navedene obnove dobro dokumentiraju arhivski izvori. Dana 27. svibnja 1904.²⁵ godine carsko i kraljevsko 13. zborni zapovjedništvo u Zagrebu upućuje vojnom Građevinskom odsjeku u Zagrebu zamolbu za izdavanje građevinske dozvole s prijedlogom rješenja za preuređenje velike i male *Hornwerk* vojarnje. Temeljem zamolbe i na zahtjev kr. Županijske oblasti u Osijeku, proveden je izvid „upitnih erarskih zgrada“ na



14. Drvena konstrukcija – nosiva greda, vuta i stup (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
Wooden construction: support beam, haunch and column (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)



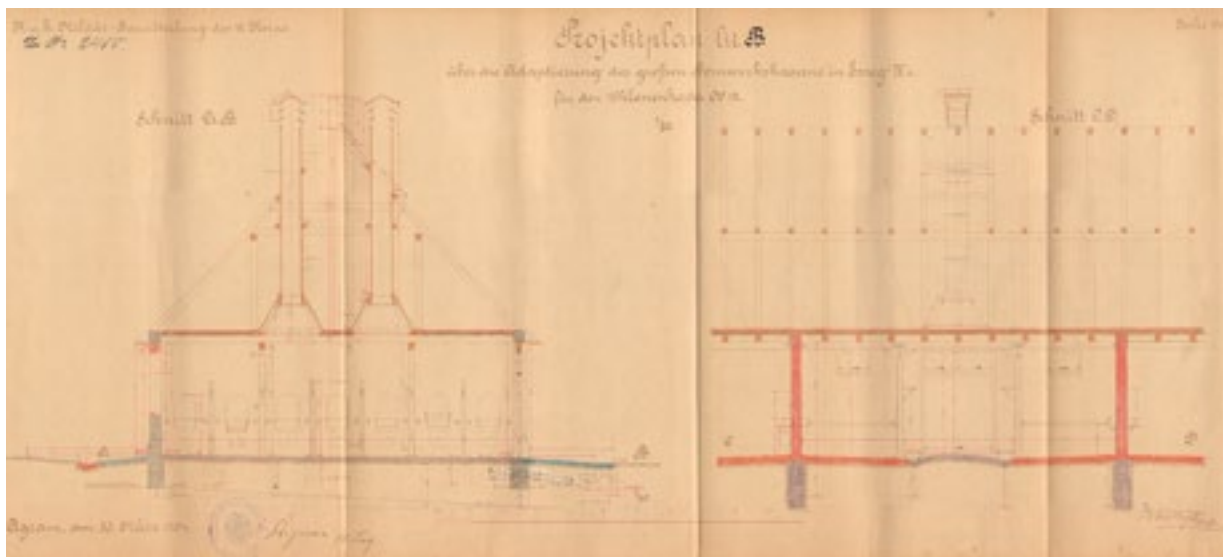
15. Metalni utori na drvenim stupovima konjušnice za ugradnju pregrada (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
Metal slots for installing partitions on wooden columns in the stables (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)

licu mjesta te je sastavljen zapisnik²⁶ s pripadajućim nacrtima koji je upućen kr. županijskom fiziku dr. Stjepanu Kallivori i županijskom tehničkom izjavitelju Josipu Doljaku kako bi podnijeli izvještaj s konkretnim prijedlogom. U obrazloženju Kallivora navodi niz opravdanih razloga zbog kojih se građevinska dozvola za preuređenje erarskih objekata u *Hornwerku* treba uskratiti. Naime, velika *Hornwerk* vojarna smještena je na najprometnijoj cesti koja spaja Gornji s unutarnjim (Tvrđa) i Donjim gradom. U blizini se nalazi gradski most preko Drove pa smatra nedopustivim da se „skoro u centru grada“ preuredi zgrada sa štalom za 50 konja. „Neprestani prolaz neuvježbanih 50 konja ovom uztkom i frekventnom cestom mogao bi za prolaznike, ljude, školsku djecu, kola, tramvaj lakho pogibeljan postati.“²⁷ Kallivora zaključuje i predlaže da se po uzoru na novosagrađene vojarnje i ta vojarna za 12. ulansku pukovniju smjesti izvan grada, ponajviše iz higijenskih i zdravstvenih razloga. Slične razloge u svojem očitovanju navodi i tehnički izjavitelj Doljak koji je mišljenja da se građevinska dozvola treba uskratiti ponajprije zbog prometnih, a zatim i estetskih razloga.²⁸ Također upozorava da bi šindrom prekrivena velika vojarna prenamjenom

prostora u štale i svakodnevnim dovozom slame i sijena predstavljala opasnost od požara za okolno stanovništvo. Na sjednici²⁹ Gradskog poglavarstva, mješoviti Gradski



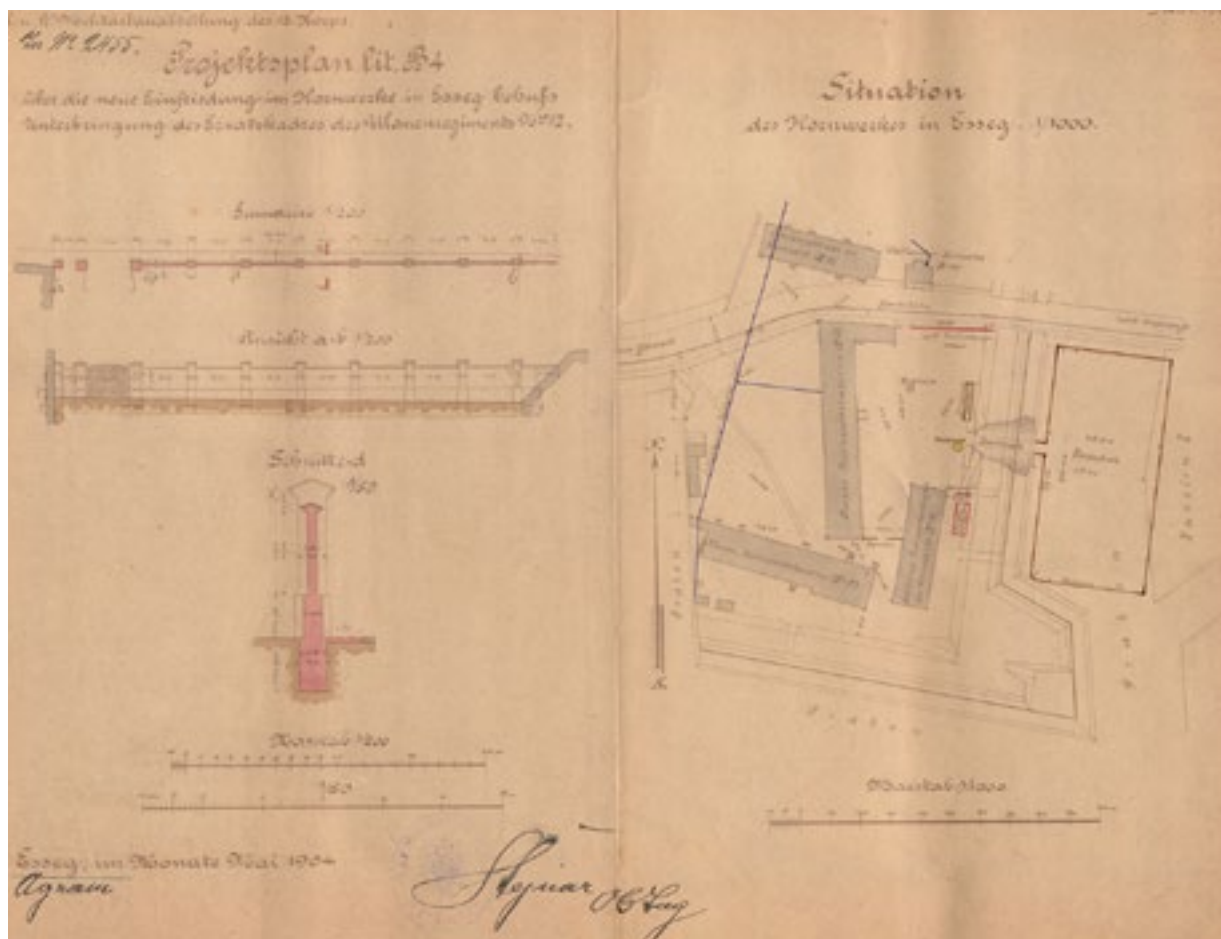
16. Drveni strop konjušnice s nekadašnjim otvorima za odračivanje (fototeka HRZ-a, snimila I. Pauk Sili)
Wooden ceiling of the stables with former ventilation openings (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Pauk Sili)



17. Projektni plan adaptacije (list B) velike Hornwerk vojarnje za konjaničku postrojbu, 1904. (Državni arhiv u Osijeku)
Project plan for adaptation (sheet B) of the Small Hornwerk Barrack for a cavalry unit, 1904 (State Archive in Osijek)

odbor na čelu s gradskim zastupnicima Reisnerom, Mučevićem i Spitzerom donosi odluku kojom gradska općina ustraje u uskraćivanju građevinske dozvole za prenamjenu *Hornwerk* vojarni jer bi „budući razvoj grada nenaknadivu štetu trpio“³⁰. Rasprave o tom predmetu nastavljaju se cijele 1904. godine jer se zahtjevi Zbornog zapovjedništva „kose sa najbitnijim interesima grada, a stoje u očitopreci sa estetskim okvirima, sa cestovno-redarstvenim, građevnim i zdravstvenim propisima“.³¹ S obzirom na to da je problem ostao neriješen, početkom 1905. godine pregovore preuzima kraljevski ugarski zajednički ministar domobranstva. On upućuje dopis zajedničkom ministru rata te moli da se novonastali problemi između grada Osijeka i 13. zbornog zapovjedništva povoljno riješe za obje strane. U ministrovu odgovoru³² stoji da će 13. zborni zapovjedništvo preraditi planove i nacрте prema preporuci grada te će im tada biti dodijeljena građevinska dozvola. Dana 3. svibnja 1905. godine Gradsko je povjerenstvo izvršilo uvid³³ u izmijenjenu projektnu dokumentaciju na koju nije bilo prigovora te je povjerenstvo jednoglasno predložilo izdavanje građevinske dozvole.³⁴ Dio pregovora bilo je i podizanje ogradnog zida oko vojarni. Tehnički izvjestitelj Doljak u svojem očitovanju navodi da ograda prema navedenom prijedlogu za 40 cm izlazi izvan zemljišta vojarnje te sužava postojeću cestu; obrazlaže da se zid ne može podići dok se zastupnici grada o predloženoj smjeru ne dogovore na temelju građevnoga reda. Regulacija prostora *Hornwerka* i okolnih cesta početkom 20. stoljeća nije bila riješena pa Doljak upozorava „ako do reguliranja naručene ceste bude došlo to bi erarske zgrade koje se namjeravaju sada preurediti došle u građevni pravac pa bi se morale izvlástiti. Stoga ne bi bilo uputno da se dozvoli skupocjeno preuredjenje takovih zgrada koje imaju u sadašnjem obliku i građevnom stanju vrlo

malo vrijednosti“³⁵. Nakon izmjene projektnih nacрта za koje je utvrđeno da odgovaraju uputama građevnog reda III. za grad Osijek, ograđuje se prostor prema cesti, probija novi izlaz s južne strane kroz bedeme za prolaz konja do jahaonice.³⁶ Obnove i uređenje vojarni koji se spominju u pregovorima doista su se dogodili, što potvrđuju i pronađeni planovi iz 1904. godine iz Državnog arhiva u Osijeku, kao i konzervatorska istraživanja na terenu. Velika vojarna (sl. 12)³⁷ jednim je dijelom preuređena za konjušnice, dok je u ostatku zadržan stambeni prostor, a u tu se svrhu dograđuje i manje sjeverno krilo s ulaznim hodnikom i dvjema prostorijama. Njime zgrada tlocrtno dobiva L-oblik³⁸ koji je zadržan sve do današnjih dana (sl. 13). Dogradnja novog krila uvjetovala je otvaranje novih otvora u unutrašnjosti pa se shodno novonastaloj situaciji stambene prostorije grupiraju u sjeverozapadnom dijelu objekta. Prostorija s tavanskim stubama proširena je uklanjanjem postojećih zidova. Novosagrađeni sjeverni zid u funkciji je nove spavaonice, a probijanjem otvora na zapadnom zidu povezuje se s velikom proširenom prostorijom. Zadržan je poprečni hodnik koji je nakon probijanja otvora vrata na središnjem pregradnom zidu imao funkciju povezivanja susjednih prostorija. Nekad velika prostorija³⁹ pregrađena je u dvije manje. Jedna od njih imala je ulaz sa zapadnog pročelja. Prilikom adaptacije srušen je pregradni zid današnje prostorije 6 koja je pretvorena u izduženu prostornu jedinicu. U nju se ulazilo iz poprečnog hodnika koji je sa sjeverne strane imao ulaz u jednu od posljednjih dviju prostorija u nizu. One su nastale rušenjem pregradnih zidova i reorganizacijom nekadašnjih spavaonica i jednog hodnika. Starije, zapadno krilo povezano je s novim sjevernim, preko hodnika manjih dimenzija iz kojega se ulazilo u spavaonice sjevernog krila te izlazilo na ulicu i u dvorište.



18. Projektni plan o novom ograđivanju u Hornwerku, 1904. (Državni arhiv u Osijeku)
Project plan for new fencing in the Hornwerk, 1904 (State Archive in Osijek)

Adaptacija za konjušnice izvedena je u zatečenim garbitima zapadnog krila. I dok se još 1880. godine u tom dijelu vidi grupiranje ukupno dvanaest velikih prostorija oko tri središnje osi, zahvatom iz 1904./1905. uklonjen je dio pregradnih zidova te su sazidani novi, pri čemu je prostor podijeljen na četiri jedinice za smještaj konjušnica s pripadajućim ulazima.⁴⁰ Između stambenog dijela i konjušnica nalazile su se prostorije za pohranu jahaćih rekvizita (prostorija 14) i za skladištenje konjske hrane (prostorija 15).⁴¹ Svaka je konjušnica popločena opekom te nadstropljena konstrukcijom (sl. 14 i 16) s jednostrukom oplatom na preklop. Konstrukcija leži na horizontalnim gredama ojačanim drvenim vutama i stupovima s bazama.⁴² Izrađena je od kombinacije drva: borovine i hrasta, a nosive grede, vute, stupovi i baze od hrastova drva. Na stropovima se nalaze po dva otvora za ozračivanje dok su na stupovima ugrađeni metalni utori (sl. 15) u funkciji pregrada između konjskih boksova s pojilima. Zidovi su raščlanjeni četirima pravokutnim metalnim prozorima s mehanizmom otvaranja prema unutra. Prozori su podijeljeni na ostakljena polja i imaju bočne metalne graničnike koji omogućavaju otvaranje „na oberliht“. Osim navedenih, na zapadnom zidu svake konjušnice

nalazio se po jedan pravokutni prozorski otvor. Njegov metalni okvir podijeljen je na fiksni donji dio i nadsvjetlo, s mogućnošću otvaranja „na oberliht“. Svaka konjušnica ima drvena dvokrilna vrata,⁴³ a iznad svakog ulaza ugrađeni su horizontalni gredni nosači dok su nadvoji ostalih otvora od opeke. Iznad konjušnica ugrađeni su vertikalni ventilacijski kanali, pri čemu se čini da je tom prilikom moralo biti povišeno krovništvo, a iznad stambenog dijela sagrađeni su novi dimnjaci te tavanski otvori (sl. 17).⁴⁴ Pročelja velike vojarnje vrlo su jednostavna, s glatkim zidnim ploham, bez žbukanih istaka, samo s podnožjem i drvenim krovnim strehama. Pročelja stambenog dijela raščlanjena su jednostavnim pravokutnim prozorima s drvenom stolarijom, a zidovi gospodarskog dijela visoko postavljenim metalnim prozorima manjih dimenzija, većim pravokutnim prozorima i velikim drvenim vratima konjušnica. Na ulazima u konjušnice nalazile su se pristupne rampe od opeke koje nisu sačuvane. Tlocrtni izgled male vojarnje može se pratiti prema situacijskom planu iz 1904. godine⁴⁵ (sl. 18), s obzirom na to da plan adaptacije za samu zgradu iz tih godina nije pronađen. U istočnom dijelu objekta vidljiv je istaknuti dio trijema na katu te pristupne stuba sa sjeverne i



19. Velika Hornwerk vojarna, arhitektonska snimka zapadnog pročelja, prijedlog prezentacije (dokumentacija HRZ-a, podloge izradio S. Lovrinčević, obradile I. Pauk Sili, V. Giener)

Large Hornwerk Barrack, architectural drawing of the west front, presentation proposal (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by S. Lovrinčević, edited by I. Pauk Sili, V. Giener)



20. Velika Hornwerk vojarna, arhitektonska snimka istočnog pročelja, prijedlog prezentacije (dokumentacija HRZ-a, podloge izradio S. Lovrinčević, obradile I. Pauk Sili, V. Giener)

Large Hornwerk Barrack, architectural drawing of the east front, presentation proposal (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by S. Lovrinčević, edited by I. Pauk Sili, V. Giener)



21. Velika Hornwerk vojarna, arhitektonska snimka sjevernog i južnog pročelja, prijedlog prezentacije (dokumentacija HRZ-a, podloge izradio S. Lovrinčević, obradile I. Pauk Sili, V. Giener)

Large Hornwerk Barrack, architectural drawing of the north and south fronts, presentation proposal (Croatian Conservation Institute documentation, drawings by S. Lovrinčević, edited by I. Pauk Sili, V. Giener)

južne strane. U zapadnom dijelu ucrtan je izduženi dio nekog aneksa.

Veliki zahvat na vojarnama 1904/1905. godine značio je potpunu promjenu dotadašnjeg prostora i oblikovanja dviju zgrada, kao i okolnog prostora, a srećom je i dobro dokumentiran te većim dijelom sačuvan, pa se može valorizirati kao najcjelovitija građevinska faza sklopa.

Sudbina Hornwerk vojarni u 20. stoljeću

Nije poznato kad se točno ukida primarna funkcija vojarni i konjušnica, ali se okvirno može zaključiti da je to bilo tridesetih godina 20. stoljeća, nakon čega se objekti prenamjenjuju za različite svrhe. Pretpostavlja se da je tada došlo do spuštanja visine krovišta velike vojarnar na postojeću visinu.⁴⁶ Otvori ozračnika konjušnica zatvaraju se drvenim daščanim poklopcima u podu tavana, demontiraju se ver-

ticalni ventilacijski kanali i zazidavaju prozorski otvori na zapadnom zidu. Na kosine krovnih ploha postavljaju se metalni krovni prozori i ukidaju se pristupne rampe od opeke. Manje promjene u formatima i oblikovanju otvora vidljive su na pročeljima, a probijaju se i novi prozori i vrata. Na konjušnici (prostorija 18) otvaraju se bočni otvori uz glavni ulaz. Na njima se montiraju stara drvena vrata s konstrukcijom stupa i istovremeno izrađuju nova s uzidanim šarnirima. Unutarnja podjela prostornih jedinica je čitka i, u odnosu na posljednju adaptaciju iz 1904. godine, gotovo nepromijenjena.⁴⁷ Do danas se zadržalo jednostavno oblikovanje pročelja s glatkim zidnim plohami bez žbukanih istaka i potkrovnog vijenca. Podnožje je zidano i na njemu je u manjoj mjeri sačuvana žbuka. Sjeverozapadni je ugao devastiran postavljanjem recentnih prozora i ulaznih vrata s izlogom na pozicije izvornih. Prema zatečenom stanju,⁴⁸ cijelom dužinom zapadnog pročelja



22. Mala Hornwerk vojarna, sjeverno pročelje, idealna rekonstrukcija (dokumentacija HRZ-a, izradile I. Pauk Sili, V. Giener)
Small Hornwerk Barrack, north front, ideal reconstruction (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by I. Pauk Sili, V. Giener)



23. Mala Hornwerk vojarna, južno pročelje, idealna rekonstrukcija (dokumentacija HRZ-a, izradile I. Pauk Sili, V. Giener)
Small Hornwerk Barrack, south front, ideal reconstruction (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by I. Pauk Sili, V. Giener)



24. Mala Hornwerk vojarna, istočno i zapadno pročelje, idealna rekonstrukcija (dokumentacija HRZ-a, izradile I. Pauk Sili, V. Giener)
Small Hornwerk Barrack, east and west fronts, ideal reconstruction (Croatian Conservation Institute documentation, drawing by I. Pauk Sili, V. Giener)

izmjenjuju se recentni otvori vrata, dvokrilni prozori u funkciji radionica i prozori nekadašnjih konjušnica, danas skladišnih prostora.⁴⁹ Krovništa obaju krila velike vojarnje su dvostrešna i završavaju zidanim zabatima sa sjeverne i istočne strane, dok je zabat s južne strane izveden od drvenih dasaka. Karakteristika krovništa je upotreba različitih vrsta crjepova i sustava pokrivanja.⁵⁰ Najveću devastaciju doživjela je zgrada male vojarnje. Tijekom Drugog svjetskog rata uništen je istočni katni i prizemni zapadni dio objekta. Nad zatečenim gabaritima središnjeg dijela podignut je četverostrešni krov koji se 2011. godine urušio. Od tada je objekt izložen propadanju. Interijer je izmijenjen pregradnjama i upotrebom novih, recentnih materijala. Objekti i eksterijer su zapušteni.

Zaključak i smjernice za prezentaciju

Možemo zaključiti da je povijesni prostor *Hornwerka* zajedno s pripadajućim građevinama doživio veliku transformaciju kroz povijest. U razdoblju koje je prethodilo njegovoj izgradnji, potkraj 17. stoljeća, prostor je zbog blagog uzvišenja s istočne strane utvrdenoga grada smatran slabom točkom obrane. Danas pak trpi posljedice urbanističkih okolnosti koje su rezultat rušenja gradskih bedema, te u urbanističkom pogledu ostaje nepovezan s ostatkom grada, nedefiniran i degradiran zajedno s ostacima zatečenih baroknih vojarni koje postupno propadaju. Nakon primarnog uvida u stanje vojarni, utvrđeno terenskim istraživanjem, zaključeno je da su objekti sagrađeni istovremeno u prvoj polovici 18. stoljeća te su se razvijali u nekoliko građevinskih faza. Vojarne su od izgradnje do današnjih dana doživjele brojne promjene i dokidanje arhitektonskih obilježja, što je dokazano povijesno-arhivskim te konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima.

Izvorni izgled velike vojarnje nije sačuvan, a posljednja obnova s početka 20. stoljeća u velikoj je mjeri definirala izgled građevine i okolnog prostora. Stoga se za obnovu velike *Hornwerk* vojarnje predlaže rekonstrukcija posljednjeg cjelovitog izgleda pročelja iz 1904. godine (sl. 19, 20 i 21). U većoj je mjeri sačuvan i izgled unutarnjeg prostora uz minimalne pregradnje; stoga se, zbog povijesne i ambijentalne vrijednosti, predlaže zadržavanje i prezentacija zatečenih drvenih stropnih konstrukcija i štukatura, izvornih podova od opeke te rekonstrukcija izvorne stolarije i montaža na izvorne pozicije. Predlaže se zatim obnova svih četiriju

konjušnica prema sačuvanim elementima, kao i zadržavanje drvene stropne konstrukcije s jednostrukom oplatom na preklop, horizontalnim gredama, vutama, drvenim stupovima i kvadratnim bazama. Mjestimično sačuvane, metalne elemente na drvenim stupovima i zidovima koji su nekad bili u funkciji konjušnica potrebno je očistiti, konzervirati i prezentirati. Istovremeno s rekonstrukcijom krovništva treba ukloniti recentne krovne prozore sa zapadne i istočne strane krova iznad konjušnica i umjesto njih rekonstruirati dimenzijama i oblikom parove vertikalnih ventilacijskih kanala i pripadajuće stropne otvore za konjušnice prema presjeku nacрта iz 1904. godine.

Prijedlog prezentacije i obnove male *Hornwerk* vojarnje zasniiva se na idealnoj rekonstrukciji objekta u izvornim

gabaritima (sl. 22, 23 i 24). U zatečenom dijelu građevine predlaže se zadržavanje izvorne organizacije unutarnjeg prostora, a u rekonstruiranom dijelu slobodni tretman ovisno o budućoj namjeni i potrebama korisnika. Predlaže se pronalazak svih temelja, cjelovita rekonstrukcija perimetralnih zidova, prozorskih i ulaznih otvora, konsolidacija zatečenih zidova te natkrivanje prostora stropovima, katom i krovom prema tlocrtu iz 1810. godine, zajedno s rekonstrukcijom drvenog trijema s južne strane.

U budućoj obnovi osječkih *Hornwerk* vojarni, važan je konzervatorsko-restauratorski pristup utemeljen na istraživanjima jer spoznaje o izvornom izgledu građevina i njihovim naknadnim promjenama mogu pridonijeti adekvatnoj odluci u definiranju konzervatorske prezentacije. ■

Bilješke

1 Topnička potega je brisani prostor oko Tvrđe na kojem je zbog uvjeta i načina ratovanja bila zabranjena bilo kakva izgradnja.

2 Niz je različitih razloga koji iz perspektive stanovnika i predstavnika grada idu u prilog rušenju bedema. Prema Z. Živaković-Kerže, „čvrsta fortifikacija bastiona onemogućavala je svaku izgradnju, dogradnju ili preinaku u tom dijelu grada. Iz tih je razloga bilo otežano slobodno prometovanje s ostalim dijelovima grada“. ZLATA ŽIVAKOVIĆ-KERŽE, 1996., 62.

3 Nastala je „kao nadopuna Građevnog reda iz 1900. godine. Autor regulatorne osnove bio je gradski građevni oficijal Skender Kovačević“. SONJA GAČINA, GRGUR MARKO IVANKOVIĆ, 1996., 50.

4 „...predstavlja poveznicu u kontinuitetu urbanog tkiva između Tvrđe i Donjeg grada, te nekadašnji ulazni pretprostor u pristupu Tvrđi.“ ZLATKO UZELAC, 2009., bez numeracije stranica.

5 Isto bez numeracije stranica.

6 Nakon rušenja bedema, „urbana struktura Osijeka poprimila je longitudinalna obilježja i postala važan element njegova identiteta“. VLATKO DUSPARIĆ, 1996., 355.

7 Navodno je na prostoru *Hornwerka* u prvim desetljećima 18. stoljeća planirana izgradnja bolnice. Međutim, detaljniji podatci o tome nisu pronađeni.

8 Danas je građevina u funkciji Športskih objekata grada Osijeka i poduzeća Unikom d.d. za komunalno gospodarstvo.

9 Na prostoru *Hornwerka* izgrađeni su „sadržaji proizvodnje i prometne infrastrukture. Time je ovaj dio utvrđenja u najvećoj mjeri degradiran budući da se takva namjena cijelog predjela održala sve do početka 21. stoljeća“. DAMIR KRAJNJK, 2011., 49.

10 Konzervatorsko-restauratorska istraživanja opisana su u elaboratu: IRENA PAUK SILI, Osijek, *Hornwerk*. Vojna upravna zgrada i konjušnica. Elaborat konzervatorsko-restauratorskih istraživanja unutrašnjosti i pročelja, Hrvatski restauratorski zavod, Restauratorski odjel Osijek, 2013. Voditeljica programa je Irena Pauk Sili, a istraživanja su izveli: Željko Hnatjuk, Dejan Pajić, Marko Buljan i Tihana Popinjač. Za izradu grafičkih priloga korišteni su nacrti zatečenog stanja iz Agencije za obnovu osječke Tvrđe koje je

2010. godine izradio Ured ovlaštenog arhitekta (arh. Srećko Lovrinčević, dipl. ing.) iz Osijeka. Obrada nacрта i izrada grafičkih priloga: Vesna Giener i Irena Pauk Sili.

11 O planovima izgradnje detaljno je pisao IVE MAŽURAN, 1996., 9.

12 Samo godinu dana nakon odlaska turske vojske iz Osijeka, točnije 1688., carski vojni inženjeri uočavaju slabe točke utvrđenja i izrađuju projektne planove za utvrđivanje zatečenih gradskih struktura. Kao najslabiju točku obrane grada prepoznaju uzvišenje s istočne strane, na čijem mjestu grade novu vanjsku utvrdu u obliku roga, tzv. *Hornwerk*. SONJA GAČINA, GRGUR MARKO IVANKOVIĆ, 1996., 18.

13 Osječka Tvrđa, Plan obnove i oživljavanja, Urbanistički Institut SR Hrvatske, Zagreb, 1976.

14 NSK, zbirka nacрта i planova, Tlocrt i presjek velike *Hornwerk* vojarnje, Utvrda Osijek, 1810., XI-SK-J-162.

15 Možemo pretpostaviti da se radi o izvornom izgledu velike *Hornwerk* vojarnje iz vremena izgradnje s početka 18. stoljeća. Naime, na izvještajno-projektom planu iz 1715. godine na pravokutnom obrisu velike vojarnje ucrtan je poprečni hodnik koji izduženu građevinu dijeli na dva simetrična dijela, što je identično tlocrtu zatečenog stanja iz 1810. godine.

16 NSK, zbirka nacрта i planova, Tlocrt i presjek male *Hornwerk* vojarnje, Utvrda Osijek, 1810., XI-SK-J-158.

17 Mala *Hornwerk* vojarna sagrađena je kao slobodnostojeći objekt, okomito na zgradu velike *Hornwerk* vojarnje. Glavnim, sjevernim pročeljem okrenuta je praznom, ograđenom prostoru. Zapadnim pročeljem usmjerena je prema cesti za baranjski most, a južnim i istočnim prema autopraonici i ograđenom prostoru Vrtnog centra.

18 Kao i u velikoj vojarni, spavaonice su imale krevete na kat.

19 Restauratorskim sondama utvrđeno je da su drugi i treći otvor nastali naknadno.

20 NSK, zbirka nacрта i planova, Tlocrt i presjek velike *Hornwerk* vojarnje, Utvrda Osijek, 1810., XI-SK-J-162

- 21** „...velika vojarna može se preinačiti u službenu, ukoliko to njezina lokacija i način gradnje dopušta.“
- 22** Snimke smještaja za Garnizon Osijek, carsko kraljevska velika *Hornwerk* vojarna, 1880. god.; Zbirka nacrti i planova, Državni arhiv u Osijeku.
- 23** Na snimci smještaja svaka je prostorija numerirana, s detaljno upisanom namjenom i označenim otvorima.
- 24** One su nekad bile u funkciji topničkog garnizona.
- 25** HR-DAOS-6 Predmetni spisi: *Kr. županijska oblast u Osieku. Popis spisah glede gradjevne dozvole za smještanje kadra ulanske pukovnije, br. 7411:1904.*
- 26** HR-DAOS-6 Pred. sp.: Zapisnik, 13. 6. 1904., br. 7411:1904.
- 27** HR-DAOS-6 Pred. sp.: Zapisnik, Mnijenje županijskog fizika, 13. 6. 1904., br. 7411:1904.
- 28** HR-DAOS-6 Pred. sp.: Zapisnik, Mnijenje županijskog tehničkog izvjestitelja, 13. 6. 1904., br. 7411:1904. „Kako je već kod očevida na licu mjesta ustanovljeno, nalaze se upitni objekti koji bi se imali adaptirati na glavnoj cesti koja spaja Gornji grad preko unutarnjeg grada sa Donjim gradom. Na ovoj se cesti razvija naj živahniji promet u Osieku. Ako bi se dozvolilo uredjenje i smještanje stajah za 50 konja kraj te ceste, promet bi na istoj ne samo trpio već bi prolaznici na cesti došli upravo u pogibelj života, kada bi erarski konji iz dvorišta na cestu izašli, jer je ta cesta dosta uzka, vijugasta, imade samo jedan kolnik za pješake a osim velikog kolnog prometa obći na istoj još i tramvaj. Promet na cesti bi bio često spriječen, jer bi se za te staje moralo dovažati sijeno, slama i ina hrana a izvažalo bi se djubre. To su tako veliki stvorovi koji kad zakreću s ulice na dvorište i obratno moraju da časovito zauzmu cijelu širinu ceste. Time bi se spriječio promet kolni, tramvajski i pješački, a radi već spomenutog vijuganja ceste moglo bi često doći i do sukoba pojedinih kola međusobno. Obzirom na to da te staje ne mogu dobiti s nijedne druge strane ulaza, to se ta pogibelj ne bi dala nikakvim načinom spriječiti.“
- 29** HR-DAOS-6 Odluka je donesena na temelju zapisnika od 27. lipnja 1904. i izvještaja gradskih povjerenika od 13. 6. 1904. godine. Pred. sp.: Zapisnik sjednice gr. poglavarstva, 17. 8. 1904., br. 18922:1904.
- 30** Isto.
- 31** HR-DAOS-6 Pred. sp.: Dopis, 15. 11. 1904.
- 32** HR-DAOS-6 Pred. sp.: Dopis, 2. 3. 1905.
- 33** HR-DAOS-6 Pred. sp.: Zapisnik povjerenstva sl. i kr. grada Osijeka, 3. 5. 1905.
- 34** Iz zapisnika povjerenstva slobodnog i kraljevskog grada Osijeka zaključujemo da planirani radovi na adaptaciji vojarni i njihovu ograđivanju nisu počeli prije svibnja 1905. Tijekom istraživanja arhivskog gradiva utvrđeno je da pisanih podataka o početku, tijeku i završetku radova nema. Stoga je odlučeno da se u kronologiji građevinskog razvoja izvedeni radovi s početka 20. stoljeća definiraju prema godini izrade projektnih planova, a to je 1904. godina.
- 35** HR-DAOS-6 Pred. sp.: Zapisnik, Mnijenje županijskog tehničkog izvjestitelja, 13. 6. 1904., br. 7411:1904.
- 36** Vidi sl. 18. Projektni plan o novom ograđivanju u *Hornwerku*.
- 37** DAO, zbirka planova i nacrti, Projektni plan adaptacije (list A) velike *Hornwerk* vojarnje za konjaničku postrojbu, autor Štejnjar, 30. ožujka 1904. godine.
- 38** Okrenuta je glavnim, zapadnim pročeljem prema paralelno položenoj cesti za baranjski most i prema istočnom dijelu Tvrđe. Sjevernim pročeljem usmjerena je na Ulicu cara Hadrijana i zgradu Gradskog prijevoza putnika Osijek (GPP), odnosno tramvajsku remizu. Istočnim pročeljem građevina je okrenuta prema ograđenom dvorištu, a južnim prema ograđenom prostoru Vrtnog centra.
- 39** Godine 1880. ta je velika prostorija nastala spajanjem prostorija 12 i 26.
- 40** Iz predloženog nacrti tri su konjušnice imale 100,49 m², a posljednja u nizu 105,79 m².
- 41** Navedene prostorije 14 i 15 nekoliko su puta mijenjale namjenu. Izvorno se na njihovu mjestu protezao poprečni hodnik s tavanskim stubama koji je oko 1880. pregrađen na dvije prostorne jedinice manjeg formata. Prilikom konzervatorsko-restauratorskih istraživanja sondirana je svaka prostorija velike vojarnje te je svakoj dodijeljen broj radi lakšeg bilježenja osnovnih karakteristika. Vidi prilog Faze izgradnje (sl. 13.).
- 42** Grede su iznad svake vute spojene metalnim klanfama.
- 43** Na konjušnicama su sačuvane dvije vrste drvenih dvokrilnih vrata jednostavnog oblikovanja s početka 20. stoljeća. Stariji tip vrata ima podni usadni ležaj za drveni stup i gornji metalni nosač. Taj tip vrata ima ukrute od plosnatog metalnog profila. Nešto kasniji tip vrata ima uzidane metalne šarnire u zidu.
- 44** DAO, zbirka planova i nacrti, Projektni plan adaptacije (list B) velike *Hornwerk* vojarnje za konjaničku postrojbu, autor Štejnjar, 30. ožujka 1904. godine.
- 45** DAO, zbirka planova i nacrti, Projektni plan o novom ograđivanju u *Hornwerku* i Situacija *Hornwerka* u Osijeku, autor Štejnjar, svibanj 1904. godine. Na nacrtu je tlocrtno prikazan položaj velike i male vojarnje unutar fortifikacijskog sklopa *Hornwerka*. Osim vojarni, ucrtani su i drugi objekti namijenjeni vojsci. U legendi se navode ondašnji nazivi objekata te njihova prenamjena. Velika vojarna prenamijenjena je u zajednički boravišni prostor – vojarnu za 12. ulansku (konjaničku) pukovnicu.
- 46** Građevina je konstruktivno u lošem stanju, a veliki je problem krovšte zapadnog krila, čija je konstrukcija dotrajala. Privremeno rješenje su postavljene zatege koje drže krovne grede i sprečavaju urušavanje krovšte.
- 47** Danas su prostorije u funkciji radionica, skladišta, kuhinje, trgovine, ureda i sanitarnog čvora. Većina ih u podgledu ima štukaturu, a u nekoliko je prostorija sačuvan i drveni strop. Na stropovima prostorija sjevernog krila pronađeni su ostaci šablonskog oslika.
- 48** Kompletna vanjska prozorska stolarija je raznovrsna i ugrađivana je tijekom prve i druge polovice 20. stoljeća, od dvostrukih dvokrilnih prozora sa zaštitnim rešetkama ili bez njih, do recenatne drvene i PVC stolarije.
- 49** Na mnogim su mjestima uočene pukotine u zidovima, trusna žbuka i prodor oborina u unutrašnjost objekta. Primijećen je i prodor kapilarne vlage u zidovima.

50 Iznad konjušnica je krovšte pokriveno dvostruko utorenim crijepom, između dva protupožarna zida biber-crijepom sa sustavom krunskog pokrivanja i na sjevernom krilu standardnim pokrivanjem biber-crijepom. Cijelo krovšte zapadnog pročelja pokriveno je jednoobrazno – dvostruko utorenim crijepom. Kro-

višta su zaključena sljemenjacima s nosom. Zatečena su četiri zidana i žbukana dimnjaka na zapadnom i jedan na sjevernom krilu. Krovne plohe raščlanjene su metalnim krovnim prozorima iz 1930-ih godina. Pročelja imaju strehu od pune drvene građe.

Izvori

Državni arhiv u Osijeku, HR-DAOS-6 Gradsko Poglavarstvo slobodnog i kraljevskog grada Osijeka; Predmetni spisi; Zbirka planova i nacrti; Snimka smještaja za garnizon Osijek, carsko kraljevska velika *Hornwerk* vojarna, 1880.; Snimka smještaja za garnizon Osijek, carsko kraljevska mala *Hornwerk* vojarna, 1880. Projektni plan adaptacije (list A) velike *Hornwerk* vojarne za konjaničku postrojbu, 1904.; Projektni plan adaptacije (list B) velike *Hornwerk* vojarne za konjaničku postrojbu, 1904. Projektni plan o novom ograđivanju u *Hornwerku*, 1904.

Agencija za obnovu osječke Tvrđe, ZLATKO UZELAC, Tvrđa Osijek, Urbanističko-konzervatorska studija prostora bastione trase

i vanjskih utvrđenja, Prijedlog programskih i urbanističko konzervatorskih smjernica za urbanistički plan uređenja Tvrđe, (knjiga 2), Studio X, Zagreb, 2009.

Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zbirka planova i nacrti osječke Tvrđe; Tlocrt i presjek velike *Hornwerk* vojarne, Utvrda Osijek, 1810., XI-SK-J-162; Tlocrt i presjek male *Hornwerk* vojarne, Utvrda Osijek, 1810., XI-SK-J-158

Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel u Osijeku; Dokumentacijska građa Konzervatorskog odjela Osijek

Literatura

VLATKO DUSPARIĆ, Urbanistički razvoj, *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Osijek, 1996., 354–256.

SONJA GAČINA, GRGUR MARKO IVANKOVIĆ, *Planovi i vedute Osijeka*, katalog izložbe (Muzej Slavonije, Osijek, 5. srpnja do 15. listopada 1996.), Osijek, 1996.

DAMIR KRAJNİK, *Preobrazba bastionskih utvrđenja u europskim i hrvatskim gradovima*, *Acta Architectonica*, Znanstvene monografije, 8, Zagreb, 2011.

IVE MAŽURAN, Osnivanje novih naselja, *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Osijek, 1996., 8–18.

RADOVAN MIŠČEVIĆ, *Osječka Tvrđa, Plan obnove i oživljavanja*, Urbanistički Institut SR Hrvatske, Zagreb, 1976.

ZLATA ŽIVAKOVIĆ-KERŽE, *Urbanizacija i promet grada Osijeka na prijelazu stoljeća (1868. – 1918.)*, Osijek, 1996.

Summary

Irena Pauk Sili

THE LARGE AND SMALL HORNWERK BARRACKS IN OSIJEK – CHRONOLOGY OF CONSTRUCTION

The article examines the chronology of construction of the Large and Small Hornwerk Barracks in what used to be the eastern fortification of the Tvrđa in Osijek: the *Hornwerk*, i.e. a hornwork that gave it its name. This historical space and associated buildings have seen major transformations over the course of their history. In the period prior to its construction – the late 17th century, to be precise – this space was considered a weak spot for the town defence, owing to a slight elevation at the east side of the fort. Conversely, today it suffers from circumstances resulting from the demolishing of city walls that has left this space unconnected to the remainder of the city, undefined and degraded, along with the remains

of the Baroque barracks, which continue to deteriorate. Since the barracks in this historical space have not thus far been researched, this article offers a comprehensive survey of their history to the present day. On the basis of historical and archival as well as conservation research, it was determined that both barracks originated at the same time, in the first half of the 18th century, and that their construction phases can be traced by studying historical plans and blueprints from 1810, 1880 and 1904, compared to and corroborated by the material finds.

KEYWORDS: *Osijek, Tvrđa [citadel], Hornwerk, Large and Small Barracks, stables, construction phases, conservation research*

Anđelko Pedišić
Bernarda Ratančić

Anđelko Pedišić
Hrvatski restauratorski zavod
Služba za odjele izvan Zagreba
apedisic@h-r-z.hr

Bernarda Ratančić
Hrvatski restauratorski zavod
Informacijsko-dokumentacijski odjel
bratancic@h-r-z.hr

Pregledni rad/Scientific review
Primljen/Received: 20. 6. 2017.

UDK
39:726(497.5 Stari Brod)
726.023.1-035.3(497.5 Stari Brod)
DOI
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.6>

Kapela sv. Martina u Starom Brodu – od tradicijske gradnje do barokne baštine

SAŽETAK: Drvena kapela sv. Martina u Starom Brodu rijedak je primjer tradicionalnog narodnog graditeljstva s cjelovito očuvanim oslikanim baroknim interijerom. Njezino je očuvanje iznimno važno za lokalnu zajednicu jer je kapela glavno okupljalište seljana u vrijeme pogreba i proštenja, a zbog svoje starosti snažan je simbol višestoljetnog opstanka sela unatoč ratovima i poplavama. Stoga se njezina obnova temeljila na vrednovanju cjelovite strukture građevine i njezinih povijesnih oblikovnih vrijednosti te je povezala sve aspekte kulturnog dobra u cjelinu, što se podjednako odnosi na građevinu, oslikanu unutrašnjost i oltar, kao i na primjenu tradicionalnih tehnika gradnje i uključivanje lokalne zajednice u projekt. Zbog toga je u svibnju 2017. godine Hrvatskom restauratorskom zavodu uručeno najviše europsko priznanje na području zaštite i očuvanja kulturne baštine – Nagrada Europske unije za kulturnu baštinu / *Nagrada Europe Nostre* u kategoriji zaštite baštine.

KLJUČNE RIJEČI: *tradicijsko graditeljstvo, drvene kapele, barokna umjetnost, Nagrada Europa Nostra*

Uvod

Građevinski oblici koji su se u drvenom mediju razvili na području Turopolja, Posavine i Pokuplja materijalni su izraz tradicionalnog načina života, koji je stoljećima postojao u poplavnim područjima uz velike rijeke. Organiziranje naselja i grupiranje objekata, osnovni građevni materijali, tlocrti određeni funkcijom, pa čak i dekorativni elementi – organski su proizašli iz lokalnih geografsko-klimatskih, povijesnih i društvenih čimbenika, koji su definirali ljudske zajednice te njihovo materijalno i nematerijalno stvaralaštvo. Upravo zbog elementarne jednostavnosti i funkcionalnosti, graditeljstvo u drvetu je dosta kasno prepoznato kao važna istraživačka tema. Zanimanje za

tradicionalno, narodno graditeljstvo¹ pojavilo se potkraj 19. stoljeća s buđenjem svijesti o povezanosti nacionalnog identiteta s narodnom tradicijom. S jedne strane, osnivanjem *Odbora za narodni život i običaje*,² tradicionalni su oblici života dobili etnografski istraživački okvir; s druge je pak strane tehnički aspekt postao predmet istraživanja *Društva inžinira i arhitekata*.³ Tijekom 20. stoljeća narodno je graditeljstvo bilo samo povremena istraživačka tema, doticana uglavnom u stručnim časopisima na poljima arhitekture i etnologije.⁴ Veliki doprinos u istraživanju tradicijskog graditeljstva dao je arhitekt Aleksandar Freudenreich, čiji je dugogodišnji rad postavio temelje ka-



1. Zapadno pročelje kapele prije građevinske sanacije (fototeka HRZ-a, inv. br. I 130121, snimila J. Bartoniček, 1994.)
West front of the chapel before the construction repair (Croatian Conservation Institute Photo Archive, inv. no. I 130121, photo by J. Bartoniček, 1994)

snijim sustavnim istraživačkim akcijama.⁵ Unatoč većem zanimanju istraživača i činjenici da je tehnika gradnje tradicionalnih drvenih kuća relativno jednostavna, znanje o takvom načinu gradnje s vremenom se postupno gubi pa sakralna drvena gradnja ima sve važniju ulogu u njegovu očuvanju. Sredinom 19. stoljeća počinje proces postupnog napuštanja drveta kao osnovnog građevnog medija i učestalije se upotrebljavaju industrijski proizvedeni građevni materijali. Nakon Drugog svjetskog rata bogatiji seljani građevinske uzore sve više traže u prigradskim naseljima, što rezultira daljnjom destrukcijom naslijeđenih vrijednosti hrvatskog sela i izvornih oblika gradnje. Budući da je suvremeno društvo obilježeno snažnom industrijalizacijom i urbanizacijom te sve češćim napuštanjem ruralnih područja, primjerci narodnog graditeljstva su tijekom druge polovice 20. stoljeća rapidno nestajali. Gubitkom stanovništva i napuštanjem tradicionalnoga načina života, stubokom su se promijenili organizacijski i razvojni modeli prigradskih i ruralnih naselja. U velikom se broju ruše stariji stambeni objekti u drvetu; drvene crkve i kapele zamjenjuju se zidanima, a kapele u zabačenim i napuštenim krajevima prepuštaju se propadanju. Iako je služba zaštite spomenika kulture sedamdesetih godi-

na prošlog stoljeća počela sa sustavnim proučavanjem, katalogizacijom i opisivanjem primjeraka tradicijskog narodnog graditeljstva,⁶ na njihovu vrijednost ponovno je upozoreno tek u vrijeme njihove ugroženosti tijekom Domovinskog rata. Još u vrijeme ratnih zbivanja, kad se velik broj drvenih građevina Posavine, Pokuplja i Tropolja našao u neposrednoj ratnoj opasnosti, objavljen je niz studija s ciljem upozoravanja na kulturnu, antropološku, duhovnu i umjetničku važnost tih objekata, kako bi ih se na taj način pokušalo zaštititi od agresora. U to vrijeme objavljene su tri studije,⁷ dok je ukupna dokumentacija objedinjena u knjizi Zdravka Živkovića, što je dosad najopsežniji pregled narodnog graditeljstva na cijelom prostoru današnje Hrvatske.⁸ Nakon Domovinskog rata, ratne su štete dokumentirane i analizirane te se aktualizirala tema obnove tradicionalnih drvenih objekata i mogućnosti njihove revitalizacije uključivanjem u lokalnu turističku ponudu.⁹ Turistički potencijal navedenih krajeva te atraktivnost i autentičnost drvenih građevina i seoskih ambijenata u posljednjih dvadesetak godina je ipak je potaknuo zanimanje različitih struka i javnosti,¹⁰ o čemu svjedoči i veći broj obnovljenih drvenih kapela, kao i gradnja novih u tradicionalnim oblicima.¹¹

Kapela sv. Martina u Starom Brodu – povijest izgradnje i opremanja unutrašnjosti

Selo Stari Brod nalazi se na lijevoj obali Kupe, između sela Letovanić i Stari Farkašić. Naselje je organizirano duž glavne prometnice, usporedne s rijekom, a središte sela je formirano oko križanja glavne ceste s putem prema rijeci s južne i putem prema vinogradima sa sjeverne strane. U samom središtu sela, na blago uzdignutom terenu neposredno uz glavnu prometnicu, smještena je kapela sv. Martina. Nekad je bila izdvojena od drugih kuća na svojevrsnom zelenom otoku i okružena ogradom, no danas je s južne strane obilazi asfaltirana cesta, a u njezinoj neposrednoj blizini sa stražnje su strane novije stambene i gospodarske zgrade (sl. 1). Smještena na blagoj uzvisini, ta je kapela stoljećima odolijevala čestim poplavama rijeke Kupe te ratnim razaranjima koja su samo tijekom 20. stoljeća čak tri puta zahvatila njezinu okolicu.

Kao i većina seoskih crkvića, kapela sv. Martina je skromnih dimenzija (7,86 x 3,88 m), a pripada tipu jednobrodnih oratorija pravokutnog tlocrta s poligonalnim zaključkom. Građena je od velikih, tesanih, hrastovih planjki, horizontalno slaganih na kamene temelje samce poslije prezidane opekrom. Planjke su na uglovima svetišta vezane sjekom bez prepusta (tzv. *nemški vez* ili *lastin rep*). Nad zapadnim pročeljem uzdiže se zabatni tornjić sa zvonom, zaključen stožastim krovićem. Zvonjenje se i danas obavlja povlačenjem konopa kroz otvore u drvenom stropu i krovu predvorja.

U kapelu se ulazi kroz dvokrilna vrata na zapadnom pročelju. Kapela na južnom i zapadnom pročelju ima po



2. Pogled na sjeverni zid lađe prije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio V. Barac, 2001.)
View of the north wall of the nave before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Barac, 2001)

dva prozorska otvora, koja se zatvaraju velikim drvenim zaklopnicama (*valvama*). U unutrašnjosti, lađa i svetište čine jedinstven prostor, dok je predvorje definirano plitko istaknutim okomitim gredama na bočnim zidovima. Kapela je popločena opekama velikih dimenzija.¹² Posebnost kapele je u oblikovanju interijera: zidovi lađe i svetišta, strop lađe i mali koritasti svod nad svetištem te sjeverni zid predvorja obloženi su drvenom oplatom, podijeljenom u 88 nejednakih polja, obrubljenih profiliranim letvicama. Površina oplata je bogato oslikana motivima vrpčastog simetričnog prepleta na kojima vise listovi, velike ruže i cvjetovi tulipana, karanfila, božura, teški grozdovi s grančicama vinove loze te motivi akantusa s lisnatim izdancima, naturalistički naslikani u živim bojama zelene, plave, crvene, žute, narančaste, svijetlosive i smeđe (sl. 2). U svetištu se nalazi retabl smješten na drvenoj menzi. Sa stoji se od niske predele obrubljene postamentima stupova središnjeg dijela, kojim dominira oltarna pala s likom sv. Martina. Bočno od stupova šire se perforirana oltarna krila ispred kojih su smješteni kipovi sv. Ambrozija i sv. Nikole. Stupovi podupiru prekinuti vijenac iznad kojega je široka atika omeđena volutama u čijem se središtu nalazi Božje oko s rezbarenim zrakama (sl. 3). Kapela sv. Martina prvi se put spominje 1699. godine.¹³ Oko 1710. godine doživjela je veću obnovu jer vizitator navodi da je kapela građena od dasaka, da je dobila novi pod, novi krov i novi



3. Glavni oltar prije evakuacije pokretnog inventara (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun, 1991.)
Main altar before the evacuation of movable furnishings (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Braun, 1991)



4. Kapela sv. Martina u Starom Brodu sa starim pokrovom od šindre (fototeka Instituta za povijest umjetnosti, inv. br. Stb.F-1) *Chapel of St. Martin in Stari Brod with the old shingle roof (Institute of Art History Photographic Collection, inv. no. Stb.F-1)*



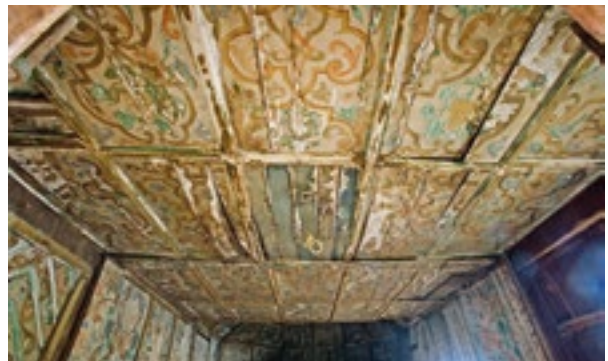
5. Pogled na kapelu nakon zamjene krovnog pokrova biber-crijepom, druga polovica 20. stoljeća (fototeka Instituta za povijest umjetnosti, inv. br. Stb.F-4, snimio I. Nikolić) *View of the chapel after replacing the roof covering with beaver tail tiles, second half of 20th c. (Institute of Art History Photographic Collection, inv. no. Stb.F-4, photo by I. Nikolić)*

toranj te da je nad brodom i trijemom postavljen novi izrezbareni tabulat.¹⁴ Nabavljeno je i novo zvono, kalež s pliticom i misal. Prema opisu, dakle, kapela je od početka imala tradicionalni jednobrodni oblik s trijemom i zvonikom na zapadnom kraju. Četiri godine poslije oslikan je tabulat i postavljena su nova vrata.¹⁵ Ponovnu temeljitu obnovu kapela je doživjela 1736. godine.¹⁶ Tom je prilikom brod kapele proširen inkorporiranjem malog atrija, koji je postao predvorje odvojeno drvenom pregradom.

Troškovi radova iznosili su 37 rajnskih forinti i 10 groša.¹⁷ Novi oltar postavljen je 1743. godine, kako je ispisano na sredini predele, a vizitator dvije godine poslije navodi da je koštao 50 rajnskih forinti.¹⁸ Zbog postavljanja visokog oltara formiran je mali koritasti svod nad svetištem, što znači da je tada, potpuno ili bar djelomično, bio promijenjen i tabulat stropa.¹⁹ Nedugo nakon toga, 1747. godine, zabilježeno je da je drveni tabulat kapele oslikan, za što su slikaru isplaćene 22 rajnske forinte.²⁰ Kapela je popločena



6. Pogled na svod svetišta prije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio V. Barac, 2001.) *View of the sanctuary vault before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Barac, 2001)*



7. Pogled na strop lađe prije konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio V. Barac, 2001.) *View of the nave ceiling before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Barac, 2001)*

opekama vjerojatno 1774. godine, jer je ta godina vidljiva urezana u jednu od opeka. Do kraja 18. stoljeća kapela se samo usput spominje, a njezin detaljniji opis daje vizitator 1804. godine.²¹ Početkom 20. stoljeća kapela se još uvijek nalazila u svojem autentičnom okruženju – na blagom povišenju u središtu sela, drvenom ogradom odvojena od makadamskog seoskog puta, u susjedstvu drvenih seoskih kuća (sl. 4). Zahvaljujući sačuvanosti tradicionalnog arhitektonskog oblika i uređenja, prepoznata je kao „(...) primjer inventivnog pučkog graditeljstva i ubraja se među značajnije spomenike drvene sakralne arhitekture na području sjeverozapadne Hrvatske“,²² zbog čega je 1966. godine upisana u Registar nepokretnih spomenika kulture kotara Sisak.

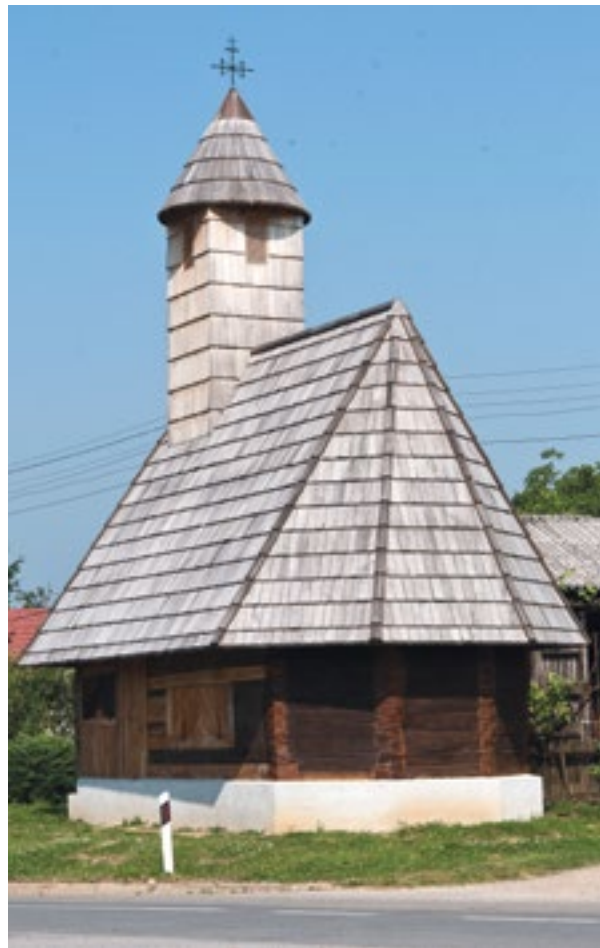
Burno 20. stoljeće malu je kapelu sv. Martina dovelo u izravnu ratnu opasnost čak tri puta, no ona je ostala neoštećena. Za posljednjeg, Domovinskog rata, iz kapele je 27. rujna 1991. godine evakuiran glavni oltar,²³ no srećom kapelica tada nije stradala. Oltar nije vraćen u kapelu, nego je 1994. godine, u sklopu izložbe *Sveti trag: Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094 – 1994.* restauriran i izložen.²⁴ Nakon završetka izložbe, pohranjen je u depo Hrvatskog restauratorskog zavoda u Ludbregu, gdje je čekao dovršetak obnove cijele kapele i vraćanje *in situ*.

Građevinska sanacija kapele

Kapela je tijekom 20. stoljeća doživjela još jednu obnovu, od koje, nažalost, nemamo sačuvanu dokumentaciju. Prilikom tih intervencija, krovni je pokrov zamijenjen te je umjesto šindre postavljen biber-crijep (sl. 5).

Unatoč toj obnovi, kapela je početkom 21. stoljeća ponovo bila u trošnom stanju. Promjena težine krovne konstrukcije uzrokovala je statičke pomake i deformacije arhitektonskih elemenata. Krovište je bilo dotrajalo i na pojedinim mjestima nedostajalo je crjepova, zbog čega se u unutrašnjost kapele slijevao dio oborinskih voda. Kao posljedica statičkih pomaka i utjecaja vlage došlo je do međusobnog odvajanja spojeva dasaka oslikane drvene oplata. Stropne daske su zbog dugotrajne izloženosti visokoj vlazi djelomično istrunule, iskrivile se i ispucale, a na njihovu nezaštićenu poledinu nataložili su se međusobno slijepljeni slojevi prašine pomiješane s izmetom, slamom i ostacima uginulih životinja. Prolazeći kroz drveni nosilac i podlogu, vlaga je na prednjoj strani oslikanih dasaka nataložila tanin, vezivo, pigment i prašinu, vidljive u obliku tamnih mrlja. Smanjila se i povezanost između slojeva položenih na drveni nosilac, što je rezultiralo njihovim odvajanjem i mjestimičnim otpadanjem (sl. 6, 7).

Djelatnici Konzervatorskog odjela u Zagrebu istaknuli su, nakon pregleda građevine 1999. godine, nužnost popravka krovišta nad lađom i zvonikom te sanaciju temelja i temeljnih greda. Usporedno s konstruktivnom sanacijom predložena je i obnova drvenih ploča oslikane drvene oplata.²⁵ U lipnju 2001. godine Hrvatski restauratorski



8. Kapela nakon građevinskih radova (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2013.)

The chapel after the construction work (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2013)

zavod izradio je cjelovitu arhitektonsku snimku postojećeg stanja kapele, a iste je godine izrađen i prijedlog konzervatorsko-restauratorskih radova na oslikanoj drvenoj oplati, koja je 2002. fotografski snimljena i demontirana. Prema ugovoru Ministarstva kulture i Župnog ureda Stari Farkašić u Žažini, 2007. godine počela je izrada projektne dokumentacije,²⁶ na temelju koje je 2009. od Uprave za zaštitu kulturne baštine dobiveno odobrenje za konzervatorsko-restauratorske radove.

Zaštitni radovi na građevinskoj sanaciji kapele provodili su se između 2007. i 2012. godine, a obuhvaćali su izradu arhitektonskog projekta sanacije, razgradnju kapele i sanaciju temelja, ponovno spajanje gradbenih elemenata i podizanje građevine, vraćanje konstrukcije krovišta i kompletnu fumigaciju kapele.²⁷

Osnovno načelo konzervatorsko-restauratorskih radova bilo je očuvanje i zadržavanje svih bitnih tradicijskih značajki kapele kao narodne drvene građevine, pri čemu su najvećim dijelom korištene izvorne hrastove planjke, a nove su prethodno prosušene i obrađene tesarskim alatom. Oštećene stropne grede zamijenjene su novim dr-



9. Unutrašnjost kapele tijekom demontaže oplata (fototeka HRZ-a, snimio D. Ivić, 2002.)

Chapel interior during the dismantling of the wainscoting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by D. Ivić, 2002)

venim grednicima, a dijelovi dotrajale krovne konstrukcije novima. Krovni pokrov od biber-crijepa je uklonjen i zamijenjen pokrovom od hrastove šindre, što je u skladu s tradicijskom narodnom gradnjom drvenih kuća u Pokuplju (sl. 8).

Unatoč činjenici da je kapela od 1991. godine bila bez oltara, a od 2002. bez oslikane drvene oplata, sve do početka građevinskih radova bila je u funkciji održavanja pogreba i okupljanja u povodu svetkovine svetog Martina, seoskog sveca zaštitnika. Izvan funkcije je bila samo u vrijeme građevinskih radova od 2007. do 2012. godine, a ponovno postaje mjesto okupljanja već 2012. kad je, u povodu Dana europske baštine, u njoj postavljena izložba starih fotografija i održano predavanje o građevinskim radovima. Kapela je ponovno posvećena 15. studenoga 2015., čime joj je vraćena liturgijska funkcija.

Obnova oslikane drvene oplata

U lipnju 2001. godine obavljena su konzervatorsko-restauratorska istraživanja na oslikanoj drvenoj oplati. Izrađena je grafička dokumentacija izvornog rasporeda dasaka oslikanih polja i ucrtana je na podloge arhitektonskih snimki kapele. Oslikana drvena oplata kapele demontirana je u listopadu 2002. godine (sl. 9). Nakon demontaže, mehanički je uklonjena nečistoća nataložena na poleđini dasaka te je obavljena dezinfekcija gama-zračenjem u Institutu Ruđer Bošković. Od 2003. do 2011. godine obavljeno je fiksiranje odignutih dijelova oslika na nosilac, konsolidacija drvenog nosioca, spajanje ploča u cjeline te uklanjanje dubinskih naslaga nečistoća s polikromiranih površina i učvršćivanje polikromiranog sloja.²⁸ Od 2012. do 2015. godine izvedeno je krediranje oštećenja u sloju podloge i dovršen završni retuš oštećenja slikanog sloja na pločama i ukrasnim letvama.²⁹ Prednost je dana dijelu oplata u poligonalnom zaključku svetišta i koritastom svodu iznad svetišta (2013.), nakon čega se počelo s radovima

na stropnim pločama broda i predvorja, koje su 2014. godine montirane opet u kapelu. Tijekom 2015. dovršeni su restauratorski zahvati na ostalim dijelovima oplata (na pločama zidova kapele, na sjevernom zidu predvorja te na ukrasnim letvicama između stropnih i zidnih ploča broda i predvorja), nakon čega su montirani svi preostali elementi oplata.³⁰

Pri izvedbi konzervatorsko-restauratorskih radova na oslikanoj drvenoj oplati u unutrašnjosti kapele prednost je dana očuvanju povijesnih dokumentarnih svojstava izvornog slikarskog materijala, uključujući i njegove povijesne promjene, pri čemu je očuvana povijesna patina; dakle, pri uklanjanju površinske nečistoće polikromirana površina nije prečišćena. U pristupu završnom retušu na oslikanoj drvenoj oplati, s jedne je strane postignut cilj da očuvani izvorni oslik bude jasan i razumljiv, dok je s druge postignuta vizualna razlika između očuvanog originala i slikarske nadopune koja je jasno razlučiva, pa je zato retuš izveden tako da ne konkurira izvornoj likovnoj vrijednosti originala. Na kraju je i sam izbor gvaša kao dovoljno pokrivnog, a istovremeno visokoreverzibilnog materijala za retuš dobro promišljen, jer se može lako ukloniti u budućim konzervatorsko-restauratorskim intervencijama (sl. 10, 11, 12, 13).

Oslikane daske drvene oplata vjerno su pratile oblik kapele te je konačni izgled njezine unutrašnjosti rezultat organske povezanosti oplata sa samom građevinom koja nije izgrađena prema prethodnom arhitektonskom nacrtu. Kapela je imala nepravilan tlocrt s organskim načinom vezanja gradbenih elemenata, pod joj se blago spuštao prema istoku, a južni zid joj je bio nagnut prema van. Barokna oslikana drvena oplata bila je izrađena po mjeri i prilagođena građevinskim nepravilnostima kapele. Tijekom građevinske sanacije, zbog učvršćivanja spojeva planjki perimetralnih zidova, kapela je bila u cijelosti rastavljena i ponovno sastavljena. Pri ponovnom podizanju građevine posebno je zahtjevno bilo poštovanje izvornih građevinskih odnosa, a svako odstupanje od prijašnjeg izvornog stanja odrazilo se na montažu oslikane drvene oplata. Prije završne montaže oslikane drvene oplata u kapelu izrađena je nova arhitektonska snimka u koju su ucrtane prethodne pozicije oslikanih ploča. Na temelju te snimke izrađena je nova konstrukcija koja imitira izvorne organske nepravilnosti unutarnjeg prostora, pri čemu su spojevi oslikanih ploča međusobno namješteni s prijašnjim pozicijama i nagibima. Tako je kapeli vraćen prvotni izgled unutrašnjosti (sl. 14).

Obnova glavnog oltara

Kao što je već spomenuto, glavni oltar bio je evakuiran iz kapele 1991. godine. Na oltaru su bila oštećenja slojeva polikromije i pozlate koji su se mjestimično odvojili od nosioca i otpali. Drveni je nosilac bio crvotočan, a spojevi drvenih elemenata oslabljeni i ispucani, jer je tijekom vre-



10. Ploča na južnoj strani svoda svetišta nakon rekonstrukcije oštećenja u sloju podloge (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2012.)
Panel on the south side of the sanctuary vault after reconstructing the damage in the ground layer (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar, 2012)



11. Ploča na južnoj strani svoda svetišta nakon rekonstrukcije oštećenja slikanog sloja (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2013.)
Panel on the south side of the sanctuary vault after reconstructing the damage to the painted layer (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2013)



12. Ploča na južnoj strani svoda svetišta nakon rekonstrukcije oštećenja u sloju podloge (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2012.)
Panel on the south side of the sanctuary vault after reconstructing the damage in the ground layer (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar, 2012)



13. Ploča na južnoj strani svoda svetišta nakon rekonstrukcije oštećenja slikanog sloja (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2013.)
Panel on the south side of the sanctuary vault after reconstructing the damage to the painted layer (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2013)

mena organsko ljepilo popustilo zbog izloženosti visokoj vlazi. Polikromirana površina oltara bila je prekrivena potamnjenim lakom na koji se nataložio debeo sloj prašine.

Oltar je bio izložen na izložbi *Sveti trag* 1994. godine, a prije izložbe su provedeni konzervatorsko-restauratorski zahvati: svi dijelovi oltara otprašeni su mekanim kistom, površinski slojevi odignuti od drvenog nosioca su podlijepljeni i fiksirani na drveni nosilac, konsolidiran je drveni nosilac, odvojeni dijelovi rezbarije i konstrukcije su učvršćeni lijepljenjem, a s polikromiranih površina uklonjen je potamnjeni lak.³¹ Nedostajući dijelovi rezbarije su rekonstruirani, a oštećenja u sloju podloge kredirana, nakon

čega je izveden završni retuš polikromije i pozlate.³² Oltarna pala očišćena je od površinske nečistoće, uklonjen je požutjeli lak, slikani sloj je fiksiran na platno, a platno izravnano i napeto na podokvir, nakon čega su oštećenja u sloju podloge kredirana i retuširana.³³

Nakon završetka izložbe, u lipnju 1995. godine, oltar su pregledali djelatnici Restauratorskog centra u Ludbregu uz prisutnost djelatnika Muzeja Mimara. Pregledom oltara uočen je niz oštećenja nastalih tijekom i nakon izložbe, o čemu je sastavljen zapisnik.³⁴ Opisana oštećenja bila su prouzročena isušivanjem drvenog nosioca zbog suhe mikroklimе, što je rezultiralo smanjenjem njegova volu-



14. Pogled na svetište nakon montaže restaurirane oslikane drvene oplate (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2015.)

View of the sanctuary after mounting the restored painted wainscoting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2015)



15. Oltar nakon konzervatorsko-restauratorskih radova i povratka u kapelu (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2015.)

The altar after conservation and return to the chapel (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2015)

mena, odvajanjem podloge i polikromije od drvenog nosioca, pojavom pukotina na spojevima drvenih elemenata i djelomičnim gubitkom površinskih slojeva.³⁵

Nakon sanacije oštećenja nastalih na izložbi *Sveti trag*, oltar je prenesen u kapelu Sv. Križa u sklopu dvorca Batthyany u Ludbregu gdje je bio izložen do 2012. godine, kad je demontiran i spremljen u depo Restauratorskog centra u Ludbregu. Zbog neprimjerenih mikroklimatskih uvjeta u kapeli dvorca oltar je ponovo popucao na spojevima drvenih elemenata, a slojevi polikromije i pozlate djelomično su se odvojili od drvenog nosioca. Sanacija oštećenja na oltaru obavljena je 2015. godine, neposredno prije njegove montaže na izvornu poziciju u kapeli (sl. 15).³⁶

Zaključna razmatranja

Kapela sv. Martina u Starom Brodu danas ima posebno značenje za lokalnu zajednicu jer simbolizira njezin višestoljetni opstanak uz rijeku Kupu. Kapela ima aktivnu ulogu u životu sela kao mjesto pučkog slavlja prilikom proštenja za proslavu svetkovine sv. Martina, a 2012. uvrštena je u program Dana europske baštine te u programe koje organizira Turistička zajednica Općine Lekenik. Hrvatsku tradicijsku narodnu drvenu gradnju već je sedamdesetih godina prošlog stoljeća prepoznala filmska industrija, kad su pojedine kuće i imanja u selima Turoplja i Pokuplja korišteni kao scenografija u filmskom uprizorenju mjuzikla *Fiddler on the Roof* koje je na filmsko platno prenio redatelj Norman Jewson 1971. godine.



16. Unutrašnjost kapele nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš, 2015.)
Chapel interior after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš, 2015)

U sklopu zajedničkog projekta Turističke zajednice Leke-nika i Centra za židovsku edukaciju Rimon iz Zagreba, danas se organiziraju obilasci lokacija koje su poslužile kao mjesto filmske radnje.

Nadalje, u obližnjem selu Letovanić nalazi se privatna etnografska zbirka i galerija slika Božidara Škofača, zaljubljenika u etnografsku baštinu Pokuplja i Turopolja, s više od dvije tisuće registriranih i zaštićenih eksponata. Zbirka, jedna od najvećih u Hrvatskoj, pohranjena je u čak tri drvene kuće.

Kapela sv. Martina u Starom Brodu kao dio tradicijskog narodnog graditeljstva nosilac je identiteta sredine i regije, a njezina prilagođenost lokalnim geomorfološkim uvjetima, korištenje prirodnih izvora građevnog materijala i višestoljetna očuvanost u poplavnom području uz rijeku potvrđuju njezinu organsku povezanost s prirodnim okolišem s kojim korespondira ne narušavajući ekološku ravnotežu. Pod pojmom okoliša ne podrazumijeva se samo neposredna okolica kapele nego i širi prostor kojem pripada u sklopu regionalnih obilježja. U kontekstu seljačke tradicijske gradnje važno je spomenuti i da je Stari Brod udaljen samo 70 km od sela Krapje, koje je proglašeno Selom graditeljske baštine i u kojem se od 1995. tradicionalno održava manifestacija Dana europske baštine. Krapje se nalazi u Parku prirode Lonjsko polje, u oazi različitih vrsta ptica i riba, a prostorno zahvaća veliku površinu unutar koje se nalazi niz sela s još uvijek očuvanom drvenom tradicijskom gradnjom.

Zahvaljujući provedenoj obnovi, kapela je očuvana na svojem izvornom mjestu uz rijeku Kupu i glavnu prometnicu koja povezuje naselja koja imaju tradicionalna obilježja narodnog ambijenta cijeloga kraja. U širem kontekstu, ona je važan doprinos očuvanju memorije na europsku drvenu narodnu gradnju.

Konzervatorsko-restauratorski radovi na kapeli sv. Martina u Starom Brodu ogledni su primjer cjelovitog pristupa očuvanju i prezentaciji veće spomeničke cjeline, čiji jedinstveni koncept prezentacije podjednako prepoznaje i stručna javnost i lokalna zajednica. Rezultat projekta je očuvanje kapele i njezina fizičkog integriteta, očuvanje i konzerviranje svih izvornih materijala te korištenje restauratorskih materijala, reverzibilnih i kompatibilnih s izvornim materijalima. Tehnička priroda izravnog konzervatorsko-restauratorskog zahvata na građevini, oslikanoj drvenoj oplati i oltaru bila je usmjerena na uspostavu fizičke i vizualne cjelovitosti kapele. Obnovljena funkcija važna je korisnicima jer je ostvareno lakše razumijevanje njezine povijesne strukture.

Obnova estetske dimenzije kapele prije svega je bila usmjerena na zahtjev da zadrži svoju simboličnu vrijednost bitnu korisnicima, pri čemu su uz maksimalno očuvanje izvornog materijala, selektivno odabrana područja na kojima su izrađene nužne rekonstrukcije nedostajućih konstruktivnih i oblikovnih elemenata koji na vjerodostojniji način prenose izvorne graditeljske i umjetničke nakane. U prezentaciji dovršenih radova sadržana je i edukacija



17. Svečano predstavljanje nagrade EU-a *Europa Nostra* u Starom Brodu. Slijeva nadesno: Davor Trupković, pomoćnik ministrice kulture; Ivica Perović, načelnik Općine Lekenik; dr. Branko Baričević, voditelj predstavništva Europske komisije u Hrvatskoj; dr. sc. Tajana Pleše, ravnateljica HRZ-a; izvršni potpredsjednik organizacije *Europa Nostra* John Sell i mr. umj. Anđelko Pedišić, voditelj radova na oslikanoj drvenoj oplati (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2017.)

Ceremony to celebrate the EU Europa Nostra Award in Stari Brod. From the left: Davor Trupković, assistant minister of culture; Ivica Petrović, head of the Lekenik Municipality; Dr. Branko Baričević, M.Sc., head of the European Commission Representation in Croatia; Dr. Tajana Pleše, director of the Croatian Conservation Institute; John Sell, executive vice-chairman of the Europa Nostra organisation; Anđelko Pedišić, M.A., head of works on the painted wainscoting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2017)

korisnika o vrijednostima kapele i razvoj svijesti lokalne zajednice o njezinoj ulozi u očuvanju baštinenog kulturnog dobra, što je presudni društveni element u kojem se ogledava uspješnost cjelokupnog konzervatorsko-restauratorskog procesa.

Obnova i održavanje kapele dio su projekta obnove i revitalizacije tradicijske arhitekture Sisačko-moslavačke županije koja uključuje i praćenje stanja tradicijskih okućnica i sakralne baštine, u čemu aktivnu ulogu imaju Konzervatorski odjel u Sisku, Hrvatski restauratorski zavod i lokalna zajednica. Projekt obnove kapele sv. Martina u Starom Brodu u budućnosti će uvelike utjecati na konzervatorski pristup sličnim spomenicima kulture jer upućuje na potrebu povezivanja različitih interdisciplinarnih stručnih i znanstvenih pristupa u vrednovanju i zaštiti kulturnih dobara, uz nužno stručno usavršavanje postojećih i budućih stručnjaka za tu djelatnost. Projekt je također ukazao na potrebu provođenja sustavne edukacije i senzibilizacije javnosti za konzervatorsko-restauratorske djelatnosti koja aktivno djeluje na materijalnom očuvanju nacionalne kulturne baštine i stvara uvjete za njezino gospodarsko korištenje. Vrijednost projekta sastoji se i u tome što je uspio uključiti vlasnike, korisnike i lokalnu samoupravu u održivo upravljanje kulturnim dobrom bez uništavanja

njegove vrijednosti te ga time uvrstiti među gospodarsko-turističke potencijale Republike Hrvatske (sl. 16).

Konzervatorsko-restauratorski radovi na kapeli sv. Martina u Starom Brodu primjer su timske suradnje stručnjaka različitih profila na realizaciji višegodišnjeg projekta koji je u cijelosti financiran sredstvima iz Državnog proračuna Republike Hrvatske. Projekt odražava promišljen i dobro organiziran sustav financiranja očuvanja materijalne kulturne baštine u onim lokalnim zajednicama koje nemaju sredstava za samostalno financiranje zaštite svojih kulturnih spomenika i povijesnih krajolika. Posebnu ulogu u tom očuvanju ima Hrvatski restauratorski zavod jer je kao neprofitna ustanova financirana sredstvima iz Državnog proračuna RH usmjeren na unapređenje stanja kulturne baštine u svim lokalnim zajednicama, te na razvoj struke, kontinuirano usavršavanje svojih djelatnika i povezivanje vrijednosti nacionalne kulturne baštine s drugim djelatnostima koje pridonose kvaliteti života lokalnih zajednica u Republici Hrvatskoj. Kvaliteta i važnost sveobuhvatne obnove u tehničkom, umjetničkom i društvenom smislu prepoznate su i u instituciji *Europa Nostra*, koja je upravo tom projektu dodijelila Nagradu Europske unije za kulturnu baštinu u kategoriji zaštite baštine (sl. 17). ■

Bilješke

1 Pojam „narodno“ ovdje označava tip arhitekture koji je učestalim višestoljetnim korištenjem postao izraz pučkog graditeljstva. Rijetke crkve i kapele gradili su cehovski graditelji i tesari. Većinu su podigli narodni graditelji na temelju iskustvenog znanja koje se generacijama prenosilo unutar lokalnih zajednica, stoga smatramo opravdanim upotrebu toga pojma. Nadalje treba napomenuti da se drvene crkve i kapele iz 17. i 18. stoljeća mogu samo po vremenu nastanka te dekorativnom oblikovanju unutrašnjosti i inventara definirati kao „barokne“, jer su njihovi arhitektonski oblici izvorno srednjovjekovni, a kroz stoljeća i stilске mijene doživjeli su minimalne promjene. Međutim, zbog cjelovitosti oblikovanja interijera i eksterijera sačuvanog korpusa drvenih crkava i kapela, ipak se mogu smatrati izrazom barokne umjetnosti.

2 Odbor je osnovan u sklopu tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1888. godine. *Hrvatska enciklopedija*, URL = <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44717> (20. ožujka 2017.)

3 Društvo osnovano 1878. godine potaknulo je suvremene arhitekture na istraživanje i proučavanje tradicionalnih građevnih materijala i oblika, što je rezultiralo objavom mape *Hrvatski građevni oblici*. Mapa je objavljena 1905. godine s ciljem predstavljanja i katalogiziranja karakterističnih elemenata tradicijskog graditeljstva. ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, 2013., 74.

4 Za našu temu posebno je bitan rad: LJERKA TOPALI, 1941., 121–159. U kasnijem razdoblju važne radove o graditeljstvu u drvetu objavljuju arhitekt Davor Salopek i povjesničarka umjetnosti Đurđica Cvitanović. DAVOR SALOPEK, BRANKO ČAČIĆ, 1971.; DAVOR SALOPEK, 1974.; ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1974. Ista autorica je drvenim kapelama posvetila i poglavlje u pregledu barokne sakralne arhitekture objavljenom desetak godina poslije. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 150–176.

5 Freudenreichova istraživanja objavljena su u tri publikacije: *Narod gradi na ogoljelom krasu* (1962.); *Kako narod gradi na području Hrvatske* (1972.) i *Građa za rječnik naziva koje upotrebljava narod kad gradi, uređuje i oprema svoj dom* (1972.)

6 Akcija *Istraživanje i fiksiranje stanja etnoloških spomenika u cilju prikupljanja dokumentacije i proučavanja mogućnosti njihove zaštite na području Hrvatske* počela je 1972. godine. Provedena je katalogizacija i opisivanje, arhitektonska i fotografska snimanja velikog broja stambenih kuća, gospodarskih i pomoćnih zgrada te sakralnih objekata. ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, 2013., 74.

7 Zavod za zaštitu spomenika je u studijama predstavio rezultate spomenute istraživačke akcije iz sedamdesetih godina. U prvom svesku obrađen je prostor istočne Hrvatske (Slavonija, Baranja, Srijem), u drugom južni dio (Dalmacija), a u trećem je bilo predstavljeno graditeljstvo središnje Hrvatske (Posavina, Pokuplje, Moslavina, Banija, Lika, Gorski kotar). ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, 1993.

8 ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, 2013.

9 Ministarstvo kulture objavilo je niz studija s popisom i analizom ratnih razaranja na okupiranim područjima, među kojima je za našu temu najvažniji: KATICA MUTAK, ZOFIA MAVAR, 1996. U sklopu projekta zaštite i valorizacije Lonjskog polja, objavljen

je *Priručnik za obnovu posavskih kuća*, koji objedinjuje upute za pravilnu obnovu tradicionalnih kuća i njihovu prilagodbu suvremenim zahtjevima u cilju obogaćivanja turističke ponude Lonjskog polja. VESNA RAJKOVIĆ (ur.), 2006.

10 Uz stručne povijesno-umjetničke i građevinske publikacije, izdano je i nekoliko radova za širu javnost, među kojima ističemo: IGOR MAROVIĆ, 1997.; KATJA MATKOVIĆ MIKULČIĆ, *Crkve i kapele Odranskog i Pokupskog dekanata*, Velika Gorica, 1998.; LARA ČERNICKI, STAŠO FORENBAHER, 2008.; SANJA CVETNIĆ (ur.), *Kapela sv. Barbare u Velikoj Mlaci*, Zagreb, 2008. Također, izdano je dopunjeno i prošireno izdanje rada Đ. Cvitanović. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 2008.

11 Među obnovljenim drvenim baroknim kapelama ističu se ona sv. Barbare u Velikoj Mlaci, kapela sv. Ivana u Staroj Drenčini i kapela sv. Martina u Starom Brodu, koja je tema ovoga rada. Najnoviji je primjer drvene kapele, iako nije građena na tradicionalni način, kapela Svetih anđela čuvara (i sv. Josipa radnika) na zagrebačkom Bundeku. LARA ČERNICKI, STAŠO FORENBAHER, 2008., 25.

12 Dimenzije opeke u predvorju i lađi su 44 x 31 x 7 cm, a u svetištu 30 x 30 x 4,5 cm.

13 Đurđica Cvitanović navodi da je kapela podignuta vjerojatno 1634. godine, iako se prvi put spominje 1699. godine. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 155; ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 2008., 70.

14 „Anno et die quibus supra visitata est capella sancti Martini in Stari Brod, cuius bases novae appositae, tectum novum, turris nova, ex asseribus erecta. Ab intro tabulatum novum tam in corpore, quam in porticu arcularii operis accrevit.“ Nadbiskupski arhiv u Zagrebu (dalje NAZ), Vizitacije – zapisi kanonskih pohoda Zagrebačke nad/biskupije (*Visitae canonicae*, dalje Vizitacije), 1710., Protokol 11/II, 258. Na transkripcijama i prijevodima vizitacija zahvaljujemo dr. sc. Šimi Demi. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 295.

15 „Anno et die quibus supra visitavi capellam sancti Martini episcopi et confessoris in Sztari Brod, quae in bono reperta statu, tabulatum honeste depictum, portam novam et caemeterium bene cinctum(...)“ NAZ, Vizitacije, 1714., Prot. 11/II, 294. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 295.

16 Kapela je 1726. godine bila trošna te vizitator navodi da su i građa i inventar u dosta lošem stanju i prijete seljanima da će zabraniti bogoslužje ako ne obave potrebne popravke. NAZ, Vizitacije, 1726., Prot. 11/II, 380. Do idućih vizitacija popravljen je mali trijem ispred kapele, a moguće je i da je bio obnovljen inventar. NAZ, Vizitacije, 1727., Prot. 12/III, 82. U idućih nekoliko godina vizitatori navode da su na kapeli obavljeni određeni popravci te je ona u dobrom stanju i dobro opremljena. NAZ, Vizitacije, 1729., Prot. 12/III, 109. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 295.

17 „Haec capella post ultimam visitationem est ex toto dilatata et interne arculario opere vestita; cui de supellectili nihil accessit. Sumptus faciunt Rhen. 37 gr. 10.“ NAZ, Vizitacije, 1736, Prot. 12/III, 217. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 295.

18 „Capella descripta est in priori visitatione, tecta nunc bene est. Habet apparamenta omnia necessaria, quibus nihil accessit

praeter aram, quae noviter erecta eat, in quam consumpti sunt circiter flor. Rhen. 50.“ NAZ, Vizitacije, Prot. 12/III, 1745., 337. DORIS BARIČEVIĆ, 1965, 500.

19 ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 2008., 70.

20 „Praeterea ex pecunia hucusque conservata exposuit in pictorem 1747., qui totam capellam asseribus quercinis obductam decoravit; pro quo labore pictori dati sunt Rhen. 22.“ NAZ, Vizitacije, 1748., Prot. 12/III, 410.

21 „Pod naslovom je kapela sv. Martina biskupa i ispovjedaoca; cijela je drvena, izgrađena od hrastovih dasaka. U više-manje dobrom je stanju, duga četiri orgije i tri stope, a široka jednu orgiju i četiri stope. Ima tabulat, popločena je rimskim pokrovom, nedovršena i potrebna nekih popravaka. Krov je dobar, vrata su dvojna i dosta jaka, brave su isto tako jake, prozor je jedan, i to bez stakala; dosta je svijetla; nije posvećena. Drveni tabernakul dolično je obojen, ali nema pripadnu nužnu bravu jer se u njemu Presveto nikad ne drži. U kapeli je jedan dolično obojeni oltar, koji ima svoj prijenosnik s četiri drvena svijećnjaka. Toranj je visok dva hvata i ima dobar krov, a u njemu je zvono od oko četiri funte. Groblje je udaljeno do 200 koraka, nema dobru ogradu ni vrata, pa ni uspravni križ. Kapela ima običnu škrinju s dvjema bravama; jedan je ključ kod župnika, a drugi kod blagajnika; blagajnik je Jura Stublić, stanovnik istoga sela. (...)“ NAZ, Vizitacije, 1804, Prot. 15/VI, 148. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 295.

22 *Rješenje*, Ministarstvo kulture – Uprava za zaštitu kulturne baštine / Središnji arhiv, Topografska zbirka, Općina Sisak, Stari Brod – kapela sv. Martina, 25. ožujka 1966.

23 Glavni oltar demontiran je 27. rujna 1991. godine. Pri tome su popisani svi elementi oltara (18 komada), uz napomenu da drvena oplata ostaje *in situ*. U akciji su sudjelovali: Ž. Laslo (Zavod za zaštitu spomenika kulture Zagreb); M. Braun, I. Smolković i T. Dorčić (Zavod za restauriranje umjetnina – ZZRU); K. Petrić (Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture); B. Kraguljac, K. Kiš i S. Hrkalo (Muzej Sisak) i M. Zebić (Župa Farkašić/Žažina). *Zapisnik s demontaže glavnog oltara*, Ministarstvo kulture – Uprava za zaštitu kulturne baštine – Konzervatorski odjel u Zagrebu (dalje MK-UZKB-KZG), Zbirka isprava; *Sisak razaranje i zaštita spomenika kulture. Prva linija fronte*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejsko-galerijski centar – Muzej Mimara, 15. ožujka – 31. ožujka 1992.), (za izdavača) Ante Sorić, Zagreb, 1992.

24 DORIS BARIČEVIĆ, 1994., 325.

25 *Obnova sakralnih građevina župe Žažina*, MK-UZKB-KZG, Zbirka isprava, ur. br. 532-19-04-99-2/KP/BS.

26 Arhitektonsku snimku postojećeg stanja izradile su S. Purišić i M. Vojtić iz HRZ-a (2001.); *Stručni izvještaj o stanju drvene građevine kapele* izradio je IS-Projekt d.o.o. iz Zagreba (2008.), Lokošek projekt d.o.o. izradio je *Glavni i izvedbeni projekt rekonstrukcije nosive konstrukcije* (2008.), a *Konzervatorsku izvedbenu dokumentaciju* izradila je tvrtka Konzalting d.o.o. iz Zagreba (2009.). *Stari Brod, kapela sv. Martina – prijedlog konzervatorskih uvjeta*, MK-UZKB-KZG, Zbirka isprava, ur. br. 532-04-05/5-09-1, 18. studenoga 2009.

27 Radove na sanaciji temelja izvela je tvrtka Šinjor d.o.o. iz Siska, dok je ostale radove dovršio građevinski obrt Gras, također

iz Siska. Na podacima o građevinskoj sanaciji kapele zahvaljujemo gosp. Cindriću iz KO Sisak.

28 Preventivno fiksiranje odignutih dijelova oslika na nosilac obavljeno je nanošenjem 10 %-tne otopine *Klucela E* u etanolu, nakon čega su oslikane površine prije stolarske sanacije zaštićene japan papirom fiksiranim 5 %-tnom otopinom *Klucela E* u etanolu. Konsolidacija drvenog nosioca obavljena je natapanjem 5–12 %-tne otopine smole kopolimera metil-akrilata i etilmetakrilata *Paraloid B-72* rastopljene u mješavini acetona i toluena u omjeru 1: 2. Ploče su spajane u cjeline lijepljenjem i umetanjem poprečnih drvenih klinova; veća oštećenja drvenog nosioca pokitana su piljevinskim kitom pomiješanim s polivinilacetatnim ljepljivom, a nedostajući dijelovi drvenih dasaka nadomješteni su umetanjem nove hrastovine. Odignuti slojevi oslikanih površina podlijepljeni su akrilnom disperzijom *Plextol D 498* pomiješanom s destiliranom vodom u omjeru 1:2, nakon čega su učvršćeni 5 %-tnom otopinom *Paraloida B-72* rastopljenom u etanolu. Naslage čađe nataložene na oslikane površine uklonjene su otopinom sintetskog izoparafinskog ugljikovodika *Shellsolla T*, a dubinske naslage nečistoća anionskim tenzidom na bazi tekućeg sapuna *Vulpex* razrijeđenog *Shellsollom T* u omjeru 1:7.

29 Ogoljeni dijelovi drvenog nosioca utkaljeni su 12 %-tnom otopinom zečjeg tutkala, a zatim kredirani. Kredirane površine su prije izrade završnog retuša izolirane 5 %-tnom otopinom šelaka u etilnom alkoholu. Retuš nedostajućeg oslika izveden je gvašem. Nakon izvedbe završnog retuša, oslikane i retuširane površine su lakirane 5–7 %-tnom otopinom laka na bazi hidrogenirane ugljikovodične smole tržišnog naziva *Regalrez 1094*, otopljenog u *Shellsolu T*.

30 U radovima obnove oslikane drvene oplate kapele sv. Martina u Starom Brodu sudjelovali su: J. Turk (konzervator-restaurator savjetnik, voditelj radova 2002. – 2012.), mr. A. Pedišić (viši konzervator-restaurator, voditelj radova 2012. – 2015.), S. Črešnjek (viši konzervator-restaurator), I. Bujan (viši konzervator-restaurator), M. Zvonar (restaurator tehničar), M. Kolar (viši restaurator tehničar), P. Orlić (restaurator tehničar), M. Postonjski (konzervator-restaurator), M. Đurić (viši konzervator-restaurator), D. Bešvir (viši restaurator tehničar), D. Buljan Cypryn (viši restaurator tehničar), D. Furdi (restaurator majstor), R. Pavlek (restaurator tehničar), D. Filipčić (viši restaurator tehničar), I. Koci (viši konzervator-restaurator) i vanjske suradnice M. Sučević-Miklin, A. Bojović i T. Karakaš. Fotografsku i videodokumentaciju izradili su: M. Braun (konzervator povjesničar umjetnosti savjetnik), V. Barac (viši konzervator fotograf), N. Oštarijaš (konzervator tehničar fotograf) i J. Kliska (konzervator tehničar fotograf). Konzervatorsku dokumentaciju izradili su vanjski suradnici: M. Vojtić (Institut za povijest umjetnosti) i G. Tomljenović (fotograf).

31 Konsolidacija drvenog nosioca obavljena je natapanjem 10 %-tnom otopinom smole kopolimera metil-akrilata i etilmetakrilata *Paraloid B-72* u etilnom alkoholu. Odignuti slojevi površinskog obojenja podlijepljeni su zajedno s krednom osnovom 12 %-tnom otopinom zečjeg tutkala koja je injektirana u pukotine, a potamnjeni lak uklonjen je s površine kombinacijom otapala na bazi diklormetana i acetona. Neutralizacija površina nakon

uklanjanja preslika obavljena je terpentinskim uljem. Ostaci nečistoće dočišćeni su 4 %-tnom vodenom otopinom triamonij-citrata u *Klucel* gelu.

32 Veća oštećenja drvenog nosioca pokitana su piljevinskim kitom pomiješanim s polivinilacetatnim ljepilom. Rekonstrukcije i ogoljeni dijelovi drvenog nosioca tutkaljeni su 12 %-tnom otopinom zečjeg tutkala, a zatim kredirani. Kredirane površine su prije izrade završnog retuša izolirane 5 %-tnom otopinom šelaka u etilnom alkoholu. Retuš nedostajućeg oslika izveden je gvašem te gotovim komercijalnim bojama *Maimeri Restauro* pakiranim u tube, na bazi pigmenta i otopine mastiksa u potpuno hlapivom otapalu bez sušivog ulja. Ondje gdje je pozlata nedostajala nanaseni su zlatni listići, naknadno patinirani lazuzrom na bazi 3 %-tnog tutkala i pigmenta. Nakon izvedbe završnog retuša, dijelovi oltara lakirani su gotovim lakom u spreju *Lukas-Cryl Firmis*

mat na bazi akrilne smole otopljene u teškom benzinu (*white spiritu*) s malim dodatkom aromatskih ugljikovodika.

33 Požutjeli lak je s lica slike uklonjen kombinacijom organskih otapala (acetonom, propanolom, amonijakom, terpeninom i alkoholom), a oslik je podlijepljen otopinom akrilnog polimera u teškom benzinu. Nedostajući dijelovi oslika zapunjeni su metilceluloznim kitom uz dodatak akrilne smole, tonirani pigmentom, te nakon prethodnog podlaganja gvašem retuširani uljanim bojama.

34 *Izveštaj o štetama na umjetninama s izložbe „Sveti trag“*, 74/1995., sastavio Darwin Butković, Restauratorski zavod Hrvatske – Restauratorski centar Ludbreg, 1995.

35 Zapisnik su sastavili Z. Kapusta (RC Ludbreg), D. Dokić (Muzej Mimara) i S. Pfandlbauer (RC Ludbreg).

36 Konzervatorsko-restauratorske radove obavili su D. Bešvir, D. Buljan Cypryn i T. Sikinger.

Izvori

Nadbiskupski arhiv u Zagrebu, vizitacije – zapisi kanonskih pohoda Zagrebačke (nad)biskupije (Visitae canonicae), Protokol 11/II, 1710. (p. 254), 1714. (p. 291), 1726. (p. 378); Protokol 12/III, 1727. (p. 74), 1729. (p. 108), 1736. (p. 213), 1745. (p. 332), 1748. (p. 405); Protokol 15/VI, 1804. (p. 144).

Literatura

DORIS BARIČEVIĆ, [Pregled spomenika skulpture i drvorezbarstva 17. i 18. stoljeća s područja kotara Sisak](#), *Ljetopis za godinu 1965.*, knj. 72 (1965.), 483–518.

DORIS BARIČEVIĆ, Kiparstvo manirizma i baroka, *Sveti trag, Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094 – 1994*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejsko-galerijski centar – Muzej Mimara, 10. rujna – 31. prosinca 1994.), Zagreb, 1994., 301–340.

ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Turopoljske ljepotice, separat *Kaj*, 5–6, 1974.

ĐURĐICA CVITANOVIĆ, *Sakralna arhitektura baroknog razdoblja*, Zagreb, 1985., 150–176.

ĐURĐICA CVITANOVIĆ, *Turopoljske ljepotice. Drvene seljačke crkve*, Zagreb, 2008.

LARA ČERNICKI; STAŠO FORENBAHER, *Drvene crkve između Save i Kupe*, Zagreb, 2008.

ALEKSANDAR FREUDENREICH, *Narod gradi na ogoljelom krasu*, Zagreb – Beograd, 1962.

ALEKSANDAR FREUDENREICH, *Kako narod gradi na području Hrvatske*, Zagreb, 1972.

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2017., URL = <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=44717> (20. ožujka 2017.)

IGOR MAROEVIĆ, *Drvene ljepotice turopoljske*, Velika Gorica, 1997.

KATICA MUTAK, ZOFIA MAVAR, *Katalog dokumentiranosti ruralnih naselja stradalih u ratu: Općina Sisak*, Zagreb, 1996.

MARTIN PILAR, JANKO HOLJAC, *Hrvatski građevni oblici*, sveska I., Zagreb, 1905.

VESNA RAJKOVIĆ (ur.), *Posavska tradicijska drvena kuća, priručnik za obnovu*, Zagreb, 2006.

DAVOR SALOPEK, BRANKO ČAČIĆ, *Hrvatska korablja, arhitektura u drvu petrinjskog Pokuplja i sisačke Posavine*, Zagreb, 1971.

DAVOR SALOPEK, *Arhitektura bez arhitekta*, Zagreb, 1974.

LJERKA TOPALI, *Drvene crkvice i seljačko drveno graditeljstvo u Turopolju, Etnografska istraživanja i građa III*, Zagreb (1941.), 121–159.

ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko narodno graditeljstvo. Središnja Hrvatska (Posavina, Pokuplje, Moslavina, Banija, Lika, Gorski kotar)*, svezak III, Zagreb, 1993.

ZDRAVKO ŽIVKOVIĆ, *Hrvatsko tradicijsko graditeljstvo*, Zagreb, 2013.

Summary

Andelko Pedišić, Bernarda Ratančić

THE CHAPEL OF ST. MARTIN IN STARI BROD – FROM VERNACULAR ARCHITECTURE TO BAROQUE HERITAGE

The wooden chapel of St. Martin in Stari Brod is a rare example of traditional, vernacular architecture with a preserved Baroque interior. Over the centuries it has played an important part in the everyday life of villagers as a gathering place for worship and a powerful symbol of the village's survival.

Archival records mention the chapel for the first time in 1699. Originally, it was laid out as a single-nave chapel with a polygonal sanctuary and a small atrium on top of which stood a bell tower. Its present form originated when the atrium was incorporated to form a vestibule in 1736. It was built using a traditional technology of construction with oak planks laid over stone and brick foundations and interlocked without the use of brackets (so-called dovetail joint).

What is particular about the chapel is its interior design: all the walls, the ceiling over the nave and the sanctuary vault are lined with a vividly painted wainscoting made of 88 wooden panels framed with decorative laths. The panels depict motifs of intertwined symmetrical ribbons with hanging acanthus leaves, rose flowers, tulips, carnations, peonies and grape vines, painted in vivid colours in the mid-18th century. The main altar with the altarpiece of St. Martin was installed in 1743.

By the end of the 20th century, the chapel was rather neglected and had a dilapidated roof. As the roof covering was damaged, the interior was exposed to rainfall, which caused severe damage to the wooden support and the paintwork. An earlier replacement of the roof covering with beavertail tiles instead of shingles led to static displacements and deformations of the building material and caused further damage to the wainscoting panels. The main altar was removed from the chapel in 1991 during a war-time evacuation.

Renovation work on the chapel of St. Martin started with an architectural survey of the existing condition and conservation research of the painted wainscoting. The wainscoting was then dismantled, and construction repair of the chapel ensued, which lasted from 2007 to 2012. During the course of it, the entire chapel was disassembled in order for the foundations to be repaired and the damaged or rotted parts of the building replaced. Damaged parts of the roof construction were also repaired and the beavertail tiles replaced with oak shingles, modelled after the original covering.

On the dismantled elements of the wainscoting, necessary restoration treatments were carried out, which involved a mechanical removal of dirt from the back of the panels, gamma-ray disinsection, fixing of blistering portions of the polychromy to the support, consolidation of the support, joining and fixating of the panels, and a reconstruction and retouch of the painted layer. With the conservation work completed, the wainscoting panels were returned to the chapel.

The Baroque altar of St. Martin was put on display at the 1994 exhibition *Sveti trag* [Holy Trail], after which it was stored in the Croatian Conservation Institute's depot in Ludbreg. Because of inappropriate microclimatic conditions, damage occurred in places where the wooden elements were joined, and layers of the polychromy and gilding partially detached from the wooden support. The damage was repaired in 2015, just before the altar was returned to the chapel.

Despite having been left without the altar in 1991 and the painted wainscoting in 2002, the chapel continued to be used for funerals and on the Feast Day of St. Martin. Only during the construction repair, when it was dismantled, was it out of function. With the renovation completed, the restored wainscoting mounted and the main altar installed, not only was its physical and visual integrity recovered, but a symbolic and spiritual component important to the local community was reinstated as the chapel was returned to function. Albeit important in art-historical terms, as a rare surviving example of Baroque wooden architecture, its true value lies in the symbolism of survival of a community that gathers around it, in spite of all the wars and floods to which it was exposed over the course of history. On the other hand, the comprehensiveness and complexity of the conservation work carried out, while applying the principle of renovation in accordance with professional guidelines, represent a model of how to approach the renovation and presentation of similar monuments of culture. All the aforementioned components constitute the reason why the renovation of the chapel of St. Martin in Stari Brod earned a *Europa Nostra Award*, a European Union Prize for Cultural Heritage in the category of conservation, with which it was presented in the May of 2017.

KEYWORDS: *vernacular architecture, wooden chapels, Baroque art, Europa Nostra Award*

Anita Gamulin
Ivana Letilović

Anita Gamulin
Ministarstvo kulture
Uprava za zaštitu kulturne baštine
Konzervatorski odjel u Splitu
anita.gamulin@gmail.com

Ivana Letilović
„NeoRestaura“, obrt za restauraciju
letilovicivana@gmail.com

Pregledni rad/Scientific review
Primljen/Received: 28. 4. 2017.

UDK
726.025.3/.4(497.5 Jelsa)"17"
726:272-526(497.5 Jelsa)

DOI
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.7>

Crkva sv. Ivana u Jelsi – primjer cjelovitog konzervatorsko-restauratorskog zahvata

SAŽETAK: Crkva sv. Ivana kao srednjovjekovna građevina gradi se u istoimenoj uvali na sjevernoj strani otoka Hvara, a u dokumentima se prvi put spominje 1463. godine. Uvala, koja se ispočetka koristi kao luka naselja Pitve, razvit će se u naselje Jelsu, zahvaljujući prije svega ribarstvu i brodarstvu. Nakon prestanka osmanske opasnosti, kad naselje ponovno doživljava prosperitet, rekonstruirana se dotrajala crkva kao jedinstveno arhitektonsko-urbanističko rješenje na prostoru već formiranog Trga sv. Ivana. Barokna crkva nastaje sredinom 18. stoljeća, kad se potpuno uređuje i njezin interijer te se oprema umjetninama. Posebna vrijednost crkve je vremenska i stilska ujednačenost arhitektonskog oblikovanja, interijera i sakralne opreme, što je prepoznato u postupku obnove, pa je on vođen prema rehabilitaciji svih spomeničkih vrijednosti kao skladne cjeline. Obnovu obilježava suradnja svih stručnjaka specijalista koji su zajedničkim radom pridonijeli uspješnoj rehabilitaciji sakralne građevine kao jedinstvenog baroknog zahvata.

KLJUČNE RIJEČI: *crkva sv. Ivana, Jelsa, 18. stoljeće, barok, restauracija drvenog oltara i slike, restauracija zidnog oslika, restauracija kamena*

Mjesto Jelsa nastaje razmjerno kasno, tek u 15. stoljeću i pripada mlađim naseljima otoka Hvara. U hvarskom Statutu iz 1331. godine, kao i u Inventaru općinskih zemalja iz 1424. godine, Jelsa se ne spominje kao naselje, nego kao Uvala sv. Ivana¹ i kao voda zvana Jelsa (*fond vocata Ielsa*).² Statut u popisu općinskih zemalja daje u Jelsi tri točke za topografsku orijentaciju. Među njima se ne spominje crkva sv. Ivana, dok crkva sv. Marije, sagrađena na uzvisini Glavica, već postoji.³ Jelsa se razvija najprije kao ribarska, a poslije i kao strateška luka sela Pitve.⁴ Njezin prirodni smještaj i otvorenost prema moru, kao i izvori pitke vode, pogod-

vat će razvoju naselja te sve većem privrednom razvoju, usmjerenom na brodarstvo i ribarstvo.⁵ Mjesto će se od 15. stoljeća, zahvaljujući specifičnoj konfiguraciji terena koju karakterizira duboka, ali močvarna uvala i strmi obronci na jugu i sjeveru, razvijati kao četiri manje aglomeracije koje nastaju oko crkava. Na južnoj uzvisini Glavica sagrađena je spomenuta crkva sv. Marije, uz koju nastaje najstarije naselje Banski Dolac, uz more oko crkve sv. Ivana razvit će se od sredine 15. stoljeća Vela Banda, na sjevernoj padini oko crkve sv. Mihovila iz 15. stoljeća razvit će se Mala Banda, a prema zapadu se u 17. stoljeću gradi crkva sv. Roka.



1. Zapadno pročelje crkve sv. Ivana u Jelsi prije zaštitnih radova (snimila I. Letilović, 2011.)
 West front of St. John's Church in Jelsa, before protection works (photo by I. Letilović, 2011)

U Historijskom arhivu u Hvaru nalaze se registri zemalja što ih je općina stoljećima ustupala privatnicima, pod nazivom *Libri Gratiarum*.⁶ Niko Duboković Nadalini objavio je dva zapisa (iz 1463. i iz 1471. godine), u kojima se govori o davanju zemlje Jurju Tarbuškoviću, brodaru iz Pitava, za gradnju kuće.⁷ Dodijeljeno zemljište dugačko je 30 i široko 13 lakata, a položaj zemlje određen je opisom „u blizini crkve sv. Ivana u Jelsi”. Iako je očito da je

crkva sv. Ivana postojala i prije (toponim Uvala sv. Ivana), to je prvi pisani zapis o postojanju crkve toga titulara u mjestu Jelsa. Kako još ne postoji katastar, položaj dodijeljenog zemljišta definiran je opisno, pa se navodi da je zemljište omeđeno: s istoka crkvom sv. Ivana, sa zapada općinskim gatom (*molum comunitatis*), sa sjevera morem, a s juga općinskim putem.⁸ Zaključujemo da je crkva sa sjevera i zapada otvorena prema moru, tj. da je između

crkve i obale neizgrađen prostor. Crkva je, dakle, sagrađena u pustoj luci, a s južne strane je poljski put koji vodi na istok prema Gradini. Navedeni zapisi dragocjeni su za bolje razumijevanje položaja crkve sv. Ivana, a opisana darovnica postavila je temelj buduće izgradnje uz crkvu, iz koje će se razviti predio Vela Banda i oblikovati trg oko crkve, koji danas čine građevine građene od 16. do 19. stoljeća. Izgled trga uvelike je ovisio i o konfiguraciji terena. S južne strane ga je definirao u darovnici opisani poljski put, čija je trasa sačuvana i danas, ugrađena u Ulicu sv. Ivana. Trg na sjeveru definira niz kuća sagrađenih na stijenama, pred kojima je sve do 19. stoljeća postojalo žalo. Oko 1830. godine izgrađen je lukobran i uređena obala oko tridesetak metara sjeverno od crkve, a 1879. godine trg ispred crkve popločen je kamenom.⁹ Ostaci te prve crkve sv. Ivana koja se spominje u navedenim dokumentima iz 1463. godine, ugrađeni su u današnju, baroknu građevinu i uočavaju se u zidanoj strukturi sjevernog i južnog pročelja. Struktura starije crkve građena je sitnijim i lošije obrađenim kamenom sлагanim u horizontalnim redovima. Sačuvana struktura definira širinu starije građevine, a iako ona do danas nije sačuvana, tipološku analogiju trebalo bi potražiti u crkvi sv. Mihovila, sagrađenoj u 15. stoljeću na sjevernoj strani jelšanske uvale; dakle, možemo pretpostaviti da je to bila jednobrodna svođena građevina s poluoblom apsidom.¹⁰

U 16. stoljeću Jelsa je imala više od tisuću stanovnika, a zabilježeno je i više od 78 poimenično spominjanih zanatlija.¹¹ Glavna gospodarska snaga mjesta je Bratovština sv. Fabijana i Sebastijana, osnovana 1519. godine.¹² Bratovštine na Hvaru imale su primarno religijsku, a ne cehovsku ulogu, bile su pretežito pučke, a svrha im je bila uzajamna staleška i materijalna solidarnost.¹³ Svoju gospodarsku snagu jelšanska je bratovština crpila iz prihoda od ulova ribe, a u razdoblju nadolazeće turske opasnosti, u okolnostima potrebne samoobrane, bratovština aktivno sudjeluje u gradnji i utvrđivanju crkve sv. Marije, kao i u kupnji topova.¹⁴ Bratovština također preuzima brigu za pojedine crkve ili kapele kojima upravlja, sudjeluje u pobožnostima, posebno u procesijskim pobožnostima, među kojima su na Hvaru na prvom mjestu bile pobožnosti u čast Isusove muke.¹⁵ Duboković upućuje na do danas sačuvan ceremonijal Velike sedmice u Jelsi s procesijama bratovština koje idu iz crkve sv. Ivana u župnu crkvu.¹⁶

Posebno je teško gospodarsko stanje Jelse uzrokovala turska pohara iz 1571. godine. Flota pod vodstvom alžirskoga bega Uluz-Alije, u sastavu turske mornarice, planiski je napadala po Dalmaciji, pa su stradala sva veća naselja na otoku Hvaru.¹⁷ Premda se jelšansko stanovništvo uglavnom spasilo zahvaljujući sagrađenoj utvrđenoj crkvi, zbog toga je događaja cijeli otok uvelike osiromašio.

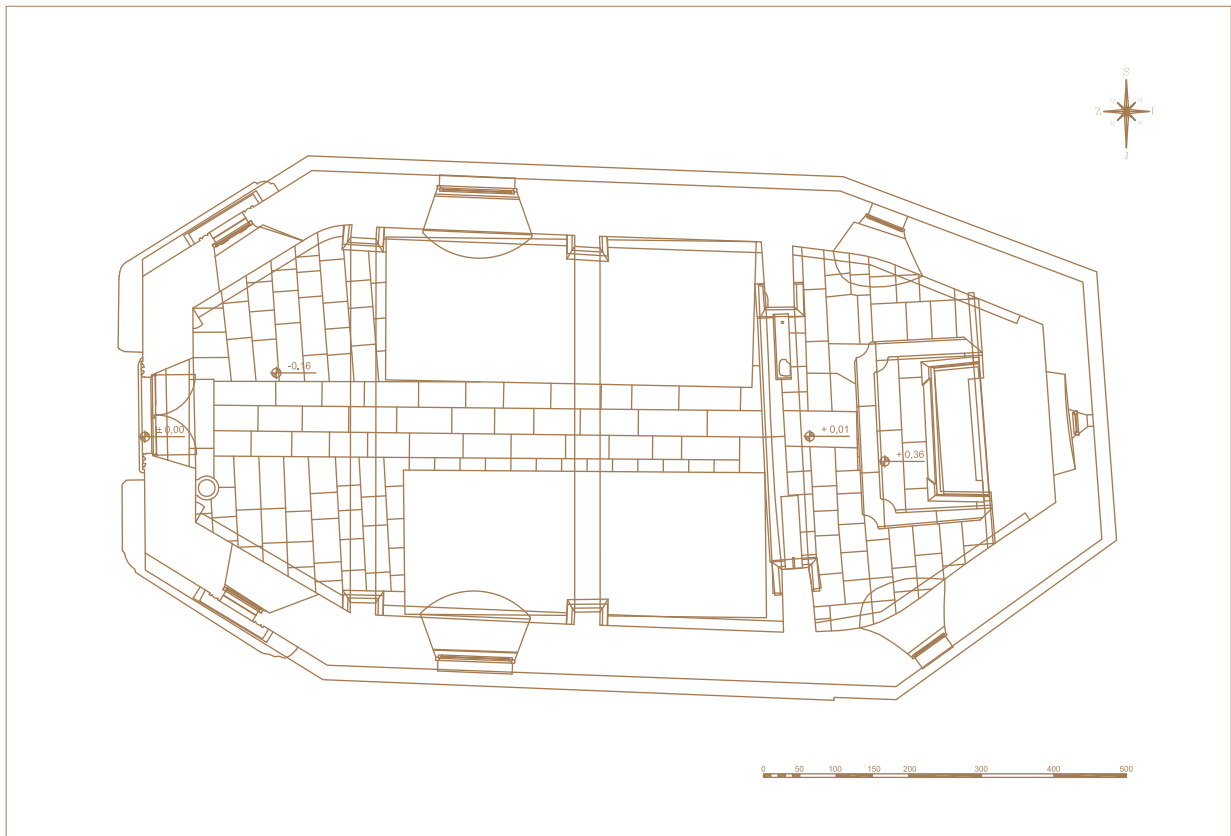
Godine 1579., samo osam godina nakon turskog napada, veronski biskup Augustin Valier obišao je crkve Hvarske biskupije, među kojima i crkvu sv. Ivana u Jelsi. U vizi-

taciji ostaje zabilježeno da u crkvi postoji manji oltar, a biskup naređuje da se bogoslužje ne održava dok se oltar ne opremi kako je uobičajeno.¹⁸ Detaljnijeg opisa same crkve nema, no izostanak crkvenog inventara upućuje na neimaštinu uzrokovanu pogubnim povijesnim prilikama.

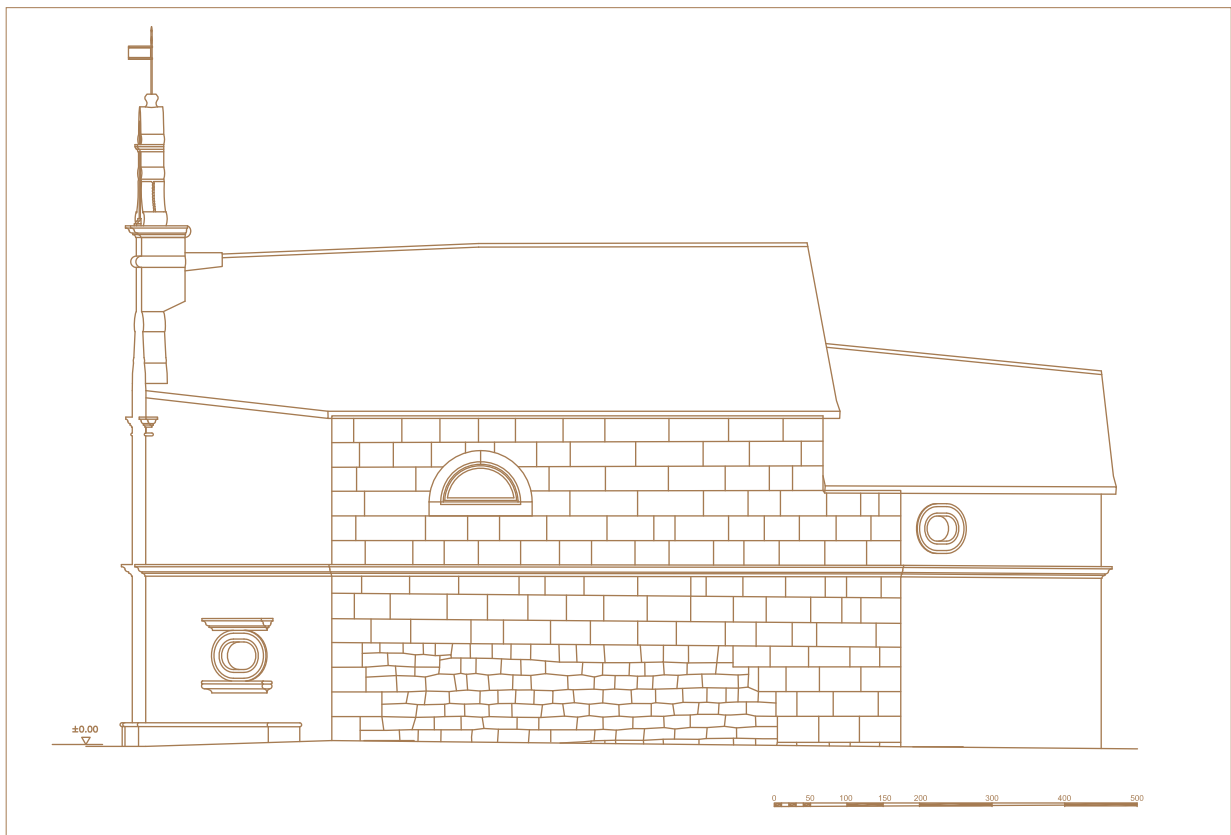
U spisima iz apostolske vizitacije dalmatinskih biskupija, koju je 1602./1603. godine obavio vicentinski biskup Mihovil Priuli, opisuje se još teža situacija u crkvi sv. Ivana: crkva je gola, a oltar neposvećen, pa biskup naređuje dolično opremanje oltara, a do tada zabranjuje obavljanje bogoslužja.¹⁹ Spisi iz vizitacije dijela Dalmacije koja je bila pod mletačkom upravom, a koju je 1624./1625. godine obavio biskup Oktavijan Garzadori,²⁰ govore o crkvi sv. Ivana kao jednostavno uređenoj i opremljenoj kamenim oltarom.²¹

Nakon teških vremena oskudnog života i kontinuiranog straha od turskih provala tijekom 16. i 17. stoljeća, tek nakon oslobođanja Makarske od Turaka 1684. godine, prilike na sjevernoj strani otoka Hvara postupno se stabiliziraju, ponovno jača ribarstvo i naročito trgovina, te se stječu uvjeti za obnovu crkve. U prijašnjim vizitacijama opisana oronula crkva veličinom i opremom ne udovoljava novim prilikama, pa se skromna građevina rekonstruirala.

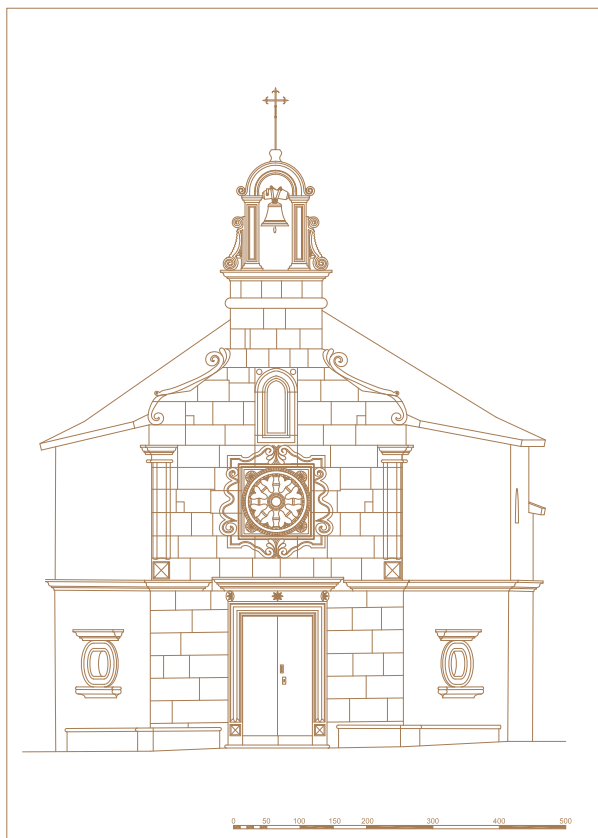
Današnja crkva sv. Ivana sagrađena je sredinom 18. stoljeća. To je barokna građevina atipičnog tlocrta izduženog poligona (sl. 1). Graditelj crkve nije poznat; nema ni dokumenata koji bi preciznije datirali gradnju crkve. Ostaje, dakle, datacija na temelju stilskih odlika građevine i povijesnih prilika koje su je omogućile. U tlocrtnoj dispoziciji oblika izduženog osmerokuta iščitavamo namjeru graditelja da u već definiranim urbanističkim uvjetima gradskoga trga poveća dimenzije crkve a da pritom ne zaguši javni prostor (sl. 2). U sjeverni i južni zid crkve ugrađeni su ostaci prethodne građevine, pa se može zaključiti da je položaj crkve zapravo ostao neizmijenjen, kao i njezina izvorna širina, a barokna je građevina poligonalnim produženjem na istok i zapad ostvarila potrebu gradnje crkve prostranijeg tlocrta od prethodne (sl. 3). Crkva je zidana pravilnim klesancima sлагanim u redove, a sredinom svih pročelja kontinuirano je izveden kameni profilirani vijenac, čime se očituje cjelovitost građevine. Na glavnom, zapadnom pročelju crkve izgrađen je portal baroknog oblikovanja, s profiliranim pragovima koji na dnu vertikala imaju dijamantne ukrase, a nad nadvojem jastučastu profilaciju, dok se zaključna profilacija uklapa u vijenac koji kontinuirano teče duž svih pročelja. Pročeljem dominira bogato ukrašena kamena rozeta, koja je izvedena kao kružni otvor s dekoracijom zakašnjele gotike (vijenac od niza zubaca s unutarnje strane i „žikom na raboš“ s vanjske strane), okulus je izveden od radijalno postavljenih stupića tipologije „dvostruka kruška“, a cijeli je otvor upisan u kvadratno polje ukrašeno baroknim viticama. Rozeta veličinom dominira pročeljem, tako da se čini gotovo predimenzionirana. Nad rozetom je jednostavan prozor zaključen šiljastim



2. Tlocrt crkve sv. Ivana u Jelsi (izradio Ask atelier d.o.o., Zagreb, 2011.)
Ground plan of St. John's Church in Jelsa (drawing by Ask Atelier Ltd., Zagreb, 2011)



3. Pogled na južno pročelje crkve sv. Ivana u Jelsi (izradio Ask atelier d.o.o., Zagreb, 2011.)
View of the south front of St. John's Church in Jelsa (drawing by Ask Atelier Ltd., Zagreb, 2011)



4. Pogled na zapadno pročelje crkve sv. Ivana u Jelsi (izradio Ask atelier d.o.o., Zagreb, 2011.)

View of the west front of St. John's Church in Jelsa (drawing by Ask Atelier Ltd., Zagreb, 2011)

lukom. Uglovi pročelja istaknuti su plitkim pilastrima izvedenim u razini rozete. U osi pročelja je jednodijelna preslica na zidanom postolju, baroknog oblikovanja, ukrašena volutama, kao i sam zabat crkve (sl. 4). Na južnom i sjevernom pročelju poligonalne građevine, u prizemlju se nalazi po jedan ovalni prozor baroknog oblikovanja, istaknut horizontalnim elementima profiliranog vijenca i klupčice, dok je na gornjoj razini, iznad vijenca, po jedan jednostavni polukružni prozor. Kamena plastika oblikovanjem i vještinom izrade odaje ruku lokalnog majstora (stupići rozete su zdepasti, ovalni prozori nespretno istaknuti horizontalnim vijencima, a voluta zabata sramežljivo naglašena), pa se može zaključiti da arhitektonsko-urbanistička koncepcija prostora kvalitetom uvelike nadilazi klesarsku izvedbu. Unutrašnjost crkve svodena je bačvastim svodom na klesanim pojasnicama i pilastrima koji su ukrašeni profiliranim bazama i kapitelima, s profiliranim vijencem duž sjevernog i južnog zida crkve, postavljenim u zoni pete svodne konstrukcije. Trijumfalni luk zaključen je profiliranim zaglavnim kamenom, a svetište je povišeno za jednu stubu i od broda odijeljeno kamenom oltarnom pregradom koju čini niz baroknih stupića (sl. 5). Crkva je popločena lijepo obrađenim kamenim pločama.

O opremi crkve u doba barokizacije možemo ponešto reći zahvaljujući malim, ali vrijednim dijelovima crkvenog inventara zatečenim u crkvi. Crkva je opremljena oltarnom palom, velikim uljem na platnu s prikazom Bogorodice s Kristom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Jakovom, koju Joško Kovačić atribuirao talijanskom slikaru i svećeniku Giovanniju Battisti Tosoliniju.²² Slika je ugrađena u drveni okvir²³ postavljen u središnjem dijelu oslikane drvene pregrade koja razdvaja prostor svetišta od prostora iza oltara, koji se koristi kao manja sakristija. Pregrada se naslanja na zidani oltar, a oblikom prati geometriju svoda svetišta. U istraživačkim radovima ustanovljena su tri oslikana sloja,²⁴ od kojih je zbog najbolje očuvanosti i usklađenosti s interijerom crkve prezentiran najrecentniji. Predstavlja stilizirane spirale akantova lišća zlatne boje, sa znakom križa u sredini spirale, izvedene na svijetloplavoj podlozi. Istraživačkim je radovima ustanovljen izvorni oslik s akantovim listovima na tamnozelenoj podlozi, usklađen sa zidnim oslicima na svodu svetišta, ali zbog lošije očuvanosti nije prezentiran. Oslici na žbuci u obliku bordure obogaćene florealnim viticama ukrašavaju svod svetišta u dvije trake: uz oltarnu pregradu i uz trijumfalni luk. Na oslikanoj borduri svoda teče traka spiralno povijenog akantova lišća sa znakom križa u sredini,²⁵ stoga se pretpostavlja da se oslik na drvenoj pregradi stilski usklađuje sa zidnim oslikom, koji nastaje upravo na liniji montirane pregrade, čime se upućuje na vizualnu usklađenost i istovremeno nastajanje interijera crkve. Zidani oltar s kamenom menzom ima drveni predoltarnik koji oponaša uzorak mramora. Crkveni inventar sačuvan je u skromnom broju; čine ga samo tri kasnobarokna svijećnjaka i postolja za palmete.

Crkva sv. Ivana dočekala je početak 20. stoljeća kao oronula građevina oštećena kapilarnom i oborinskom vlagom, zapuštenog interijera i devastiranog inventara. Ipak, prepoznata je kao izniman graditeljski zahvat baroknog graditeljstva, cjelovit u arhitektonskom oblikovanju i opremi interijera. Zaštitni radovi na crkvi sv. Ivana počeli su 2011. godine izradom dokumentacije koja je obuhvatila izradu arhitektonske snimke postojećeg stanja crkve, izradu projekta konstruktivno-građevinske sanacije te istraživačke radove na zidnim oslicima u svetištu, uz izradu konzervatorsko-restauratorskog elaborata.²⁶ Zaštitni radovi na crkvi trajali su zaključno do 2016. godine, a obuhvatili su građevinsku sanaciju crkve, restauraciju kamene plastike na pročeljima i u interijeru, restauraciju i rekonstrukciju zidnih oslika, restauraciju oltarne slike, predoltarnika i drvene oltarne pregrade, kao i svega sačuvanog pokretnog inventara iz vremena gradnje i opremanja crkve.

Radovi građevinske sanacije

Radovi građevinske sanacije crkve sv. Ivana počeli su 2012. godine²⁷ uklanjanjem dotrajalog pokriva od kupa kanalica i sanacijom svodnih konstrukcija nad brodom i svetištem



5. Unutrašnjost crkve prije zaštitnih radova (snimila A. Gamulin, 2011.)
Interior of the church, before protection works (photo by A. Gamulin, 2011)

crkve. Bačvasti svod građen lomljenim kamenom s dosta morta je konsolidiran i nad njim je izvedena zaštitna „košuljica“ i izravnavajući sloj na koji je postavljena hidroizolacija. Novi pokrov od kupa kanalica postavljen je na drvenoj konstrukciji koja omogućava provjetravanje oborinske vlage. Sanirana je streha od postojećih lomljenih kamenih ploča i kamena okapnica na istočnom zabatu.²⁸ U unutrašnjosti crkve je nakon istraživačkih radova na oslicima u većoj mjeri, a uz suglasnost ovlaštenih restauratora, izmijenjena dotrajala žbuka, koja je posebno degradirala u zonama kapilarne vlage te na mjestima procjeđivanja dotrajalog pokrova. Istraživački radovi izvedeni su i u brodu crkve, gdje je na zidovima i u zabatu nad trijumfalnim lukom pronađen oslik tipa marmorizacije podijeljene na velika polja, dok je na svodu uz kamene pojasnice otkriven oslik u obliku dvobojnih traka kao i u svetištu, ali bez florealne dekoracije. Oslici na kojima se mogla provesti restauracija su zaštićeni i pripremljeni za restauratorske radove, dok je u većem dijelu interijera izvedena nova žbuka kao podloga za rekonstrukciju oslika. Prije žbukanja izvedena je nova elektroinstalacija (i to na položajima prije postavljenih kabela, kako ne bi došlo do daljnjeg oštećivanja oslika). Uz prethodno obilježavanje demontirano je kameno popločenje, da bi se izvela potrebna hidroizolacija poda, kao uvjet sanacije od utjecaja kapilarne vlage. Tijekom istraživačkih radova ustanovljeno je da je izvorno podno popločenje bilo postavljeno na

nižoj koti, kao i popločenje trga oko crkve. Usporedno sa zaštitnim radovima na crkvi obavljali su se i radovi na trgu i obližnjim ulicama, s obzirom na to da je naselje dobivalo novi sustav odvodnje. Ti su radovi pokazali ostatke prvotnog popločenja trga iz 1879. godine, koji se nalazio oko 30 cm niže od današnjega. Razina trga povišena je u 20. stoljeću iz tehničkih razloga (da bi se zaustavilo kontinuirano plavljenje koje je uzrokovalo prelijevanje mora jer je riva izvedena na niskoj koti). Kad je podignuta kota trga, podignuta je i razina poda u crkvi. Kako denivelacija poda crkve u odnosu na trg ne bi bila prevelika, a ujedno se uspješnije riješio problem vlaženja u crkvi zbog potiska mora, zadržana je podignuta kota podnog popločenja iz prethodne faze uređenja. Radovi na restauraciji pročelja obavljali su se istovremeno s građevinskom sanacijom, a restauriranje i rekonstrukcija zidnih oslika obavljena je nakon dovršetka građevinske sanacije unutrašnjosti crkve.

Restauriranje kamena

Restauratorski radovi na kamenoj plastici crkve sv. Ivana trajali su od 2013. do 2016. godine, često istovremeno s radovima građevinske sanacije.²⁹ Osim na glavnom pročelju crkve, gdje su bile sačuvane stare vapnene sljubnice, sva su ostala pročelja bila fugirana recentnim cementnim mortom, pa su sljubnice uklonjene ručno, mehanički, i zamijenjene novima izvedenim u vapnenom mortu s prirodnim dodacima (kamena prašina, turjački pijesak). Pročelja poligonalne crkve bila su ugrožena biološkim obraštajem,³⁰ naslagama kamenca i premazima vapna, naročito u zoni rozete (sl. 6). Lišajevi i alge uklonjeni su biocidnim sredstvom, dok su naslage kamenca i vapna uklonjene mehanički, kao i naslage vapnene boje na rozeti. Na pročelju su u vapnenom mortu izvedeni manji rekonstruktivni zahvati te je zamijenjeno šest oštećenih klesanaca. S pročelja su uklonjeni korodirani željezni elementi, danas bez funkcije. Korodirani križ na vrhu preslice je mikropjeskaren i tretiran zaštitnim premazom, kameni elementi koji su zbog korozije napukli, sanirani su lijepljenjem. Kameno pročelje ima karakterističnu patinu narančasto-smeđe boje, svojstvenu svim hvarskim građevinama građenim od lokalnog kamena. Patina je po sastavu kalcij-oksalat, a prilikom restauracije je sačuvana, s obzirom na to da predstavlja prirodni zaštitni sloj kamena (sl. 7).³¹

U unutrašnjosti crkve kamena je plastika bila znatno oštećena utjecajem kapilarne vlage i soli. Oštećenja su se posebno očitovala na pilastrima trijumfalnog luka te na pilastrima koji nose pojasnice svoda u brodu crkve. Naj-oštećeniji kameni elementi toliko su degradirali zbog kapilarne vlage i kristalizacije soli u kamenu, da je presjek pilastara znatno smanjen, a time i njihova konstruktivna nosivost. Tako ugroženi kameni elementi zamijenjeni su novim klesancima, obrađenim tradicionalnim klesarskim alatom.³²



6. Rozeta s glavnog pročelja crkve, prije restauratorskog zahvata (snimila A. Gamulin, 2011.); rozeta s glavnog pročelja crkve, nakon restauratorskog zahvata (snimila M. Plenković, 2016.)

Rose window from the church front, before conservation (photo by A. Gamulin, 2011); rose window from the church front, after conservation (photo by M. Plenković, 2016)



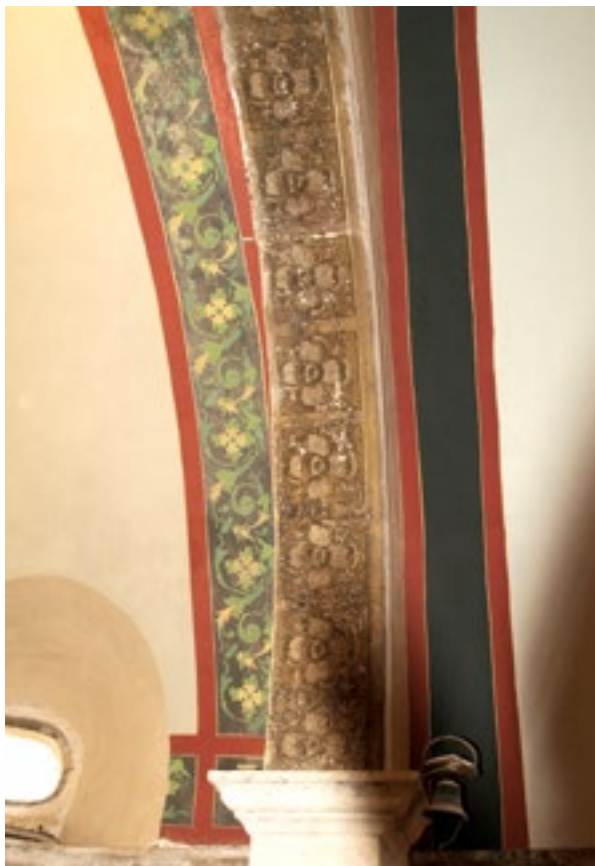
7. Detalj pilastra s glavnog pročelja crkve, prije restauratorskog zahvata, 2011.; detalj pilastra s glavnog pročelja crkve nakon restauratorskog zahvata, 2015. (snimila L. Krstulović Buzolić)

Detail of a pilaster from the church front, before conservation, 2011; detail of the pilaster from the church front, after conservation, 2015 (photos by L. Krstulović Buzolić)



8. Kamena oltarna pregrada prije restauratorskog zahvata, 2011.; kamena oltarna pregrada nakon restauratorskog zahvata, 2015. (snimila L. Krstulović Buzolić)

Stone chancel screen, before conservation, 2011; the stone chancel screen, after conservation, 2015 (photos by L. Krstulović Buzolić)



9. Detalj oslika u svetištu nakon restauratorskog zahvata (snimila I. Letilović, 2015.)
Detail of the painting in the sanctuary, after conservation (photo by I. Letilović, 2015)



LEGENDA:
 Površine na trijumfalnom luku na kojima je izveden retal
 Površine na kojima je izvedena rekonstrukcija oslika s imitacijom kamene obloge (marmorizacija)

10. Dokumentacija zidnog oslika nad trijumfalnim lukom (izradili K. Bosnić i N. Radošević, 2014.)
Documentation of the wall painting above the triumphal arch (drawing by K. Bosnić and N. Radošević, 2014)

Znatna oštećenja zatečena su i na kamenoj oltarnoj pregradi. Oltarna pregrada postavljena je u ravnini trijumfalnog luka, a sastoji se od profilirane baze na koju su postavljena po dva stupića tipologije „dvostruka kruška“, s ugaonim pilastrom s polustupićem, ukrašenim cvjetnim motivom, a povezuje ih kamena profilirana horizontalna greda. Oltarna pregrada oštećena je, osim solima, i mehanički. Stupići su bili polomljeni i mjestimično su nedostajali, a pregrada je dijelom demontirana i nestručno sanirana cementnim mortom. Nestručno obnovljeni elementi kamene pregrade su uklonjeni te je pregrada demontirana kako bi se provela desalinizacija njezinih originalnih dijelova. Ispitivanjima je ustanovljena znatna prisutnost klorida i sulfata. Rekonstrukcija oltarne pregrade izvedena je montažom originalnih elemenata, a elementi koji su nedostajali isklesani su od zdravih dijelova demontiranih pilastara. Mikropukotine i fuge zapunjene su mješavinom gašenog vapna i odgovarajućeg punila (sl. 8).³³ Na kamenoj plastici prisutna su oštećenja nastala nestručnim radovima na popravku crkve osamdesetih godina 20. stoljeća. Tada su brusilicama prebrušeni uzdužni profilirani vijenci i imposti trijumfalnog luka, kao i cijela njegova čeonu strana, čime su kamenoj plastici nanosena nepopravljiva oštećenja. Na donjoj strani trijumfalnog luka i danas su sačuvani iluzionistički oslici niza kasetnih polja s upisanim stiliziranim četverolatičnim cvijetom, čime se vizualno nadomješta izostanak bogatije klesarske intervencije. Oslici na kamenu su fragilni i osipaju se, a do danas nije predložen adekvatan način njihove restauracije, dok bi patiniranje radiranog čeonog dijela trijumfalnog luka bilo nužno zbog vizualnog usklađivanja s restauriranim cjelinom.

Kameni oltar crkve sv. Ivana s prednje je strane zidan priklesanim kamenom različite strukture u vapnenom mortu, dok je na stražnjoj strani djelomično ugrađena opeka. Oltar je oštećen djelovanjem soli koja je prodirala u kamen kapilarnom vlagom i izazvala njegovu eroziju. Kako bi se ugradila potrebna hidroizolacija, demontirane su kamene stube postolja oltara te je provedena desalinizacija kamenih elemenata stuba i oltara. Dijelovi oltarne ploče koji su potpuno degradirali zamijenjeni su novim kamenom obrađenim tradicionalnim klesarskim alatom.

Restauriranje i rekonstrukcija zidnih oslika

Radovi na istraživanju i dokumentiranju te restauraciji i rekonstrukciji zidnih oslika u crkvi sv. Ivana, najprije u svetištu, a poslije u brodu crkve, obavljali su se od 2011. do 2015. godine. Zatečeni su zidovi crkve obojeni bijelom bojom, s tragovima isoljavanja, ljuštenjem boje, vlažnim mrljama po svodu i oštećenjima od kapilarne vlage na uzdužnim zidovima. U zonama na kojima je izvorna žbuka dotrajala, najviše na području donjeg dijela sjevernog i južnog zida crkve, zatečeni su recentni popravci cementnim mortom. U brodu crkve izvedene su istražne sonde



11. Oltar sv. Ivana prije restauratorskog zahvata (snimila I. Letilović, 2012.)
Altar of St. John, before conservation (photo by I. Letilović, 2012)

koje su pokazale izvorni sloj žbuke s marmoriziranim oslikom kontinuirano na svim zidovima, kao i na zabatu iznad trijumfalnog luka. U prvoj fazi radovi su se obavljali u zoni svetišta, na svodu i zidovima. Pod recentnim slojem bijele boje koja je skinuta mehanički, na svodu su pronađene dvije bordure s florealnim ukrasom, dok su zi-

dovi pod vijencem ukrašeni marmorizacijom. Provedena su tri ciklusa odsoljavanja celuloznom pulpom, dokazana je znatna prisutnost klorida, i to naročito u gornjoj i srednjoj zoni bačvastog svoda svetišta, kao posljedica utjecaja atmosferske vlage, s obzirom na to da je crkva dulje imala dotrajali pokrov.³⁴ Izvorni oslik očišćen je mehani-



12. Sondiranje bojenih slojeva na oltarnoj pregradi in situ (snimila I. Letilović, 2012.)

Probing the painted layers on the chancel screen in situ (photo by I. Letilović, 2012)

ki i konsolidiran, a rekonstrukcija je izvedena s pomoću šablona, jer je analizom izvornog oslika ustanovljeno da je u većoj mjeri i on izveden s pomoću šablona te poslije slobodno doslikavan. Oslík svoda čine dvije trake, jedna uz trijumfalni luk, a druga uz drvenu pregradu oltara. Na tamnozelenoj podlozi obrubljenoj crvenom bordurom doslikan je florealni uzorak kao niz stiliziranih spiralnih vitica ukrašenih križevima. Izvorni su oslici restaurirani u zatečenom stanju, a rekonstrukcije su tonski usklađene s općim kontekstom izvornika, ali se razlikuju svojom cjelovitošću. Središnje polje svoda izvedeno je monokromno, u plavičastosivoj boji (sl. 9).³⁵

Istraživačkim radovima u brodu crkve pod slojem bijelog vapnenog naliča otkriveni su izvorni oslici, i to marmorizacija na zidovima pod vijencem, na zapadnom zabatnom zidu i na zabatu iznad trijumfalnog luka. Vidljiva su znatna oštećenja na zapadnom dijelu svoda i oko rozete, kao posljedica procjeđivanja oborinske vode oko preslice i zbog dotrajale stolarije rozete. Na uzdužnim zidovima u visini do oko 160 cm od poda izvorna je žbuka degradirala zbog podizanja kapilarne vlage, pa je tijekom nestručne sanacije u drugom dijelu 20. stoljeća zamijenjena recentnom, cementnom. S obje strane zida iznad trijumfalnog luka izvorna je žbuka najbolje očuvana, stoga se pristupilo uklanjanju vapnenog sloja kako bi se prezentirao izvorni oslik.³⁶ Izvorna žbuka oslikana je okersmeđom bojom, sa sivim i crvenim trakama koje dijele plohe na polja i kapljicama koje imitiraju mramorne površine. Žbuka na zidovima do horizontalnog vijenca osim preslika imala je mnoga mehanička oštećenja koja su uzrokovala slabu očuvanost sloja s oslikom imitacije kamene obloge, veliku koncentraciju soli, posebno klorida, te je u velikoj mjeri bila zamijenjena recentnom cementnom žbukom. U tim je zonama zatečena žbuka potpuno zamijenjena novom, vapnenom, te su izvedeni rekonstruirani oslici (sl. 10).

Bačvasti svod crkve s dvije je klesane pojasnice razdijeljen na tri polja, a uz svaku su pojasnicu istraživačkim radovima ustanovljeni ostaci oslikane bordure identične onima u svetištu. Zbog znatne oštećenosti bordura, florealni oslik kao na svodu svetišta nije potvrđen. Na svodu je izvedena nova žbuka, a oslikane bordure rekonstruirane su prema onima u svetištu, ali bez florealnog oslika.

Restauriranje pokretnog inventara u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Jelsi

Usporedno s arhitektonskom obnovom i obnovom zidnog oslika crkve sv. Ivana Krstitelja u Jelsi počela je i obnova pokretnog inventara.³⁷ Konzervatorsko-restauratorski radovi obavljani su na oltaru sv. Ivana Krstitelja s oltarnom slikom (sl. 11) te na svijećnjacima i postoljima za palmete. Kako se radi o zasebnim cjelinama, pristupi konzerviranju i restauriranju vodili su se individualno i usklađeno s problematikom na pojedinom objektu. Konzervatorsko-restauratorskim radovima na inventaru crkve prethodili su istraživački radovi koji su uključivali sondiranje i stratigrafsku analizu slikanih slojeva. S obzirom na to da se radi o stilski nejedinstvenoj cjelini, ali vrijednosno važnoj za crkvicu, njezinu bratovštinu i župljane, primarna svrha radova bila je usklađivanje cjeline. U tom smjeru posebice nas je vodio zidni oslik s prikazom stiliziranih akanta koji se može pratiti na posljednjem osliku oltarne pregrade. U istraživanju je zapaženo da je na većini sačuvano nekoliko kronoloških slojeva. Odluke o prezentaciji donosile su se tijekom radova, ovisno o stanju očuvanosti, mogućnosti uklanjanja preslika ili o očuvanju pojedinog sloja, pri čemu se uzimala u obzir uvjerljivost cjeline.

POKRETNI INVENTAR CRKVE SV. IVANA

Inventar crkve sv. Ivana cjelovit je i uklopljen u arhitekturu crkve. Čine ga oltar sv. Ivana u kojem stoji oltarna pala sv. Ivana Krstitelja sa svecima. Oltarnu palu okružuje oltarna pregrada koja lučnom formom prati geometriju svoda svetišta, a oslikana je stiliziranim spiralama akantova lišća zlatne boje na svijetloplavoj podlozi iz koje izviruju zlatne zvjezdice. Stoga smo zaključili da se oslik na drvenoj pregradi stilski usklađuje sa zidnim oslikom, koji nastaje upravo na liniji montirane pregrade, što upućuje na vizualnu usklađenost i istovremeno nastajanje skladnog interijera crkve. Oltarnu pregradu od zida dijeli profilirani ukrasni okvir oker boje. Predoltarnik i predela pripadaju tipičnoj tipografiji vremena, kad su zbog siromaštva drvene predoltarnike kopiranjem marmorizacija radili lokalni majstori stolari. Predoltarnik čine središnji i bočni dijelovi, dok se donjim dijelom predoltarnika proteže profilacija jednostavne izrade oslikana sivom marmorizacijom. Gornjim dijelom proteže se bijelo-siva profilirana letva, a središnji dio čini marmorizirana ploha ukrašena medaljonima. Na kamenu menzu postavljena je predela



13. Rekonstrukcija izvornog oslika na oltarnoj pregradi (izradila I. Letilović, 2014.)

Reconstruction of the original painting on the chancel screen (drawing by I. Letilović, 2014)



14. Rekonstrukcija druge faze oslika na oltarnoj pregradi (izradila I. Letilović, 2014.)

Reconstruction of the second phase of the painting on the chancel screen (drawing by I. Letilović, 2014)

sastavljena od središnjeg marmorizirano oslikanog dijela koji okružuju monokromne profilacije.

Na predelu je postavljena lučna oltarna slika *Sv. Ivan Krstitelj* koju Joško Kovačić atribuirao talijanskom baroknom slikaru i svećeniku Giovaniyu Battisti Tossoliniju,³⁸ a koju je zbog njezina lošeg stanja bilo teško sa sigurnošću atribuirati. U prvom planu slike su sv. Ivan Krstitelj i sv. Jakov, prikazani u cijeloj figuri. Sv. Ivan Krstitelj, prikazan kao asket odjeven u krzno,³⁹ u ruci drži križ s natpisom „Ecce agnus Dei“. Sv. Jakov prikazan je u dominikanskom habitu i u ruci drži hodočasnički štap. Iznad svetaca u oblaku stoji lik Bogorodice, zaogrnut modrim plaštom, kojoj na koljenima sjedi dijete Isus. Isus u lijevoj ruci drži sferu, simbol kraljevske vlasti, a desnom blagoslivlja.

Dio inventara čine još i kasnobarokni svijećnjaci i postolja za palmete koja smo zatekli u dvjema klupama sa spremištem smještenim u apsidi. Prema podacima župljana, postojala su četiri svijećnjaka, po dva u paru, različita u izradi; pretpostavlja se da je četvrti ukraden. Sačuvana su tri svijećnjaka, od čega su dva iste izrade, dok je treći nešto drugačiji; ponajviše se razlikuje po ornamentnim prstenovima pa se pretpostavlja da je četvrti, koji nedostaje, podjednak izgledu trećeg svijećnjaka.

Prije definiranja pristupa i postupaka konzervatorsko-restauratorskih radova provedena su restauratorska istraživanja⁴⁰ otvaranjem sondi slikanih slojeva i izuzimanjem uzoraka za izradu stratigrafske analize. Obuhvaćena

je cijela polikromirana površina arhitekture oltara: oltarna pregrada, predela i predoltarnik. Sondiranje je provedeno mehanički, skalpelom, te djelomično kemijski. Kemijski su se istovremeno provodile i probe uklanjanja preslika. Posebna pažnja pri sondiranju posvećena je oltarnoj pregradi koja svojim posljednjim oslikom prati izgled zidnog oslika.⁴¹ Otvaranjem sondi primarno se htjelo ustanoviti ponavlja li se motiv akanta i u ranijim fazama (sl. 12). Stratigrafskom analizom potvrđeno je da je izvorni bojeni sloj zelena pozadina s crno oslikanim stiliziranim akantima. Također je utvrđeno da je druga faza motiv plavog neba posutog zvjezdicama, a treća zatečena faza u kojoj se ponavlja motiv akanta. Na osnovi analiza i izvedenih probnih radova uklanjanja preslika te lošije očuvanosti izvornog sloja, odlučeno je da će se prezentirati najrecentniji oslik (sl. 13 i 14).

KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKI RADOVI NA OLTARU SV. IVANA

Oltar sv. Ivana izrađen je u tehnici polikromiranog rezbarenog drva. Drveni nosilac većinom je bio nestabilan, što se iznimno uočavalo na oltarnoj pregradi. Oltarna pregrada, izrađena od trinaest međusobno spojenih dasaka, oblikovana je tako da prati oblik oltarne slike i svoda crkve. Djelovanjem klimatskih oscilacija, prije svega relativne vlažnosti u crkvi, došlo je do tenzija drvenog nosioca, što je uzrokovalo raspucavanje drvenih dasaka i njihovo odvajanje od spojeva. Čavli koji su bili ukucani s lica na potporne daske s poleđine korodirali su i uzrokovali ošte-



15. Oltarna pregrada tijekom restauratorskog zahvata, 2014.; oltarna pregrada nakon restauratorskog zahvata, 2015. (snimila I. Letilović)
Chancel screen, in the course of conservation, 2014; chancel screen, after conservation, 2015 (photos by I. Letilović)



16. Predoltarnik tijekom restauratorskog zahvata 2013.; predoltarnik nakon restauratorskog zahvata, 2015. (snimila K. Tomaš)
Antependium, in the course of conservation, 2013; antependium, after conservation, 2015 (photos by K. Tomaš)

ćenja drvenog nosioca i gubitke okolnog slikanog sloja. Bojeni je sloj cijelom površinom bio iznimno nestabilan, što se manifestiralo raslojavanjem posljednjeg sloja. Drvo je bilo mjestimično oštećeno djelovanjem crvotočine na svim elementima oltarne arhitekture, a bojeni sloj prekriven slojem površinske nečistoće. Najoštećeniji dio oltarne arhitekture bio je predoltarnik. Na drvenom su nosiocu u većoj mjeri bila vidljiva crvotočna oštećenja i oštećenja nastala djelovanjem vlage, posebice na bočnim stranama, gdje nedostaje i velik dio slikanog sloja. Uočena su i odignuća slikanog sloja i osoljavanje.

Prvi korak konzervatorsko-restauratorskog zahvata bila je preventivna konzervacija *in situ*, demontaža oltarne pregrade i slike te transport u radionicu. U radionici⁴² je uslijedio detaljan zahvat uklanjanja nečistoće te stabilizacija drvenog nosioca. Zbog njegove izrazite strukturne nestabilnosti, proces konsolidiranja provodio se parcijalno. Injektiranje se provodilo do trenutka zasićenja drva otopinom. Prije uklanjanja nečistoće s površine bojenog sloja stabiliziran je slikani sloj nanošenjem akrilne disperzije i zapeglavanjem. Tim postupkom odignuti su dijelovi slikanog sloja spuštene i ponovo zalijepljeni za podlogu, čime je omogućen daljnji pristup zahvatu. Probama ukla-

njanja površinske nečistoće i laka prethodilo je mjerenje pH-vrijednosti⁴³ površine bojenog sloja. Rezultati su pokazali da je površina pH-vrijednosti 6 – 7, odnosno neutralno do blago kiselo. Tijekom probi na oltarnoj pregradi, na površini bojenog sloja uočen je mjestimice blago požutjeli lak. Budući da nije nanesen na cijelu površinu, trebalo ga je ukloniti. Probe su provedene standardnim postupkom; ponajviše su se temeljile na inovativnim gelovima *Pemulen TR-2*.⁴⁴ Rekonstrukcije drvenog nosioca izvedene su različitim postupcima i materijalima, ovisno o stupnju oštećenja. Manja oštećenja ispunjena su kitom, dok su veća izrađena metodom rekonstruiranja drvenim štapićima. Velika oštećenja, kao što su izrada i rezbarenje novih drvenih profilacija te zamjena dotrajalih konstrukcijskih letvica, rekonstruirana su u drvu lipe. Za rekonstrukciju nedostajuće preparacije i slikanog sloja korištena je tutkalno-kredna preparacija koja je nakon nanošenja oblikovana prema strukturi originalne preparacije i bojenog sloja. Tijekom obrade preparacije naišli smo na problem osoljavanja na predoltarniku. Kad se tutkalna otopina osušila, primijetili smo da je došlo do osoljavanja drva, odnosno na površinu drva počela je izbijati sol koja prije nije bila vidljiva. S obzirom na klimatske uvjete i stanje kamenog inventara crkve, osoljavanje drva u ovom slučaju nije bilo neobično. Naime, predoltarnik je u izravnom kontaktu s kamenom pa je iz kamena preuzeo vlagu i sol. Predoltarnik je postavljen na pod popločen kamenim pločama, a poledina mu je izravno naslonjena na kamenu menzu. Osoljavanje se pojavilo u donjem dijelu bočnih strana predoltarnika, dok u središnjem dijelu nije. Tutkalno-kredna preparacija nije mogla biti korištena i na dijelovima osoljenog drva, pa je bila potrebna preparacija na sintetičkoj osnovi.

Nakon obrade preparacije na oltarnoj pregradi, izveden je retuš unutar oštećenja na koje je nanosena kredna preparacija i na zone na kojima nedostaje posljednji oslik kako bi se postigla cjelina, s obzirom na to da se radi o monokromnoj pozadini (sl. 15). Retuš na oltarnoj pregradi izveden je tehnikom točkastog retuša temperama, a predoltarnik i predela retuširani su akrilnim bojama tehnikom *trattegio*. Različiti pristupi u retušu bili su uvjetovani teksturom bojenog sloja, kao i stupnjem oštećenja. Budući da se predoltarnik i predela stilski razlikuju od oltarne pregrade, provedene su probe izvedbe retuša, pri čemu je odlučeno da se na njima izvede retuš tehnikom *trattegio*, a da se pritom ne ugrozi vizualni izgled cjeline oltara (sl. 16).

KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKI RADOVI NA OLTARNOJ SLICI SV. IVANA

Oltarna slika sv. Ivana izrađena je tehnikom ulja na platnenom nosiocu⁴⁵ (sl. 17). Prema uvidu u zatečeno stanje, platneni nosilac bio je napet metalnim čavlima na drvenu potkonstrukciju⁴⁶ koja je dio oltarne pregrade. S poledine pregrade možemo uočiti daske rezane polulučno prema



17. Oltarna slika Sv. Ivan Krstitelj prije restauratorskog zahvata (snimila I. Letilović, 2012.)
Altarpiece of St. John the Baptist, before conservation (photo by I. Letilović, 2012)



18. Potpis autora slike otkriven tijekom restauratorskih radova (snimila I. Letilović, 2013.)
Author's signature revealed in the course of conservation (photo by I. Letilović, 2013)

obluku slike. Kao međusloj, naišli smo na platno napeto na daske preko kojega je napeta slika (*loose-lining*),⁴⁷ bez vidljivih tragova lijepljenja. Tek je kasnijom intervencijom ustanovljeno da se ipak radilo o podstavljenom platnu, pri čemu su se kao ljepila upotrijebili škrob i tutkalo koji su s vremenom izgubili vezivo pa je platno uglavnom bilo odvojeno od platna slike.

Na licu slike bila su oštećenja platnenog nosioca (poderotine platna ili potpun nedostatak platna), ponajviše uzrokovana zabijanjem čavala pri postavljanju metalnih kruna na likovima te u središnjem dijelu pričvršćavanjem platna na nosilac slike. Krune su se nalazile na likovima sv. Ivana Krstitelja i Bogorodice, dok je kruna koja je pripadala Isusu premještena iznad Bogorodičina lika, što je



19. Oltarna slika *Sv. Ivan Krstitelj* nakon restauratorskog zahvata (snimila I. Letilović, 2015.)
Altarpiece of St. John the Baptist, after conservation (photo by I. Letilović, 2015)

uzrokovalo daljnja oštećenja. Zbog vremenskih oscilacija platno se potpuno opustilo i stvorila su se velika potklobučjenja platna. Cijelom površinom slike bila je prisutna bijela maglica, posebno u gornjem dijelu slike. Radi se o odignutom laku, što je prouzrokovalo povišena vlaga u prostoru crkve. Slikani sloj ispucan je i prekriven izraženim starosnim krakelirama. Raspucavanje slikanog sloja uzrokovalo je koritasto i šatorasto raslojavanje prisutno

po gotovo cijeloj površini slike. Na predjelu oblaka vidjele su se prethodne intervencije u vidu zakrpi platna. Lice slike bilo je prekriveno slojem starog potamnijelog laka i površinske nečistoće koja je poprimila tamnu boju pa su pojedini dijelovi slike bili neprepoznatljivi. Slika je uokvirena zlatnim polulučnim profiliranim ukrasnim okvirom.

Radovi na slici započeti su zaštitom lica slike, odvajanjem slike od drvene poledinske konstrukcije te čišćenjem

poledine platnenog nosioca.⁴⁸ Kad se poledina detaljno očistila i osušila, provedena je konsolidacija slikanog sloja s poledine, otopinom tutkala u vodi (tal. *fermatura*).⁴⁹ Uslijedilo je čišćenje lica slike. Probama uklanjanja površinske nečistoće, laka i preslika prethodilo je mjerenje pH-vrijednosti površine bojenog sloja, sa svrhom odabira sredstva za čišćenje. Pokazalo se da je pH-vrijednost površine slike u rasponu od pH 5 do pH 7, odnosno neutralno do blago kiselo. Kako se radi o preplitanju raznih slojeva, retuša, preslika i laka, provedene su probe parcijalno po zonama na slici da bi se ustanovilo radi li se o preslicima ili samo o potamnjelom laku. Prve probe obavljene su na pozadini oslika, gdje je jasno vidljivo da se radi o magličastom laku i naslagama nečistoće. Uslijedile su probe na draperijama likova te na pozadini oslika na predjelu ispod oblaka. Temeljem probnih istraživanja ustanovljeno je da se na slici nalazilo nekoliko različitih segmenata koje je trebalo ukloniti ili sačuvati. Cijela površina slike bila je prekrivena površinskom nečistoćom i lakom koji je na sebe vezao nečistoću, stoga je bilo potrebno pronaći sredstvo koje minimalnom intervencijom uklanja i jedno i drugo, a najučinkovitijima su se pokazali gelovi i emulzije *Pemulen TR-2*.⁵⁰ Uklonjena je površinska nečistoća i lak na cijeloj površini slike. Preslici su uklonjeni djelomično, tj. samo u zonama u kojima su narušavali izgled slike. Uklonjen je i crni rub oko Gospina plašta i crni preslik na halji sv. Jakova. Nakon uklanjanja crnog preslika s donjeg dijela slike, koji je bio potpuno neprepoznatljiv, pojavili su se potpis autora⁵¹ (sl. 18) i pejzaž. Retuši su uklonjeni s inkarnata likova. Poslije detaljnijeg čišćenja slike uslijedila je rekonstrukcija nedostajućih dijelova platna i podstavljanje novim platnom. Zbog iznimne krтости i brojnih oštećenja, kao što su poderotine ili nedostatak platna, odlučeno je da se slika podstavi novim platnom⁵² i napne na novi klinasti podokvir. Za rekonstrukciju nedostajuće preparacije korištena je tonirana preparacija, u nastojanju da bude najbližnja tonu izvorne preparacije, crveno-smeđe, koja je oblikovana prema strukturi izvorne preparacije i bojenog sloja. Na pripremljenoj podlozi za retuš najprije je izveden podslik akvarelnim bojama, nakon čega je nanesen izolacijski lak, čija je svrha izolacija izvornog slikanog sloja i omogućavanje završnog retuša. Nakon što je površinska nečistoća uklonjena, neujednačenost površine uzrokovana „prečišćavanjem“ bojenog sloja,⁵³ koja prvotno nije bila vidljiva ispod sloja nečistoće, također je bila razlog da se nanese izolacijski lak prije završnog retuša. Prečišćene zone morale su biti retuširane da bi se dobila forma, posebice na predjelu pejzaža. Retuš je izveden u formi sitnih točkica. (sl. 19)

KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKI RADOVI NA SVIJEĆNJACIMA I POSTOLJIMA ZA PALMETE

Tri drvena svijećnjaka i četiri postolja za palmete (sl. 20) pronađena su u vrlo lošem stanju u spremištima drvenih



20. Svijećnjaci i postolja za palmete prije restauratorskog zahvata (snimila I. Letilović, 2011.)
Candlesticks and bases for palmettes, before conservation (photo by I. Letilović, 2011)



21. Svijećnjaci nakon restauratorskog zahvata (snimila I. Letilović, 2014.)
Candlesticks after conservation (photo by I. Letilović, 2014)



22. Unutrašnjost crkve sv. Ivana nakon restauratorskog zahvata (snimila S. Aničić Eterović, 2016.)
Interior of St. John's Church, after conservation (photo by S. Aničić Eterović, 2016)

klupa u crkvi. Svijećnjaci, izrađeni u dva dijela i spajani metalnim čavlima, tijekom vremena, tj. uporabom, rasklimali su se na spojevima ili potpuno odvojili, preslikani bijelom i oker bojom te degradirani djelovanjem crvotočine. Četiri polikromirana i pozlačena postolja za palmete izrađena su u polureljefnoj formi. Sastoje se od baze i tri polukružna ornamentna prstena. Djelomično su bili preslikani tehničkim zlatom, dok je originalni sloj uljana pozlata na bijeloj podlozi. Tragovi oštećenja djelovanjem crvotočine bili su minimalni pa je drveni nosilac izrazio stabilan, ali je mjestimično nedostajalo slikanog sloja.

Radovi na svijećnjacima počeli su usporedno s istraživačkim radovima na oltaru 2012., pri čemu je najprije provedena preventivna konzervacija koja je uključivala podljepljivanje odignutog slikanog sloja i konsolidaciju drvenog nosioca. Radovi su nastavljeni godinu dana poslije u restauratorskoj radionici. Kemijskim je sredstvima uklonjena površinska nečistoća te preslici od tehničkog

zлата na postoljima za palmete, dok su svijećnjaci suhim čišćenjem pripremljeni za sondiranje i probe uklanjanja preslika. Sondiranjem bojenog sloja na svijećnjacima ustanovljeno je da se radi o preslicima, točnije o izvornim srebrnim listićima. Preslik je uklonjen kemijski, otapalom za uklanjanje uljanih preslika, te mehanički skalpelom. Nakon što je uklonjen preslik, rekonstruirani su oštećeni dijelovi drvenog nosioca i podloga je pripremljena za retuš. Manja oštećenja retuširana su akvarelnim bojama. Retuš srebra izveden je srebrom u prahu i srebrnim listićima (sl. 21), a postolja za palmete retuširana su tehničkim zlatom u listićima.

Zaključak

Barokna crkva sv. Ivana u Jelsi rijetko je očuvana cjelina arhitektonskog oblikovanja i interijera nastala u jednom dahu, sredinom 18. stoljeća. Konzervatorski odjel u Splitu⁵⁴ prilikom zaštitnih radova posebno je vodio brigu o



23. Zapadno pročelje crkve sv. Ivana u Jelsi nakon zaštitnih radova (snimila M. Plenković, 2016.)
West front of St. John's Church in Jelsa, after protection works (photo by M. Plenković, 2016)

cjelovitosti kulturnog dobra, pa je usporedno s građevinskom sanacijom proveden i niz specijalističkih postupaka koji su rezultirali cjelovitom obnovom – od arhitektonske sanacije građevine, preko restauracije i rekonstrukcije baroknog interijera do restauracije glavnog oltara i pokretnih umjetnina u crkvi. (sl. 22 i 23) Postupak je uključio više

specijalista restauratora koji su zajedničkom suradnjom i predanim radom postigli prezentirani rezultat. Radovi su od 2011. do 2016. godine financirani programom zaštitnih radova Ministarstva kulture, i to programom za nepokretna i pokretna kulturna dobra, a u financiranju je sudjelovala i župa Uznesenja Marijina iz Jelse. ■

Bilješke

- 1 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. d, 347–351, 347.
- 2 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. e, 361–364, 362.
- 3 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. d, 155–182, 166.
- 4 BERNARDIN ŠKUNCA, 2013., 104.
- 5 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001., 179.
- 6 Od *gratia* – milost, tj. zapisi o zemlji koju općina daje bez nplate građanima.
- 7 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. e, 361–364, 362.
- 8 Isto.
- 9 Isto, 364.
- 10 Osim crkve sv. Mihovila u Jelsi, srednjovjekovne građevine na Hvaru su: crkva sv. Luke u uvali Crkvice sjeveroistočno od Jelse, crkva sv. Barbare u Zastrazišću i crkva sv. Magdalene u Hvarskim njivama, a tako je vjerojatno izgledala i crkva Sv. Duha u Hvaru prije gotičke obnove.
- 11 ANDRO GABELIĆ, 1988., 85.
- 12 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. f, 401–426, 404. U 16. stoljeću spominje se u Jelsi samo jedna bratovština, vezana uz utvrđenu crkvu. U novijim stoljećima u Jelsi su djelovale još bratovštine Presvetog Sakramenta, Gospe od Pasca, Gospe Karmelske i Duša u čistilištu. Vidi: BERNARDIN ŠKUNCA, 2013., 105–106. Uz Gospinu crkvu na Gradini djelovala je od 1787. do 1808. bratovština nastala na poticaj augustinaca, nakon što su mletačke vlasti ukinule taj pustinjački red. Vidi: BERNARDIN ŠKUNCA, 1981., 56.
- 13 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. c, 222–236, 222–223.
- 14 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. f, 401–426, 404.
- 15 BERNARDIN ŠKUNCA, 1981., 58.
- 16 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. e, 361–364, 362.
- 17 NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, 2001. f, 401–426, 406.
- 18 „Crkva sv. Ivana s uskim i jednostavnim oltarićem do kojeg je palij i ikona, crkva je uvijek otvorena i nikad bogato opremljena i bez uprave. Naređuje se da se drži zatvorena i da ne bude mise u njoj dok se ne napravi i ne ukrasi oltar kako je uobičajeno.“ Prijevod Silva Kukoč, prof. Vidi: ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ, SLAVKO KOVAČIĆ (ur.), 2005., 189.
- 19 „Posjetio sam siromašnu crkvu pod titularom sv. Ivana u kojoj je bio samo oltar sv. Ivana koji nije bio posvećen, već je u crkvi misa slavljena samo iz zavjeta, i to na prijenosnom oltaru. U crkvi nema ničega. Biskup nalaže da se podigne postojeća ploča na navedenom oltaru i da se postavi decentni bijeli kamen. Naređuje da se ukrasi križem i mješanim svijjećnicama ili barem željeznim. Vrata spomenute crkve su otvorena. Naređuje da se zatvore kožom (!) i da se noću drže zatvorena. Zabranjuje se slavljenje u crkvi dok se oltar ne ukrasi potrebnim ruhom i ukrasima.“ Prijevod Silva Kukoč, prof. Vidi: ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ, SLAVKO KOVAČIĆ (ur.), 2005., 34, 398; DAVOR DOMANČIĆ, 2008., 162.
- 20 ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ, SLAVKO KOVAČIĆ (ur.), 2005., 39.
- 21 „Posjetio sam crkvu sv. Ivana s kamenim oltarom srednjeg izgleda i jednostavnim uređenjem, za namjesnika laika. Mještani su za namjesnike postavili Jakova Mateja Skrivanića i Paola Nikolu Skrivanića.“ Prijevod Silva Kukoč, prof. Vidi: ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ, SLAVKO KOVAČIĆ (ur.), 2005., 561. Napomena: i danas na Trgu sv. Ivana, istočno od crkve, stoji kuća i portal oitelji Skrivanić (Scrivanelli).
- 22 JOŠKO KOVAČIĆ, 1999., 126–127. Giovanni Battista Tosolini (Felettano, 1739. – Venecija, 1808.?) djeluje otprilike od 1755. – 1760. do početka 19. stoljeća na području Veneta i Udina, član je Venecijanske akademije, u Udinama je imao studio i školu slikanja. Giovanni Battista Tosolini, *Kunsthandel Koskull*, URL = <http://kunsthandel-koskull.de/kunst-vor-1900/giovanni-battista-tosolini> (4. travnja 2017.). Natpis otkriven tijekom restauratorskih radova, premda teško čitak, demantira predloženu atribuciju.
- 23 Prilikom skidanja slike s okvira ustanovljeno je da je slika skraćena po rubovima i prilagođena obliku oltarne pregrade. Utvrđeno je da je slika već prije restaurirana i dublirana, što može biti razlog skraćivanja i prilagođavanja postojećem okviru. Uglavnom, nije moguće sa sigurnošću tvrditi je li slika donesena ili rađena baš za oltar i drvenu pregradu u crkvi.
- 24 Zatečeni oslik predstavlja treću fazu oslika drvene pregrade, koji je kao i izvorni imao motiv akantusovih listova, dok se drugi sloj oslika sastojao od niza zlatnih zvjezdica na intenzivnoj plavoj podlozi. Prezentiran je treći, najbolje sačuvan oslik. Vidi: IVANA LETILOVIĆ, 2016., 14–15.
- 25 NIKOLA RADOŠEVIĆ, 2016., 8–11.
- 26 Arhitektonsku dokumentaciju postojećeg stanja crkve izradio je studio ASK d.o.o. iz Zagreba, Azra Suljić, d.i.a. Projekt građevinske sanacije crkve izradila je tvrtka Grading projekt d.o.o. iz Splita, ovlašteni inženjer Dalibor Bartulović, d.i.g. Konzervatorsko-restauratorski elaborat i istraživačke radove provelo je Sveučilište u Splitu – Umjetnička akademija, Likovni odjel, Odsjek za zidno slikarstvo, dr. sc. Branko Matulić, Krešimir Bosnić, mag. restauracije, Nikola Radošević, mag. restauracije.
- 27 Radove građevinske sanacije crkve izvela je tvrtka XIA inženjering d.o.o. iz Splita, vlasnik Nediljko Lončar, d.i.g.
- 28 ANITA GAMULIN, 2016., 5–6.
- 29 Restauratorske radove obavila je diplomirana konzervatorica-restauratorica Lena Krstulović Buzolić iz Hvara.
- 30 Pročelja su bila ugrožena lišajevima, naročito u zonama vijenaca i reljefne kamene plastike, te crnim, žutim i bijelim algama.
- 31 LENA KRSTULOVIĆ BUZOLIĆ, Restauratorsko izvješće, 2016., 1–12.
- 32 Korišten je kamen tipa „Veselje“ iz bračkih kamenoloma, koji se bojom i strukturom najbolje uskladio s izvornim kamenim elementima.
- 33 LENA KRSTULOVIĆ BUZOLIĆ, Restauratorsko izvješće, 2016., 13–18.
- 34 U zahvatu je korištena celulozna pulpa *Arbocell BC 1000* proizvođača Kremer Pigmente, prosječne dužine vlakana 0,7 mm. Prisutnost klorida dokazivana je metodom srebrova nitrata. Napravljena je konverzija lako topljivih soli u netopljive, izjednačena je upojnost podloge te su ostaci izvornog oslika zaštićeni rever-

zibilno topljivim lakom na bazi etil-metakrilat kopolimera. Vidi: BRANKO MATULIĆ, 2014., 9–11.

35 BRANKO MATULIĆ, 2014., 14–15.

36 Vapneni sloj uklanjan je mehanički, a omekšavan na više načina, od kojih se najučinkovitijim pokazao *Deck 1000*; kemijska metoda kombinirana je s mehaničkom metodom čišćenja skalpelima. Površine s oštećenim slikanim slojem impregnirane su akrilnom emulzijom K9 proizvođača *Kremer Pigmente*, a retuš je izveden temperama. Oslík je zaštićen prskanjem otopinom *Paraloida B-72*. Vidi: NIKOLA RADOŠEVIĆ, KREŠIMIR BOSNIĆ, 2015., 9–13.

37 Konzervatorsko-restauratorski radovi trajali su u kampanjama od 2012. do 2015. godine. Radove je financiralo Ministarstvo kulture, Program kulturnog razvitka, i dijelom župa Marijina Uznesenja Jelsa (za naručitelja don Stanko Jerčić). Radove su provodile: Sara Aničić Eterović, dipl. konzervator-restaurator, mr. art.; Ivana Letilović, viši konzervator-restaurator, i Katarina Tomaš, diplomirani konzervator-restaurator, uz suradnike.

38 JOŠKO KOVAČIĆ, 1999., 124–129.

39 IVANA PRIJATELJ-PAVIČIĆ, 1998., 212. Sv. Ivan Krstitelj često je prikazivan kao asket uz lik Bogorodice.

40 Restauratorska istraživanja provedena su *in situ* 2012. godine.

41 Svodne plohe u crkvi oslikane su motivima stiliziranih akan-tusa koje nalazimo i na oltarnoj pregradi.

Konzervatorsko-restauratorske zahvate na zidnom osliku vodili su Krešimir Bosnić, mag. restauracije, i Nikola Radošević, mag. restauracije s Odsjeka konzervacije-restauracije Odjela za zidno slikarstvo, UMAS.

42 Oltar je demontiran parcijalno. U drugoj fazi konzervatorsko-restauratorskih radova (2013. godine) demontirana je oltarna pregrada s oltarnom palom. Umjetnine su transportirane u radionicu u Splitu. U četvrtoj fazi radova (2015.) demontirani su predoltarnik i predela te transportirani u radionicu.

43 Za mjerenje pH-vrijednosti otopine korišten je elektronički pH-metar *Horiba B-212*. Mjerenja su pokazala da je pH-vrijednost površine bojenog sloja od 5 do 7,5, što smo i pretpostavljali, s obzirom na to da se radi o uljanoj slici. Za probe čišćenja upotrebljavani su gelovi i emulzije *Pemulen TR-2* s pH-vrijednošću od 6 do 8.

44 *Pemulen TR-2* je inovativni polimerni materijal izvorno osmišljen za potrebe kozmetičke industrije, a primjenu u restauraciji osmislio je prof. Richard Wolbers (Sveučilište u Delawareu, SAD). Po sastavu je kopolimer poliakrilne kiseline i kao polimerni emulgator formira emulzije ulja u vodi. Gelovi pripremljeni *Pemulenom TR-2* su najviskoziji u rasponu pH-vrijednosti od 5 do 9, a već pripremljenom gelu mogu se dodavati kelati i tenzidi. Gel se upotrebljava za uklanjanje površinske nečistoće. Recepture su preuzete s radionice prof. Richarda Wolbersa „New Methods of Cleaning Painted Surface“, održane u Splitu 2013. godine. Više u: <http://pemulentr2.pbworks.com/w/page/15636419/Pemulen%20TR2> (30. ožujka 2017.)

45 Nosilac slike je laneno platno tkano ukrštenim (platnenim) vezom, tj. njegovom varijantom koja se naziva dijagonalni ili keper vez, čije niti osnove i potke pri prepletu čine pravilne preskoke

pa nastaje gusto koso tkanje paralelnih dijagonalnih linija. Kod takvog veza lice i naličje platna imaju različitu strukturu. Platno zbog takve vrste tkanja ima čvršću i grublju površinu i upotrebljava se za slike većih dimenzija.

46 Slika je zatečena napeta na poledinskoj konstrukciji od sedam vertikalno postavljenih dasaka, nejednake širine i debljine. Poledinska konstrukcija prati lučnu formu slike. Na poledini dasaka su tri horizontalno položene daske koje povezuju cijelu konstrukciju u cjelinu. Horizontalne daske su za poledinu vertikalnih dasaka fiksirane čavlima, zabijenima s poledine. Daske poledinske konstrukcije zatečene su u relativno stabilnom stanju. Lokalno se uočavaju diskoloracije nastale djelovanjem vlage i tragovi štetnog djelovanja insekata. Na površini dasaka vidljivi su i brojni tragovi korozije te ostaci čavala zabijenih u drvo s lica i poledine. S poledine su daske prebojene u bijelo, kao i ostatak oltarne pregrade.

47 Slika je prijašnjom intervencijom podstavljena na novo platno koje je sastavljeno od četiri dijela. Platno nije potpuno vezano za platno slike, stoga smo uvidom u zatečeno stanje *in situ* pretpostavljali da se radi o *loose-liningu*. Šavovi platna su spajani ručno, koncem. Dimenzije platna prelaze dimenzije originalnog platna slike. Kao vezivo za podstavljanje korišteno je tutkalo i škrobno ljepilo koje je s vremenom izgubilo vezivnu moć pa se platno lako moglo odvojiti. U zonama u kojima je korišteno tutkalo, platna su se potpuno odvojila. Škrobno ljepilo korišteno je u rubnim dijelovima te na mjestima oštećenja i nedostatka platenog nosioca. Uz rubove platna vidljiva su oštećenja od čavala koja su s lica slike bila zakucana za oba platna u drvenu potkonstrukciju. Nakon odvajanja podstavljenog platna, retuši vidljivi s lica slike „ostali“ su na novopodstavljeno platno, tj. prilikom tadašnje restauracije slike nisu izvedene rekonstrukcije platenog nosioca i preparacije, nego je retuš izveden izravno na novopodstavljeno platno.

48 Kao ljepilo za zaštitu slikanog sloja, odabrana je otopina zečjeg tutkala. Količina vlage unesena u sliku tijekom zaštite lica donekle je ublažila valovite deformacije platna. Nakon sušenja zaštite lica, slika je odvojena od drvene poledinske konstrukcije, a zatim su odvojena i platna. Potom se pristupilo čišćenju poledine slike. Kako se radilo o debljim naslagama tutkala i škrobnog ljepila, koje je prethodno trebalo omekšati, čišćenje se izvodilo vlaženjem preko papira bugačice. Površina je čišćena prema shemi šahovske ploče kako bi se vlaga što ravnomjernije rasporedila po površini slike. Takav način čišćenja slike s poledine pridonio je izravnavanju deformacija platna.

49 *Fermatura* je tradicionalna metoda konsolidiranja tutkalom u talijanskoj restauratorskoj praksi. Unošenje vlage pri konsolidaciji s poledine istovremeno je omekšalo platno i slikani sloj te omogućilo dodatno ravnjanje slike. Konsolidacija je bila nužna i da bi se u nestabilnim zonama slike obnovila veza slikanog sloja i platna.

50 Probe su pokazale da, kao i na osliku oltarne pregrade, najbolje djeluje gel *Pemulen TR-2* u kombinaciji s benzilnim alkoholom i limunskom kiselinom, ovisno o tome koja se površina tretira, bez obzira na to je li riječ o laku ili o preslicima.

51 Tijekom čišćenja površine bojenog sloja, u donjem kutu slike otkriven je potpis autora – *F. Cianaotti fecit* (?). O slici i njezinu autoru nisu pronađeni pisani podaci.

52 Kao metoda odabrano je podstavljanje *Bevom* 371.

53 Prethodnom „restauracijom“ dijelovi slike su prečišćeni, ponajviše na predjelu pejzaža. Također su pojedine zone „doslikane“, npr. Bogorodičin plašt, pri čemu lik Bogorodice dobiva na volumenu i dimenziji, te na halji sv. Jakova.

Joško Kovačić spominje da je osamdesetih godina čuvar crkve restaurirao sliku čisteći je crvenim lukom. Vidi: JOŠKO KOVAČIĆ, 1999., 129. Međutim nakon toga, pretpostavljam da su se dogodile spomenute intervencije prečišćavanja i preslikavanja.

54 Poslove na nepokretnom kulturnom dobru nadzirala je Anita Gamulin, viša savjetnica konzervatorica, a poslove na pokretnim kulturnim dobrima nadzirala je Ivana Svedružić Šeparović, viša savjetnica konzervatorica s Konzervatorskog odjela u Splitu.

Izvori

Konzervatorski odjel u Splitu, LENA KRSTULOVIĆ BUZOLIĆ, Dokumentacija restauratorskih radova na crkvi sv. Ivana u Jelsi, restauratorsko izvješće, Hvar, 2016.

Umjetnička akademija u Splitu, Odsjek za konzervaciju-restauraciju, Odjel za restauraciju-konzervaciju zidnoga slikarstva i mozaika, BRANKO MATULIĆ, Izvještaj o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na oslikanom svodu apside u crkvi sv. Ivana u Jelsi, Split, 2014.

Umjetnička akademija u Splitu, Odsjek za konzervaciju-restauraciju, Odjel za restauraciju-konzervaciju zidnoga slikarstva i mozaika, NIKOLA RADOŠEVIĆ, KREŠIMIR BOSNIĆ, Izvještaj o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na trijumfalnom luku, zidovima i svodu u unutrašnjosti crkve sv. Ivana u Jelsi, Split, 2015.

Literatura

DAVOR DOMANČIĆ, Valierova vizitacija na otoku Hvaru i Visu, *Zavičajni album* (ur. Nevenka Bezić-Božanić), Split-Hvar, 2008., 125–182.

NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, Obrambene prilike na sjevernoj strani otoka Hvara u XV. – XVII. stoljeću i Lepantska bitka, *Odabrani radovi* (ur. Nevenka Bezić-Božanić), Split, 2001. a, 90–103.

NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, O fazama razvitaka kulture na Hvaru, *Odabrani radovi*, Nevenka Bezić-Božanić (ur.), Split, 2001. b, 155–182.

NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, [Značenje bratovština za razvoj društvene svijesti na Hvaru u XIV., XV. i XVI. stoljeću](#), *Odabrani radovi*, Nevenka Bezić-Božanić (ur.), Split, 2001. c, 222–236.

NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, Gdje je bila *civitas vetus Ielsae* na otoku Hvaru, *Odabrani radovi*, Nevenka Bezić-Božanić (ur.), Split, 2001. d, 347–351.

NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, Jelsa u XV. stoljeću, *Odabrani radovi*, Nevenka Bezić-Božanić (ur.), Split, 2001. e, 361–364.

NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI, [Gradnja i povijest crkve-tvrđave u Jelsi](#), *Odabrani radovi*, Nevenka Bezić-Božanić (ur.), Split, 2001. f, 401–426.

ANDRO GABELIĆ, *Ustanak hvarskih pučana, 1510. – 1514.*, Split, 1988.

ANITA GAMULIN, Obnova crkve sv. Ivana, *Obnova crkve sv. Ivana u Jelsi*, katalog, Jelsa 2016., 3–7.

GIOVANNI BATTISTA TOSOLINI, *Kunsthandel Koskull*, URL = <http://kunsthandel-koskull.de/kunst-vor-1900/giovanni-battista-tosolini> (4. travnja 2017.) <http://pemulentr2.pbworks.com/w/page/15636419/Pemulen%20TR2> (30. ožujka 2017.)

JOŠKO KOVAČIĆ, Bilješke za slikovni settecento na Hvaru, *Periodični izvještaj Centra za zaštitu kulturne baštine otoka Hvara*, broj 163, Hvar, 1999., 124–129.

IVANA LETILOVIĆ, Obnova pokretnog inventara u crkvi sv. Ivana, *Obnova crkve sv. Ivana u Jelsi*, katalog, Jelsa, 2016., 14–26.

ANDRIJA VOJKO MARDEŠIĆ, SLAVKO KOVAČIĆ (ur.), Apostolske vizitacije hvarske biskupije iz godina 1579., 1602./1603. i 1624./1625., Rim, 2005.

GRGA NOVAK, *Hvar kroz stoljeća*, III. izdanje, Zagreb, 1972.

IVANA PRIJATELJ-PAVIČIĆ, *Kroz Marijin ružičnjak*, Split, 1998.

NIKOLA RADOŠEVIĆ, Istraživanja i rekonstrukcija zidnih oslika u crkvi sv. Ivana u Jelsi, Obnova crkve sv. Ivana, *Obnova crkve sv. Ivana u Jelsi*, katalog, Jelsa, 2016., 8–11.

BERNARDIN ŠKUNCA, *Štovanje Isusove muke na otoku Hvaru*, Split, 1981.

BERNARDIN ŠKUNCA, *Za Križen na otoku Hvaru*, Hvar-Zagreb, 2013.

Summary

Anita Gamulin, Ivana Letilović

THE CHURCH OF ST. JOHN IN JELSA – AN EXAMPLE OF COMPREHENSIVE CONSERVATION TREATMENT

The church of St. John was erected in the Middle Ages in the eponymous bay on the north coast of the island of Hvar. Earliest surviving records mentioning the church date from 1463. In the bay, which initially served as a port for the nearby village of Pitve, the town of Jelsa would later grow, having owed its development primarily to fishing and shipbuilding. As the Ottoman raids subsided, the town experienced a renewed prosperity, and the decaying church was reconstructed, as a singular architectural and urban project in the already-formed St. John's Square. The Baroque church originated in the mid-18th century, when its interior was completed and furnished with artworks. The church has the characteristic layout of an elongated octagon; the façades are decorated with Baroque stone sculpture, while the main axis is made prominent by the portal, rose window and bell cote. In the interior, the vault is supported by transverse arches resting on pilasters, while the sanctuary is accentuated with a triumphal arch and a stone chancel screen. The walls are painted in imitation of stone, while the vault in the zones of the transverse arches is highlighted with painted bordures, which on the sanctuary vault carry floral painted motifs. The masonry altar is furnished with a wooden chancel screen, and on the altar an altarpiece is enclosed within the wooden screen. The screen, on which three paintings have survived, is presented in the last floral painting, whose motif matches the original and was designed to resonate with the bordures painted on the walls.

In the course of conservation, particular attention was paid to the altarpiece of St. John the Baptist, which had

undergone a 'restoration' decades earlier. The painting was once attributed to Italian painter and priest Giovanni Battista Tosolini. However, during the recent conservation efforts, once the unprofessionally executed overpaints were removed, we uncovered the signature of an unknown author that disproves the earlier attribution.

The church has particular value in the chronological and stylistic unity of its architectural design, interior and liturgical furnishings. This was acknowledged in the process of renovation, which was aimed towards a rehabilitation of all heritage values into a harmonized ensemble. The concept guiding the conservation of movable furnishings was to unify them with the church space. Candelsticks and bases for palmettes found their place in the church, while the benches that were renovated by local carpenters were returned to use. The chancel screen, as a frame enclosing the altarpiece, was made to match the ceiling painting.

The renovation of the church of St. John was completed in 2015, and the conservation work was presented with the exhibition "Renovation of St. John's Church" in the Kravata Gallery, Jelsa Municipal Museum. We especially wish to emphasise the coordinated efforts of all experts and specialists whose collaboration contributed to the successful rehabilitation of this church building, one compelling example of a Baroque *Gesamtkunstwerk*.

KEYWORDS: church of St. John, Jelsa, 18th century, Baroque, restoration of a wooden altar and altarpiece, wall painting restoration, stone restoration

Lucija Vuković

Zaboravljeni Bukovčev portret

Muzeji i galerije Konavala
 Kuća Bukovac, Cavtat
 lucijavukovic@gmail.com

Izvorni znanstveni rad/
 Original scientific paper
 Primljen/Received: 28. 8. 2017.

UDK
 75.041.5.025.3/.4(497.5)
 75 Bukovac, V.

DOI
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.10>

SAŽETAK: U radu se prati sudbina slike Vlaha Bukovca *Portret Miha Klaića* iz 1881. godine, koja zbog oštećenja nastalog u Drugom svjetskom ratu nije doživjela primjerenu valorizaciju, iako pripada korpusu ponajboljih Bukovčevih portreta uglednika, nastalih u njegovu ranom pariškom razdoblju, ali za povremenih boravaka u domovini. Slikarski motiv i naknadno oštećenje odredili su život Bukovčeve slike, a i danas otvaraju pitanja njezine buduće valorizacije i prezentacije. Polazište za istraživanje bili su osnovni podaci dostupni u stručnoj literaturi, a daljnja istraživanja usmjerena su na rasvjetljavanje okolnosti nastanka i oštećenja slike.

KLJUČNE RIJEČI: *Vlaho Bukovac, Portret Miha Klaića, Dubrovnik, Zadar, 1881., oštećenje, konzervatorsko-restauratorski radovi*

Svaka nova pojava djela Vlaha Bukovca (1855. – 1922.), slikara koji je označio početak hrvatskog modernog slikarstva, pobuđuje zanimanje stručne i šire javnosti. Mnoge su Bukovčeve slike, nastale za privatne naručitelje zbog promjene vlasnika ili bivanja u privatnim zbirnkama, nedostupne za istraživanje i prezentaciju.

Nešto je drukčiji primjer Bukovčeve slike *Portret Miha Klaića*, na koju nam je 2016. godine skrenuo pozornost župnik konavoske Župe Presvetog Trojstva u Grudi, don Josip Mazarekić. U njegovu Župnom dvoru čuva se slika za koju nije znao kako se ondje našla, a nijedan relevantni pisani podatak nije pronašao u župnoj arhivi (sl. 1). Slika prikazuje mušku polufigu, na tamnoj pozadini, bradata lica u *en faceu* i prekrivenih ruku. Muškarac je u crnom kaputu, ispod kojega proviruju bijela košulja i manšete, s crnom mašnom ispod ovratnika. Slika je dimenzija 78,5 x 65 cm, izrađena tehnikom ulja na platnu. Signirana je

Bukovčevom rukom, dolje lijevo: Bukovac, Zadar, 1881. Na slici su vidljiva znatna oštećenja lica, vertikalno oštećenje u njezinu središnjem dijelu te horizontalno iznad lijeve ruke i niže uz šaku. Nalazi se u djelomično oštećenom drvenom okviru, ukrašenom gipsanim odljevom reljefne dekoracije, prekrivenim kombinacijom pozlate i imitacije pozlate.

Nastanak portreta

Vlaho Bukovac, naš najvažniji slikar kraja 19. i početka 20. stoljeća, rođen je u Cavtatu 1855. godine. Njegovo slikarsko djelovanje počelo je u ranom djetinjstvu, a nakon brojnih putovanja i povratka iz San Francisca 1876. godine, gdje sazrijeva odluka da će postati slikar, u Šarićevoj ljekarni u Dubrovniku prvi put svoje slikarsko djelo predstavlja u domovini.¹ Izložio je sliku *Sultanija*, nastalu u San Franciscu. Postaje poznat u dubrovačkom intelektualnom



1. Vlaho Bukovac, *Portret Miha Klaića*, ulje na platnu, 78,5 x 65 cm, 1881., sadašnje stanje (snimila A. Požar Piplica, 2016.)
Vlaho Bukovac, Portrait of Miho Klaić, oil on canvas, 78.5 x 65 cm, 1881, present condition (photo by A. Požar Piplica, 2016)



2. *Portret Miha Klaića*, stanje 1961. godine (preuzeto iz: KRUNO PRIJATELJ, 1961.)
Portrait of Miho Klaić, condition in 1961 (from: KRUNO PRIJATELJ, 1961)

krugu, koji će dalekosežno utjecati na njegov daljnji razvoj, osobitim zalaganjem vlastelina i pjesnika Meda Pucića, koji tada objavljuje *Habemus pictorem!*, a čije djelovanje prelazi granice dubrovačkoga područja. U Šarićevoj „spiceriji“ u drugoj polovici 19. stoljeća okupljaju se vlastela, književnici i intelektualci, poput braće Meda i Nika Velikog Pucića, Bepa Bone, prof. Frana Grgurevića, dr. Iva Kaznačića, Luka Zore, Pera Budmanija, kanonika Stijepa Skurle, Lovra Kukuljice, Antuna Kaznačića.²

U društvu braće Meda i Nika Velikog Pucića te Antuna Kaznačića, Matije Bana i Mata Vodopića, već revolucionarne 1848. godine našao se, još kao gimnazijalac, i mladi Miho Klaić, rođeni Dubrovčanin, a poslije istaknuti političar i jedan od vođa narodnog pokreta u Dalmaciji.³ U tom ranom razdoblju „njihovo djelovanje svodilo se na pjevanje ilirističkih davorija po rodoljubnim domjenicima, na političke razgovore kojima su širili ilirizam te na nošenje hrvatske kokarde za šešikom“, no znatno je utjecalo na „početak prihvaćanja narodnjačkih koncepcija vidljivih u cijelom Klaićevom odnosu prema slavenstvu“.⁴ Nakon studija i stjecanja titule doktora arhitekture u Padovi, svoju je djelatnost Miho Klaić nastavio u Zadru, ne prekinuvši vezu s rodnim krajem. Zaposlen je kao gimnazijski profesor, no već je 1860. godine, unatoč profesionalnim sposobnostima, njegovo djelovanje ocijenjeno nelojalnim austrijskoj vlasti te mu prijeti otpust iz službe. Zbog ugleda koji Klaić i njegov otac uživaju u Konavlima

i Dubrovniku, i mogućnosti odjeka takvog poteza među biračima, dekret o otpuštanju iz službe ipak je povučen.⁵ Naposljedku, u javni politički život Miho Klaić ulazi 1861. godine, kad je izabran za zastupnika Narodne stranke u Dalmatinskom saboru.⁶ Zastupnikom će ostati do kraja života, aktivno sudjelujući u saborskim raspravama i zauzimajući se često za brojna dubrovačka pitanja.

Kako se sam Klaić prisjeća u zastupničkom govoru u Dalmatinskom saboru, govoreći o začecima ideje sjedinjenja Dalmacije s Hrvatskom u Dubrovniku, „glavnu ulogu igrao je knez Niko Pucić. On je bio vođa tog stranci kojoj sam se i ja pridružio“.⁷ Braća Pucić, jedni od začetnika narodnog preporoda u Dubrovniku, i Miho Klaić, jedan od glavnih predstavnika narodnjaka u Dalmaciji, dopisivali su se razmjenjujući i kreirajući političke ideje te sudjelujući u pokretanju narodnjačkog glasila *Il Nazionale*.⁸ U zajedničkom djelovanju narodnog pokreta prisutan je snažno i biskup Josip Juraj Strossmayer. S Mihom Klaićem vezivale su ga i obiteljske veze. Naime, Klaićevu sinu Ljubu, rođenom 1871. godine, biskup Strossmayer bio je kum na krštenju.⁹ Miho Klaić pripadao je, dakle, intelektualnom krugu u koji Bukovac ulazi 1876. godine. Medo Pucić, Bukovčev pokrovitelj, pokretač je političkog, ali i kulturnog života Dubrovnik u drugoj polovici 19. stoljeća te promicatelj i poticatelj razvoja dubrovačkih umjetnika i upoznavanja dubrovačke publike s tekovinama europske umjetnosti.¹⁰ Ključna je bila njegova uloga za predstavlja-

nje mladog slikara Vlaha Bukovca u Dubrovniku. Upravo prema Pucićevu savjetu, slikar je svoje talijansko prezime Fagioni slavenizirao i novom inačicom prvi put potpisao sliku *Sultanija*.¹¹ Ključna je i njegova preporuka Bukovcu za odlazak u Pariz 1877. godine, kao i odabir École des Beaux-Arts za stjecanje slikarske naobrazbe. Nakon uspješnog ulaska u klasu profesora Alexandrea Cabanela, Medo Pucić zauzeo se za mladog umjetnika obrativši se svojem prijatelju biskupu Josipu Jurju Strossmayeru za financijsku pomoć koja će Bukovcu omogućiti ostanak u Parizu. Medo Pucić u tome je vidio dobrobit za širu zajednicu, formiranje prvog školovanog slikara na ovim prostorima, za kojega će se moći čuti u europskom kontekstu. Istovremeno, zatražio je pomoć od Zemaljskog odbora u Zadru, za koju se javno zalaže i sam Strossmayer.¹² Zbog složenih političkih prilika, ta pomoć stiže tek 1879. godine, utjecajem još jednog Dubrovčanina aktivnog u Dalmatinskom saboru, kneza Gjura Vojnovića.¹³ Prve pariške godine, unatoč potpori iz domovine, i financijskoj i javnoj, mladi slikar proživljava u skromnim životnim uvjetima. Već 1878. godine njegova slika *Crnogorka na obrani* primljena je i izložena na pariškom Salonu. Uspjesi Vlaha Bukovca praćeni su u domaćem tisku, ponajviše u dubrovačkom *Slovincu*, što povećava, današnjim rječnikom rečeno, njegovu vidljivost u domovini. Šire prikaze o mladom umjetniku donosi dubrovački književnik Luko Zore već 1879. godine,¹⁴ a pobudio je zanimanje i zadarskog književnika Marka Cara koji također u *Slovincu* 1881. godine opširno piše o našem umjetniku.¹⁵ Bukovac je u Parizu diplomirao 1880. godine, a potkraj iste godine postaje izvjesnija njegova egzistencijalna stabilnost i pozicija u pariškom društvu.¹⁶ Ljeto i jesen 1881. godine slikar provodi kod kuće, u Cavtatu i Dubrovniku. Dokumentacija iz 1881. godine je oskudna pa taj Bukovčev boravak u domovini pratimo u onodobnom tisku i u njegovim sjećanjima zabilježenima u autobiografiji *Moj život* iz 1918. godine. Dubrovački *Slovinac* od 1. kolovoza 1881. godine javlja da gospodin Vlaho Bukovac boravi u domovini, odmara se, ali i radi te se nudi za izradu portreta.¹⁷ I doista, za tromjesečnog boravka u Cavtatu i Dubrovniku, od kolovoza do studenoga 1881. godine, uz nekoliko obiteljskih, nastaje niz naručenih portreta.¹⁸ Portretirani su pripadnici uglednih i dobrostojećih dubrovačkih obitelji vezanih uz trgovačku obitelj Bošković te već spominjanog Bukovčeva prijateljskog društvenog miljea, okupljenog oko prostora Šarićeve ljekarne i slikareva protektora, Meda Pucića. Nastale portrete karakterizira reprezentativnost i sigurno impostirane poze pred tamnom pozadinom. *Slovinac* od 1. studenoga 1881. godine objavljuje da je Vlaho Bukovac nakon višemjesečnog boravka u Dubrovniku krenuo put Pariza te ga se preporučuje i dalje za narudžbu portreta, prema fotografiji, navodeći njegovu adresu, Rue Brezin, na pariškom Montrougeu.¹⁹ Na putu u Pariz Bukovac se ipak nakratko zadržao u Zadru, a potom u Trstu, kako

su signirani portreti bračnog para Marije i Aleksandra Opuića, nastali te iste, 1881. godine.²⁰ U tom prvom, kratkom posjetu Zadru naslikao je dva portreta: danas izgubljeni *Portret Gjura kneza Vojnovića* i teško oštećeni *Portret Miha Klaića*.²¹ Knez Gjuro Vojnović i dr. Miho Klaić djelovali su 1881. godine u Dalmatinskom saboru u Zadru, jedan kao predsjednik Sabora, a drugi kao zastupnik Narodne stranke koja je tih godina bila u punom naponu. Prisjetimo se da je upravo knez Vojnović zaslužan za to što je Bukovcu dodijeljena stipendija Zemaljskog odbora Dalmatinskog sabora iz 1879. godine. Vlaho Bukovac je vjerojatno portrete Vojnovića i Klaića izradio po narudžbi, a moguće i iz zahvalnosti. Običavao je to i prije činiti, prema savjetu Meda Pucića. Biskupu Josipu Jurju Strossmayeru šalje prvu sliku izloženu u domovini, *Sultaniju*, 1877. godine. Nakon službene afirmacije, prvu sliku izloženu na pariškom Salonu, *Crnogorku na obrani*, 1878. godine također poklanja Strossmayeru. Slika *Crnogorka idu na trg* iz 1883. godine poklonjena je Zemaljskom odboru Dalmatinskog sabora upravo za prethodno dobivenu financijsku potporu.²² Iz analiziranih podataka zabilježanih u literaturi i izvorima, često nedorečenih ili do kraja nerazjašnjenih, proizlazi da je Bukovac posjetio Zadar ranije nego što se najčešće navodi, 1883. godine, i prije jednogodišnjeg boravka u Dalmaciji koji počinje početkom rujna 1884. godine. U autobiografiji *Moj život* Vlaho Bukovac piše: „(...) i oprostih se s Beogradom nakon 40 dana, koji su bili najljepši u mom životu. Pred odlaskom mi kralj Milan javio, da je Medo Pucić preminuo. Ova me vijest duboko potresla. Jedan od zadnjih velikih Dubrovčana, a moj očinski prijatelj! – Na povratku svratih u Cavtat, ali za kratko, jer me posao zvao u Zadar, gdje sam za 14 dana izradio Portrait Gospara Gjura Kneza Vojnovića, predsjednika sabora Dalmatinskog i Dra Miha Klaića, a otale u Pariz. U to doba sam se upoznao i s Markom Carom, već čuvenim književnikom, i u brzo smo bili kao pravi pobratimi.“²³ U autobiografiji, koju piše retrogradno potkraj života, slikar svoj boravak u Zadru smješta u 1882. godinu. Te je godine doista boravio u Beogradu zbog portretiranja kraljice Natalije i zaista je izgubio starog prijatelja i zaštitnika Meda Pucića. Nakon Beograda, Bukovac je boravio u Cavtatu. U Zadru je pak zasigurno boravio kraće vrijeme 1883. godine.²⁴ Prvi posjet Zadru morao se ipak dogoditi ranije, sudeći prema signaturi na *Portretu dr. Miha Klaića*.²⁵ Moguće je da se tada dogodio i prvi susret s kasnijim dugogodišnjim prijateljem, književnikom Markom Carom.²⁶

Portreti Gjura kneza Vojnovića i Miha Klaića nastali su, dakle, za prvog kratkog posjeta Zadru 1881. godine, između boravka u Dubrovniku i Trstu, prilikom povratka u Pariz. Ostaju tako izvan korpusa dubrovačkih portreta naslikanih u prethodnim mjesecima iste godine, kao i onih zadarskih i splitskih koji su nastajali od 1883. do 1885. godine, kad Bukovac „osvaja“ Dalmaciju.



3. Stanje prije konzervatorsko-restauratorskih radova (dokumentacija HRZ-a, snimio V. Pustić)
Condition before conservation (Croatian Conservation Institute documentation, photo by V. Pustić)

Portret dr. Miha Klaića nalazio se u privatnom vlasništvu, kao što možemo pretpostaviti i za Vojnovićev portret. Na prvoj Bukovčevoj samostalnoj izložbi u Biblioteci Paravia u Zadru 26. listopada 1884. godine, među „velikim naručenim reprezentativnim portretima najuglednijih zadarskih ličnosti“ bio je izložen *Portret Gjura kneza Vojnovića*.²⁷ O njemu se danas ništa поближе ne zna jer je izgubljen. Portret dr. Miha Klaića, svrstavan u literaturi među dubrovačke portrete kruga Bukovčevih prijatelja i intelektualaca iz 1881. godine, koliko je poznato, za Klaićeva života nije bio izlagan. Danas je znatno oštećen, no ipak sačuvan.

Oštećenje i prezentacija portreta

Nakon nagle smrti Miha Klaića 1896. godine u Zadru, Bukovčev portret ostao je u Klaićevu obiteljskom nasljedstvu. Bio je u vlasništvu njegova najmlađeg sina Ljuba, uglednog splitskog kirurga, koji ga je oporučno ostavio očevu rodnom kraju.²⁸ Iz nekrologa objavljenog u dubrovačkoj *Dubravi* saznajemo da je dr. Ljubo Klaić umro 1935. godine u Splitu. Ostavio je iza sebe oporuku i znatan novac za đake jedne dubrovačke općine.²⁹ Prema upisniku Javnog poduzeća Boninovo iz Dubrovnika, tijelo dr. Ljuba Klaića prevezeno je parobrodom iz Splita u Dubrovnik, gdje je pokopano 23. rujna 1935. godine u obiteljsku grobnicu Natali.³⁰ Trag o Klaićevu sudskom spisu pronađen je kod splitskog javnog bilježnika Ive Uglešića. U njegovoj bilježnici postoji zabilježba o upućivanju sudu oporuke dr. Ljuba Klaića, s datumom 23. rujna 1935. godine, no prijepis same oporuke ne nalazi se u fondu.³¹ Prijepis oporuke nađen je u arhivi Općinskog suda u Splitu.³² Oporuka je sastavljena na Ime Isusovo, 2. siječnja 1934. godine, a među ostavinom nalazi se i „velika uljena slika pok. otca“ koju dr. Ljubo Klaić ostavlja Općini cavtatskoj, očevu rodnom kraju. Nakon oporučiteljeve skore smrti 22. rujna 1935. godine, javni bilježnik Ivo Uglešić uputio je oporuku na izvršenje Sreskom sudu u Splitu. Iz popisa inventara pokojnikova stana saznajemo da se u njemu nalazila „1 uljena slika, sa okvirom, portrait dra Miha Klaića, rad Bukovca“. Uglešić potom, na zahtjev suda, dostavlja i potvrdu da je slika 15. rujna 1936. godine u Splitu predana ovlašteniku Općine Cavtat, gospodinu Iliji Radoviću. Podatak o dolasku slike u Cavtat nismo bili u mogućnosti potražiti među spisima cavtatske Općine.³³ Pretpostavljamo da ondje postoji zapis o izvršenju oporuke, odnosno urudžbeni zapisnik o preuzimanju darovane slike. Slika je, sudeći prema dostupnim podacima, mogla stići u Cavtat u drugoj polovici rujna 1936. godine, gdje je u općinskom uredu bila izložena.³⁴ S uspostavom Banovine Hrvatske i reorganizacijom općina na tom području, 1939. godine ujedinjuju se Cavtat i konavoska Gruda te Gruda postaje općinsko sjedište.³⁵ S premještanjem ureda premješteni su pripadajući spisi i inventar, a među njima i darovana slika Vlahu Bukovcu *Portret Miha Klaića*.³⁶ U

tom intenzivnom povijesnom razdoblju kraja tridesetih i početka četrdesetih godina u Konavlima, portret se nalazio u Grudi. Godine 1941., dolaskom toga dijela Konavala pod talijansku upravu kao anektirane zone Konavle, portret je zatečen u prostorijama Općine. Nepoznati talijanski časnik, vjerojatno prepoznajući na portretu Miha Klaića, jednog od glavnih zaslužnika neuspjeha talijanske politike u Dalmaciji u 19. stoljeću, oštetio je sliku čizmama i bajunetama.³⁷ Pod talijanskom upravom na navedenom području zabilježeni su zločini nad stanovništvom i oštećenja kulturne baštine pa ne iznenađuje što je stradala i ta vrijedna slika.³⁸ Od potpunog uništenja ipak je spašena. Nakon više godina tišine, pronađena je 1952. godine u Župnom dvoru u Grudi. Je li je spasila civilna osoba, općinski službenik, vojnik ili župnik, ostala je tajna.³⁹ Je li dospjela u Župni ured u vrijeme vladavine Italije ili nakon njezina pada 1943. godine, ili možda nakon „oslobođenja“, pitanja su na koja nam nisu dali odgovor dostupni pisani izvori.⁴⁰ U Cavtatu je 1952. godine organizirana manifestacija *Festival Vlahu Bukovcu* kojom je obilježena trideseta godišnjica slikareve smrti. Organizaciji izložbe pristupilo se vrlo ambiciozno i ozbiljno te je osnovan organizacijski odbor na čelu s cavtatskim liječnikom dr. Ivom Bobićem. *Festival Vlahu Bukovcu* otvoren je *Izložbom kompozicija i portreta* 3. kolovoza 1952. godine. Odbor je za autora koncepta i postava izložbe angažirao povjesničara umjetnosti Kostu Strajnića. Izložba je bila postavljena na četiri cavtatske lokacije: u Bukovčevoj galeriji, Bogišićevoj biblioteci, prostorijama Lučke kapetanije i Pinakoteci. Predstavljen je 91 rad Vlahu Bukovcu, a poseban naglasak dan je portretima.⁴¹ Među djelima izloženima u Lučkoj kapetaniji, Kosta Strajnić postavio je i *Portret Miha Klaića*. Izložen je s portretima obitelji i prijatelja te više kompozicija, skica i studija. U katalogu izložbe, uz podatke o slici, stoji napomena: „Slika oštećena za vrijeme okupacije od talijanskih fašista.“ U novinskom članku posvećenom slici i izložbi navodi se da je odlučeno postaviti je u onakvom stanju u kakvom je nađena.⁴² Nakon izložbe, koja je pobudila veliko zanimanje publike, ali i kritike, slika je vraćena grudskom župniku don Danku Gatiću.⁴³ U istom župnom dvoru nalazi se i danas. Puni 65 godina nije bila izlagana. Slici Vlahu Bukovcu *Portret Miha Klaića* posvećeno je u literaturi tek nekoliko rečenica. Katalog *Izložbe kompozicija i portreta*, održane u sklopu *Festivala Vlahu Bukovcu*, pod rednim brojem 42. donosi naziv, dimenzije i signaturu slike te napomenu o oštećenju i vlasništvu Narodnog odbora općine Gruda. O slici govori devet godina poslije Kruno Prijatelj koji ponavlja podatak o ostavštini i oštećenjima koja je potrebno restaurirati.⁴⁴ Vera Kružić Uchtyl evidentira portret u oba izdanja svoje monografije o Vlahu Bukovcu i upućuje na njezine uništene dijelove.⁴⁵ Oboje autora sumarno opisuju tek osnovne karakteristike djela, ne upuštajući se iz objektivnih razloga u valorizaciju. U literaturi i bibliografskim jedinicama navode se mehanič-



4. Stanje nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (dokumentacija HRZ-a, snimio V. Pustić)
Condition after conservation (Croatian Conservation Institute documentation, photo by V. Pustić)

ka oštećenja slike, nastala od vojničkih čizama i bajuneta. Upućuju nas na to da je restauracija potrebna, no ne i na kakve izvedene zahvate.

Prema fotografiji koju donosi Kruno Prijatelj 1961. godine, ako je autentična, vidljiva su oštećenja lica, čela i pozadine iza tjemena, no ipak manje nego što je danas (sl. 2).⁴⁶

Današnje stanje slike upućuje na to da su na njoj izvedeni konzervatorski radovi. Platno je dublirano, a mogu se pratiti tragovi svih spomenutih oštećenja. Vidljiv je međutim trag i velikog reza vertikalno po sredini slike te horizontalno u njezinu donjem dijelu.

Bukovčev *Portret Miha Klaića* pretrpio je još jedan rat. Za vrijeme okupacije i ratnih prilika 1991. i 1992. godine, Župni ured u Grudi teško je oštećen. Među umjetnicima stradalima u Domovinskom ratu, na kojima je Restauratorska radionica Dubrovnik izvela konzervatorsko-restauratorske radove između 1993. i 2001. godine, našla se i slika Vlaha Bukovca pod nazivom *Portret muškarca* iz Župnog ureda u Grudi.⁴⁷ U tom vremenu zatečena je pokidana, s većim probojima po sredini slike, oko kojih je platno bilo deformirano. Boja i osnova su se osuli. Najteže je bilo oštećeno područje lica. Slikani sloj je zbog nečistoća bio potamnio (sl. 3). Uspoređujući fotografiju objavljenu 1961. godine sa stanjem prije spomenutih konzervatorskih zahvata, slika je protokom vremena i u novim ratnim okolnostima još teže stradala. Da je restaurirana ranije, dobar dio izvornog Bukovčeva rada bio bi bolje sačuvan. U postupku konzerviranja ona je očišćena, učvršćeni su slikani sloj i osnova, a poderotine su slije-

pljene. Slika je podstavljena novim platnom te napeta na novi podokvir. Restauratori su se tada, zbog financijskih razloga, ali i zbog potpuno uništenih pojedinih dijelova, odlučili na konzerviranje pa kitanje oštećenih dijelova i retuš nisu izvedeni (sl. 4). Tim je radovima spašeno još jedno djelo Vlaha Bukovca.

Zaključak

Na kraju se nalazimo pred pitanjem buduće sudbine portreta, potrebe njegove restauracije, primjerene zaštite, smještaja i prezentacije. Neupitna je vrijednost toga umjetničkog djela, a nakon svih pretrpljenih oštećenja, ostali su vidljivi Bukovčev neizmjeran talent u portretiranju lica te sve oznake slikarskih kvaliteta koje imaju ostali portreti iz toga vremena, osobito u sačuvanim detaljima lica i ruku. Na struci je da raspravi u kojoj je mjeri moguće cjelovito restauriranje slike i je li moguće, slijedeći današnje smjernice o zaštiti i restauriranju baštine, odlučiti se na djelomično restauriranje određeno ponajprije slikarskim motivom i podtekstom koji slika danas nosi i koje bi ostavilo vidljivima tragove svoje dramatične povijesti. Nameće se sama po sebi naša odgovornost prema namjeri darovatelja o javnoj dostupnosti portreta, poštujući poziciju autora i portretiranog u nacionalnom kulturnom i političkom kontekstu. Nadamo se da će u ovom tekstu izneseni podaci pomoći u kvalitetnijoj zajedničkoj odluci o budućoj valorizaciji i prezentaciji vrijednog djela Vlaha Bukovca, *Portreta Miha Klaića* iz 1881. godine. ■

Bilješke

- 1 U radu je korišteno najsveobuhvatnije djelo i neiscrpno vrelo podataka i interpretacija o životu i radu Vlaha Bukovca: VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, *Vlaho Bukovac, život i djelo*, Zagreb, 2005.
- 2 Posjetitelje Šarićeve ljekarne u drugoj polovici 19. stoljeća tako nabraja Bukovčev suvremenik i prijatelj, austrijski namjesnik u Dalmaciji, barun Niko Nardelli, u svojim zapisima koji se čuvaju u dominikanskom samostanu u Dubrovniku. Arhiv dominikanskog samostana u Dubrovniku, Arhiva Nika Nardellija, 37-IV-7.
- 3 Podaci za Miha Klaića crpljeni su iz najkompletnijeg djela o njegovu životu i djelovanju: TRPIMIR MACAN, *Miho Klaić*, Zagreb, 1980. Miho Klaić rođen je u Dubrovniku 19. kolovoza 1829. godine. Otac je podrijetlom iz Konavala, pomorac i brodovlasnik, a majka je iz dubrovačke trgovačke obitelji Radinković. Pučku i nižu školu pohađao je od 1835. do 1843. godine u Dubrovniku kod otaca pijarista. Školovanje je nastavio u Livornu gdje se preselio zbog očeva posla, a u Dubrovnik se vraća 1848. godine. Godine 1849. odlazi na studij arhitekture u Padovu, koji završava 1853. godine. U to vrijeme Klaić je upoznao talijanski nacionalni pokret koji je utjecao na njega u pogledu afirmacije daljnjih političkih pogleda. Godine 1854. položio je u Beču ispit osposobljenja za profesora fizike i matematike te potkraj 1855. godine radi kao profesor na zadarskoj gimnaziji. Na toj poziciji nije se zadržao dugo zbog svojih političkih uvjerenja. Naime, Klaić je isticao samobitnost hrvatskog nacionalnog bića te se zalagao za sjedinjenje Dalmacije s Hrvatskom. Nakon sloma Bachova apsolutizma, u Monarhiji je ponovno oživio politički život. Izbori iz 1861. godine označavaju početak političke karijere Miha Klaića; izabran je za zastupnika Narodne stranke u Dalmatinskom saboru, čijim će članom biti do kraja života. Jedan je od osnivača lista *Il Nazionale*, gdje je surađujući s Mihovilom Pavlinovićem iznosio komentare o događajima u svijetu, zastupajući liberalne nazore. Miho Klaić s vremenom postaje jedan od vođa Narodne stranke i jedna od istaknutijih ličnosti hrvatskoga narodnog preporoda u Dalmaciji. Znatan je uspjeh postigao u političkoj borbi s autonomašima koji su se zalagali za političku autonomiju Dalmacije i postupno približavanje talijanskom nacionalnom biću. Jedan od vrhunaca te borbe je pobjeda Narodne stranke u Splitu 1882. godine, kad je autonomaškoj političkoj ideji zadan strahovit udarac. Od 1874. godine član je Carevinskog vijeća, što mu je otvorilo šire vidike za artikulaciju svojih političkih stavova. Sudjeluje i u političkom životu sjeverne Hrvatske, gdje je osobito bio blizak s Josipom Jurjem Strossmayerom i Franjom Račkim, s čijim se političkim uvjerenjima o južnoslavenskom ujedinjenju slagao, no nije se njima previše zanosio. Umro je 1896. godine u Zadru kao jedan od najistaknutijih hrvatskih preporoditelja u Dalmaciji. Nemjerljiv je njegov doprinos razvoju gospodarstva i prosvjete te artikulaciji hrvatske nacionalne ideje u Dalmaciji. Zahvaljujem kolegi Nikši Grbiću na stručnim konzultacijama prilikom pisanja ovoga rada.
- 4 TRPIMIR MACAN, 1980., 38.
- 5 TRPIMIR MACAN, 1980., 41–45.
- 6 TRPIMIR MACAN, 1980., 54.
- 7 TRPIMIR MACAN, 1980., 300–301.
- 8 TRPIMIR MACAN, 1980., 66–69; NADA BERITIĆ, 1960., 121–125; TRPIMIR MACAN, 1970., 190–192.
- 9 Miho Klaić oženio se Marijom Baša 1858. godine, s kojom je imao troje djece: sinove Pera i Ljuba te kćer Anu, ud. Luxardo. TRPIMIR MACAN, 1980., 46–47; NIKO KAPETANIĆ, NENAD VEKARIĆ, 2003., 40–41; IVO MARINović, 2008., 112–113.
- 10 Medo Pucić (1821. – 1882.), kao i Miho Klaić, studirao je u Italiji gdje se upoznao s talijanskim preporoditeljima, što je ujecalo na njegovo ranu političku i preporoditeljsku aktivnost. Intelektualni krug okupljen oko braće Pucića, Pero Budmani, Antun Kazali, Ivan August Kaznačić, Jovan Sundečić i Vuk Vrčević, pokrenuo je 1878. godine *Slovinac*, glasilo „kulturno-političkog slovinškog pokreta“ u kojem se upravo Medo Pucić često javlja kao autor i pratitelj likovnih zbivanja, posebno djelatnosti mladog Vlaha Bukovca. KATJA BAKIJA, SANJA ŽAJA VRBICA, 2017., 472–474.
- 11 Talijansko porijeklo Vlaha Bukovca potječe od djeda Giuseppea Fagionija, mornara iz okolice Genove, koji se doselio u Cavtat početkom 19. stoljeća. Vlaho Bukovac se slaveniziranom inačicom svojega prezimena koristio od 1876. godine. Godine 1893., odlukom Kraljevskog namjesništva u Zadru i zalaganjem baruna Nika Nardellija, a prema slikarevoj želji, Vlaho Bukovac i njegovi potomci dobili su zakonsku dozvolu da se mogu koristiti tim prezimenom, o čemu ga privatnim pismom obavještava sam Nardelli. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 8, 80, 307.
- 12 JOSIP JURAJ STROSSMAYER, Nove slike u galeriji preuzvišenog biskupa Strossmayera, *Vienac*, 21 (1877.), 337–338; VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 25.
- 13 Potpore za umjetnost, *Slovinac*, 17 (1879.), 270; VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 1985., 454.
- 14 LUKO ZORE, *Slovinac*, 15 (1879), 233. S autorom teksta Bukovca veže susret u Beču u ranom djetinjstvu. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 24.
- 15 Poticaj za osvrt bila je financijska pomoć zatražena od Zemaljskog odbora u Zadru, koja je Bukovcu najprije odbijena. Poslao je na ogled dvije svoje slike koje je Car primijetio, što ga je ponukalo da mu se obrati pismom. MARKO CAR, Vlaho Bukovac, *Slovinac*, Dubrovnik, 6 (1881.), 104–106.
- 16 Stabilnije razdoblje označio je susret Bukovca s arhitektom Eduardom Monnierom koji mu gradi atelijer uz svoju vilu na Montrougeu i uvodi ga u pariški društveni život. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 29.
- 17 Gospodin Vlaho Bukovac, *Slovinac*, 15 (1881.), 303.
- 18 Korpusu od dvadesetak portreta nastalih u tom razdoblju, u ljeto i jesen 1881. godine, u koji je svrstan i *Portret Miha Klaića*, pripadaju mahom naručeni portreti dubrovačkih uglednika te oni intimniji, portreti njegovih prijatelja i intelektualaca: *Portret Boža Boškovića*, ulje na platnu, 65 x 54,5 cm, izrađen prema fotografiji, Pariz, 1881., nedovoljno poznat *Portret nepoznatog muškarca*, Pariz, 1881., *Portret Nika Boškovića*, ulje na platnu, 88,5 x 73,5 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Theodore Bošković*, ulje na platnu, 88 x 74 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Vlaha de Giullija*, ulje na platnu, 65 x 54 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Carlote*

de Giulli, ulje na platnu, 65,5 x 54 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Katarine Grgurević rođ. Bjelovučić*, ulje na platnu, 66 x 55 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Iva Grgurevića*, ulje na platnu, 66 x 55 cm, Dubrovnik 1881., *Portret Nika Bijelića*, ulje na platnu 52 x 42 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Marije Opuić*, ulje na platnu, 11 x 79 cm, Trst, 1881., *Portret Aleksandra Opuića*, ulje na platnu, 108 x 79 cm, Trst, 1881., kao i dva ovala nastala prema fotografiji, *Portret Marije Opuić*, ulje na platnu, 65 x 55 cm, Pariz, 1881. i *Portret Aleksandra Opuića*, ulje na platnu, 65 x 55 cm, Pariz, 1881. potom i *Portret Gjorgja Rajkovića*, ulje na platnu, oko 60 x 40 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Luka Zore*, ulje na platnu, 90 x 73 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Rafa Šarića*, ulje na platnu, 90 x 75 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret kapetana Tošovića*, ulje na platnu, 65 x 54 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Adrijane Marić*, ulje na platnu, 59 x 50 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Pera Marića*, ulje na platnu, 59,5 x 50 cm, Dubrovnik, 1881., *Portret Pera Marića st.*, ulje na platnu, 61 x 51 cm, Dubrovnik, 1881. (izrađen prema fotografiji). Među danas izgubljenima su *Portret Vuka Vrčevića*, ulje na platnu, 66 x 54 cm, Dubrovnik, 1881. i *Portret Gjura kneza Vojnovića*, Zadar, 1881., a moguće i *Portret dr. Roka Mišetića*, Dubrovnik, oko 1881. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 327–331; 31–32; VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 1985., 455; GORAN SPAJČIĆ, MIROSLAV PERIŠIĆ (ur.), 2012., 205–212, 221–224, 232–239.

19 Gospodin Vlaho Bukovac, *Slovinac*, 21 (1881), 417.

20 VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 31. „... u Trstu prije povratka u Pariz“. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 197.

21 VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 331.

22 VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 19, 22, 40. Dok se slika *Sultanija* danas nalazi u zbirci Moderne galerije u Zagrebu, spomenuta *Crnogorka na obrani*, ključna za Bukovca kao prva salonska, nije uključena u biskupovu zbirku; bila je darovana Strossmayerovoj sestri te je danas nedostupna javnosti. RACHEL ROSSNER, 2016., 258–276. Posljednju spomenutu sliku, *Crnogorka idu na trg*, oštetili su zadarski fašisti u vrijeme nacionalističkih ekscesa iza Prvog svjetskog rata te je nakon radikalne restauracije znatno izmijenjena. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 43, 333.

23 VLAHO BUKOVAC, 1918., 104.

24 VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 36–37, 42.

25 Jednako zaključuje dr. Uchytal, datirajući *Portret Gjura kneza Vojnovića*. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 331.

26 Marko Car nešto prije, potkraj 1880. godine, piše osvrt o Bukovcu u *Slovincu*, u kojem spominje da je vidio *Crnogorku sa sviralom*, izloženu u Općinskoj kavani u Dubrovniku koju je Bukovac poslao iz Pariza. MARKO CAR, Vlaho Bukovac, *Slovinac*, 6 (1881.), 106; Naš mladi slikar Bukovac, *Slovinac*, 19. (1879.), 304. Moguće je stoga da su se sreli i prije rujna 1883. godine, kad je Bukovac boravio u Zadru, dakle ujesen 1881. godine prilikom slikareva kratkog, prvog boravka u tom gradu. VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 1985., 456. Prijateljstvo je 1883. godine urodilo *Portretom Marka Cara* te dugogodišnjom korespondencijom koja se danas čuva u Zbirci Kuće Bukovac u Cavtatu.

27 VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 1985., 460–461.

28 „Sin dra Miha Klaića, poznati liječnik i rodoljub iz Splita, dr. Ljubo Klaić u svojoj oporuci ostavio je sliku svog slavnog oca

našoj općini...“. VLAHO NOVAKOVIĆ, Svjedočanstvo „kulture“, *Dubrovački vjesnik*, 98 (1952.), 2.

29 Dr. Ljubo Klaić, *Dubrava*, 38 (1935.)

30 Zahvaljujem kolegi Ivanu Viđenu na ustupanju toga podatka.

31 Kod splitskih javnih bilježnika koji su spise vodili u rukopisu, što je bio slučaj s Ivom Uglešićem, nije bio običaj da se zadrži i prijepis oporuke. Hvala dr. Zdravki Jelaski Marijan na stručnoj pomoći prilikom pisanja ovog rada te kolegici Darki Bilić na pronalasku podatka iz bilježnice javnog bilježnika Ive Uglešića. Državni arhiv u Splitu, Javni bilježnici srednje Dalmacije, HR-DAST-19.

32 Spis dr. Ljuba Klaića, koji sadrži dokumentaciju vezanu za oporuku i njezino izvršenje, nalazi se u arhivi Općinskog suda u Splitu pod oznakom O 534/35. Zahvaljujem kolegici Antoniji Gluhan na pomoći pri pronalasku navedenih podataka.

33 Neobrađeni fond cavtatske Općine nalazi se u Državnom arhivu u Dubrovniku.

34 „... i ona je ponosno visjela u općinskom uredu“. VLAHO NOVAKOVIĆ, 1952., 2.

35 FRANKO MIROŠEVIĆ, 2011., 247.

36 „Prenašanjem općinskog sijela u Grudu slika je tamo bila prenešena i tamo je zatekao rat.“ VLAHO NOVAKOVIĆ, 1952., 2.

37 „... neki (je) talijanski oficir godine 1941. svojom čizmom sliku pogazio i opoganio.“ VLAHO NOVAKOVIĆ, 1952., 2. „Za vrijeme okupacije, godine 1941., jedan italijanski oficir, iz osvete i mržnje prema našem narodu gazio je sliku nogama, i na taj način je unakazio sliku ovog istaknutog hrvatskog političara i borca protiv italinizacije Dalmacije.“ Znak „kulture“ italijanskih fašista, *Oslobođenje*, 1814 (1952.), 4.

38 Više o organizaciji i funkcioniranju vlasti te odnosu prema kulturnoj baštini: NEVA ŽURIĆ SCOTTI, 1985., 1019–1045; TOMISLAV ŠULJAK, 1985., 739–796.

39 „Šteta što se don Danko ne može sjetiti ko je bio i kako se je zvao taj 'junak', ali će sigurno znati kada i na koji način je slika došla u njegove ruke i koji su razlozi da se za ovaj kulturni skandal nije do danas ništa čulo. Osam godina nakon 'Oslobođenja'. Interesantno je, da su za vrijeme dok se je tragalo za slikom neki koji su bili u službi okupatora na Grudi tvrdili da se je slika za cijelo vrijeme okupacije nalazila u općini na Grudi.“ VLAHO NOVAKOVIĆ, 1952., 2.

40 Arhiva Župe Presvetog Trojstva u Grudi teško je oštećena u Župnom uredu za vrijeme Domovinskog rata, a kolektivno sjećanje na to vrijeme, još uvijek svježije 1952. godine, postupno blijedi.

41 *Festival Vlaho Bukovca, Izložba kompozicija i portreta*, Cavtat, 1952.

42 „Dr. Bobić donio je sliku, ali – u kakvom stanju? Cijela lijeva polovina glave, čelo, oko i gornji dio lica iznakaženo je i gotovo poderano. (...) Odbor Bukovčevog festivala sasvim ispravno odlučio je da ovu sliku izloži u onakvom stanju, u kom se nalazi, jer je ona sad ne samo dokument Bukovčeve umjetnosti nego i divljaštva naših susjeda, koji se toliko bane svojom kulturom.“ VLAHO NOVAKOVIĆ, 1952., 2.

43 Prema ustupljenim podacima iz dokumentacije Župnog ureda Gruda, don Danko Gatić bio je na mjestu župnika te konavoske župe od 12. veljače 1944. do 12. ožujka 1965. godine.

44 „Klaićev portret, koji je sin velikog političara poklonio očevoj rodnoj općini, danas je teško oštećen jer su ga okupatorski vojnici probadali bajunetama tako da ga je potrebno restaurirati. Oštećeni su naročito lijevo oko, obraz, dio lica, pozadina iza tjemena.“ KRUNO PRIJATELJ, 1961., 222–223.

45 VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 1968., 79, 360. „Lijevi dio lica, oko i čelo uništili su bajunetama talijanski vojnici za vrijeme Drugoga svjetskog rata, jer je Klaić, vođa preporoda u Dalmaciji, bio protivnik talijanaša.“ VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, 2005., 199, 329, 467.

46 Izvorna fotografija nije pronađena u Arhivu HAZU-a i Arhivu za likovne umjetnosti HAZU-a. Nije pronađen ni trag o konzervatorsko-restauratorskim zahvatima na Bukovčevim slikama čije bismo izvođenje mogli pripisati djelovanju Koste Strajnića, aran-

žera cavtatske izložbe na kojoj je slika izložena 1952. godine, ili pak snažnoj prisutnosti dr. Cvete Fiskovića na tom prostoru pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća. Zahvaljujem kolegama Boženi Popić Kurtela i Antunu Baći na pregledu dokumentacije Konzervatorskog odjela u Dubrovniku te Sandri Šustić na pregledu podataka iz arhive Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju (DAS) i arhive splitske restauratorske radionice. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 117–125.

47 VLAHO PUSTIĆ, 2000./2001., 168. Konzervatorsko-restauratorski radovi izvedeni su oko 1996. godine, prema navodu Mare Kolić Pustić, kojoj ovom prilikom zahvaljujem na svim podacima o izvedenim radovima.

Izvori

Arhiv Dominikanskog samostana u Dubrovniku, Arhiva Nika Nardellija, 37-IV-7

Arhiva Općinskog suda u Splitu, O 534/35

Državni arhiv u Splitu, Javni bilježnici srednje Dalmacije, HR-DAST-19

Literatura

KATJA BAKIJA, SANJA ŽAJA VRBICA, [Portret nepoznatog slikara Michela Willenicha \(Miha Vilenika\) iz pera Orsata Meda Pucića](#), *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, 55/2 (2017.), 471–484.

NADA BERITIĆ, [Iz korespondencije Miha Klaića](#), *Arhivski vjesnik III* (1960.), 119–155.

VLAHO BUKOVAC, *Moj Život*, Zagreb, 1918.

MARKO CAR, Vlaho Bukovac, *Slovinac*, Dubrovnik, 6 (1881.), 104–106.

Dr. Ljubo Klaić, *Dubrava*, 38 (1935.)

Festival Vlaho Bukovca, Izložba kompozicija i portreta, katalog izložbe (Cavtat, Bukovčeva galerija, Bogišićeva biblioteka, Lučka kapetanija, Pinakoteka, 3. kolovoza – 30. rujna 1952.), Cavtat, 1952.

Gospodin Vlaho Bukovac, *Slovinac*, 15 (1881.), 303.

Gospodin Vlaho Bukovac, *Slovinac*, 21 (1881.), 417.

NIKO KAPETANIĆ, NENAD VEKARIĆ, *Konavoski rodovi 3*, Zagreb-Dubrovnik, 2003.

VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, *Vlaho Bukovac, život i djelo*, Zagreb, 1968.

VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, Bukovac u Zadru, *Zadarska revija*, 415 (1985.), 451–464.

VERA KRUŽIĆ UCHYTIL, *Vlaho Bukovac, život i djelo*, Zagreb, 2005.

TRPIMIR MACAN, [Talijanska pisma Miha Klaića](#), *Arhivski vjesnik XIII* (1970.), 189–207.

TRPIMIR MACAN, *Miho Klaić*, Zagreb, 1980.

IVO MARINOVIĆ, [Reminiscencije na doktora Emanuela Luxarda \(1848. – 1905.\) i obitelji Mihe Klaića \(1829. – 1896.\)](#), *Acta medico-historica adriatica*, 6 (2008.), 109–114.

FRANKO MIROŠEVIĆ, [Dubrovnik i dubrovački kotar od Banovine Hrvatske do talijanske reokupacije \(od rujna 1939. do rujna 1941.\)](#), *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 53 (2011.), 243–279.

Naš mladi slikar Bukovac, *Slovinac*, 19 (1879.), 304.

DR. V. N. (VLAHO NOVAKOVIĆ), Svjedočanstvo „kulture“, *Dubrovački vjesnik*, 98 (1952.), 2.

KRUNO PRIJATELJ, Nekoliko umjetničkih portreta dalmatinskih preporoditelja, *Radovi instituta JAZU u Zadru*, 8 (1961.), 219–229.

VLAHO PUSTIĆ, [Izvjestje o provedenim restauratorskim zahvatima na umjetninama s dubrovačkog područja stradalim u tijeku Domo-vinskog rata](#), *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 26/27 (2000./2001.), 165–175.

RACHEL ROSSNER, *Great Expectations: The South Slavs in the Paris Salon Canvases of Vlaho Bukovac and Jaroslav Čermak*, doktorski rad, The University of Chicago, The Faculty of the Division of the Humanities, Chicago, 2016.

GORAN SPAJIĆ, MIROSLAV PERIŠIĆ (ur.), *Kultura Srba u Dubrovniku 1790. – 2010., iz riznice pravoslavne crkve Svetoga Blagovještenja*, katalog izložbe (Beograd, Arhiv Srbije, 29. lipnja – 30. rujna 2012.), Dubrovnik-Beograd, 2012.

(JOSIP JURAJ STROSSMAYER), Nove slike u galeriji preuzvišenog biskupa Strossmayera, *Vienac*, Zagreb, 21 (1877.), 335–338.

TOMISLAV ŠULJAK, Zaštita spomenika kulture na dubrovačkom području 1941. – 1944. godine, *Dubrovnik u Narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji 1941. – 1945.*, Split, 1985., 739–796. Potpore za umjetnost, *Slovinac*, 17 (1879.), 270.

SANDRA ŠUSTIĆ, [Djelovanje Cvite Fiskovića na zaštiti i restauraciji povijesnoga slikarstva i skulpture na hrvatskoj obali](#), doktorski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2016.

Z. (LUKO ZORE), *Umjetnost, Slovinac*, 15 (1879.), 233.

Znak „kulture“ italijanskih fašista, *Oslobođenje*, 1814 (1952.), 4. NEVA ŽURIĆ SCOTTI, Talijanski okupacioni sistem na dubrovačkom tlu (1941. – 1943.), *Dubrovnik u Narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji 1941. – 1945.*, Split, 1985., 1019–1045.

Summary

Lucija Vuković

A FORGOTTEN PORTRAIT BY VLAHO BUKOVAC

The *Portrait of Miho Klaić* by Vlaho Bukovac has been kept for decades in the parish rectory in Gruda, Konavle. It originated in Zadar in 1881, during the painter's Parisian period (1877–1893), which was interrupted by short stays in his homeland. It is part of a larger body of work, consisting of some twenty portraits painted over the course of several months, in Dubrovnik, Zadar, Trieste and Paris. Bukovac portrayed the Dubrovnik upper-middle class and intellectual circle, of which Miho Klaić was a member. Dubrovnik-born, Klaić spent a large part of his life in Zadar, where he was a prominent politician and one of the leaders of the Dalmatian popular movement in the second half of the 19th century. Upon his sudden death in 1896, the portrait became part of the family estate. In 1935, Klaić's youngest son Ljubo died, having bequeathed the painting to the Municipality of Cavtat, his father's region of birth. During the turbulent period of the late 1930s and early 1940s, the portrait was initially on view at the municipal offices in Cavtat, and in 1939, when the Banate of Croatia was established and the municipalities reorganized, it was moved to Gruda, where the offices were relocated. In Gruda, now an annexed Italian zone, the portrait was badly damaged in 1941. It is possible that the portrait's subject, a well-known opponent of the autonomy movement in Dalmatia, was recognized by an

Italian officer, who nearly destroyed the painting. When and how it was kept from then on is not known, but in 1952 it was retrieved from the parish rectory in Gruda, having been visibly damaged. That same year it was put on display in Cavtat, at the *Exhibition of Compositions and Portraits*, organized as part of the *Vlaho Bukovac Festival*, marking the 30th anniversary of the painter's death. After the exhibition, it was returned to the parish priest in Gruda, don Danko Gatić. The literature provides us with only very basic information about the artwork and how the damage occurred, mentioning the need for restoration, but giving no clue as to whether this had actually taken place. In 1991, during the War of Independence, the parish rectory in Gruda suffered severely, and the *Portrait of Miho Klaić* was damaged even further. It was restored in the Dubrovnik Department for Conservation during the 1990s, and thus rescued from complete degradation.

The paper examines the surviving fragmentary historical records, in an attempt to shed light on the circumstances surrounding the origin, degradation and conservation of the *Portrait of Miho Klaić* by Vlaho Bukovac and draw attention to the need for its future preservation.

KEYWORDS: *Vlaho Bukovac, Portrait of Miho Klaić, Dubrovnik, Zadar, 1881, damage, conservation work*

Konzerviranje i urbana reforma u Senju, 1945. – 1949.

Marko Špikić

Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet
mspikic@ffzg.hr

Izvorni znanstveni rad/
Original scientific paper
Primljen/Received: 29. 6. 2016.

UDK
711.4+72.025.3(497.5 Senj)"1945/1949"
7.025.3-05 Krajač, V.
DOI
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.9>

SAŽETAK: U tekstu se prikazuju prvi poratni naponi u očuvanju i restauriranju spomenika bombardiranog Senja te planovi za njegovo revitaliziranje. Stanje u Senju stavlja se u povijesnu perspektivu istraživanja započetih u drugoj polovici 19. stoljeća, a prvih pet godina konzervatorskog djelovanja prikazuje se prema arhivskim vrelima u tekstu i slici. Uz već poznata imena hrvatskih konzervatora, u tekstu se donose podaci o ulozi Vuka Krajača u planiranju očuvanja i razvitka toga povijesnoga grada.

KLJUČNE RIJEČI: *Senj, bombardiranje, rekonstruiranje, obnova, urbanističko planiranje, Vuk Krajač, arhitektonsko konzerviranje*

U hrvatskoj povijesti umjetnosti, konzerviranju, arhitekturi i urbanizmu Senj je ostao velika i otvorena tema. Riječ o jednom od najvažnijih povijesnih gradova naše zemlje, pa iznenađuje da je kao polumitski „uskočki grad“ zbog nepostojanosti znanstvenog istraživanja ostao zanemaren. Isprekidanost toga posla odgovara lomovima u novovjekovnom životu grada, odnosno neispunjenoj preobrazbi vojne utvrde u prosperitetnu luku, što zbog klimatskih uvjeta i favoriziranja Rijeke, a što zbog razornih bombardiranja u Drugom svjetskom ratu. Unatoč obnoviteljskim naporima, grad u poraću nije doživio znatniji razvojni pomak, a u postsocijalističkoj Hrvatskoj je, osim u prigodnim evokacijama, praktički prepušten zaboravu.

U ovom se radu proučavaju lica grada Senja, razlikujući zbiljske i zamišljene slike grada. Na temelju arhivskih podataka i publikacija, u prvom se dijelu prikazuje poimanje urbane slike Senja u Hrvatskoj do Drugoga svjetskog rata, a u drugom zamisli i rezultati konzervatora u tretiranju gradske slike u prvim godinama nakon ratnih razaranja.

Radna pitanja su sljedeća: tko se bavio razorenim gradom prije 1943., a tko nakon uspostave poratnoga političkog poretka? Kakve su vizije postojale za ruševni grad unutar zidina i za njegov okoliš, pa i za teritorij? Koja je bila uloga povijesnih spomenika u kreiranju urbane reforme Senja u rano doba političke kolektivizacije i jesu li tada slike spomeničkog ambijenta bile poticaj praktičnim zadaćama obnove, društvene reforme i napretka?

Ta pitanja prate promjene u novoj državi i stvaranje konzervatorskog sustava koji se razvio na novim idejnim i metodskim osnovama. Razdoblje proučavanja zaokružuje se raspravama o čuvanju elemenata staroga grada i planiranju izvan gradskih zidina te početkom rada počasnoga konzervatora Vuka Krajača.

Papirnati grad: slike Senja do Drugoga svjetskog rata

U skladu s počecima kulture konzerviranja u kontinentalnoj Hrvatskoj, Senj je sredinom 19. stoljeća otkriven kao ambijent važnih spomeničkih vrijednosti. Do Kukuljevićeva dolaska grad se razvijao i stagnirao, obilježen



1. Snimka Senja iz 1869./1870. (Muzej za umjetnost i obrt Zagreb, M 21252-1, snimio I. Standl)
Image of Senj from 1869-1870 (Museum of Arts and Crafts Zagreb, M 21252-1, photo by I. Standl)

novovjekim brakom vojne posade i biskupskog autoriteta, a razvitkom nacionalne svijesti potaknuo je književne evokacije i historijske rasprave te prva proučavanja umjetničke topografije. Zahvaljujući uskocima, od Minucijeva je doba ušao u stranu imagologiju pa se slika grada poimala kao scenografija historijskim događajima važnim za mletački emporij. Strani putopisci i posjetitelji dugo nisu u njemu mogli prepoznati arhitektonsku ljepotu, čitljivu kulturnu ili stilsku pripadnost italском, germanskom ili slavenskom svijetu, pa ni komemorativnu vrijednost.¹ Iako je riječ o gradu sa starovjekovnim počecima, nedostatak bolje očuvanih svjedočanstava toga doba odbijala je strane prolaznike.

Promatrajući Senj kao historijsku pozornicu koja je nakon progona uskoka 1618. ostala bez glavnih aktera, pozornost posjetitelja napokon se mogla usmjeriti pojedinostima „pozadinske slike“, no ni tada se dojmovi stranih pisaca nisu znatno poboljšali. Udaran burom i zaposjednut stalnom vojnom posadom, krajiški je grad putnike dočekivao nedostatkom važnijih umjetničkih dosegа, iako je nemali broj posjetitelja privukla živost luke. Zato je od početaka uspostave modernoga kulta spomenika poiman kao cjelina, dok je njezino znanstveno vrednovanje ostalo proročanstvom i neispunjenim očekivanjem, praktički do drugoga poraća.

To ne treba iznenađivati jer je rasprava o slici grada, njezinu očuvanju i njegovanju u konzervatorski zrelijim sredinama srednje Europe i Italije razvijena tek na prijelazu 19. u 20. stoljeće. Dotad se poimanje ambijenata u rubnim dijelovima Habsburške Monarhije, zahvaljujući inicijativi preporodnih antikvara i konzervatora, već znat-

no promijenilo. Iako je kultura konzerviranja u Hrvatskoj toga doba, kao društveno angažirana djelatnost s potporom državnih tijela, bila egzogena pojava, nakon 1848. viđena je kao inherentno egzistencijalno pitanje.² Proglasi i apeli Kukuljevićeva *Arkiva* svjedoče otkrivanju nacionalne baštine u habsburškoj Hrvatskoj prema uzorima iz srednje Europe. No tada se očitovao i drugi fenomen, koji je nakon Kukuljevićeva obilježio i doba Gjura Szabe prije propasti Habsburške Monarhije: osvješćivanje vrijednosti o dotad nepriznatim spomeničkim ambijentima još nepriznate nacije. Pretvorba svakodnevnih predmeta, objekata, ansambala i teritorija iz rutinske uporabe u egzistencijalnu zadaću podsjećanja dovela je do konstituiranja baštinskih vrijednosti Senja. Ubrzo su tekstom i slikom pred oči javnosti stavljene čitave spomeničke cjeline. Kao svjedočanstva kontinuiteta ili kovnice nacionalnih mitova, one su trebale pomoći emancipiranju zamišljene zajednice.

Kao i o drugim priobalnim gradovima, i o Senju su pisali brojni putnici Jadranom. Ovdje ćemo prednost dati domaćim piscima, koji su novinska izvješća o svakodnevnim događanjima u luci ili na Jozefinskoj cesti te o obilježavanju carskih ili crkvenih blagdana postupno upotpunjavali prikazom prepoznatih spomenika. Kratka novinska izvješća, čije početke lociramo u kraj 18. stoljeća, rijetko se odlikuju dužim opisima, a kamoli estetskim procjenama spomeničkih vrijednosti. Tako, primjerice, nepotpisani izvjestitelj pred Božić 1781. piše o izgradnji *Josefine*, ukratko spominjući novi zdenac (*neuerbaute Fontaine*) na senjskome glavnom trgu.³ U novinama 19. stoljeća, pak, Senj je predstavljen izvješćima o kretanju i sudbini građana. Mogu se čitati vijesti o pronalasku nepo-

znate gluhonijeme djevojke nedaleko od grada, prijavama senjskih liječnika, trgovaca i prelata u neki od zagrebačkih, ljubljanskih, gradečkih ili bečkih hotela, imenovanju novoga liječnika ili zapovjednika gradske pukovnije, smrti važnijega građanina ili građanke te njihovim dugovima i vjerovnicima. Novine javljaju i o vrstama, podrijetlu i smjeru stranih brodova usidrenih u luci. Na više se mjesta može čitati o agilnosti biskupa koji je svaki carski blagdan obilježavao svečano i pompozno, uz *Te Deum* i usklrike *Živio!* postrojenih svećenika, učenika i vojnika te uz galantne soareje i dojmliive vatromete.

Kukuljević (1816. – 1889.) u toj usnuloj banalnosti postojanja vidi privlačnost grada. U *Danici ilirskoj* je osvrto o putovanju 1843. počeo riječima: „Želio sam već od davna pohoditi Senj, taj grad ne manje slavan i junački nego i starinski...“⁴ Iako se u tim riječima podjednako očituje izraz žudnje i najava prakticiranja kulta starine, protagonisti njegova putopisnog pripovijedanja tada nisu bile starine i spomenici, već Senjani, koje je vidio kao žive nositelje povijesnog pamćenja. Ono se nalazilo u neprekidnoj uporabi hrvatskoga jezika te u vjernosti Domovini i Kruni. Kukuljević tada malo piše o slici ili formi grada, tek konstatira da „Senj priliči u zgradi sasvime drugim gradovom primorskim i istrijanskim“.⁵ Trebale su proći godine da senjske građevine tragom tih riječi potaknu ocrtanje preciznije forme umjetničke topografije.⁶

Sam je pisac, osim lokalnoga učenjaka Stjepana Sabljaka, tomu pridonio ponajviše. U časopisu *Leptir* iz 1860. Kukuljević je objavio studiju o gradu kojemu „(g) lede starine neima (...) u svoj Hrvatskoj druga, ako izuzmeš propali Sisak i razvaljene ine gradove rimske“.⁷ Tu se opisuje kaštel, katedrala i franjevačka crkva, a spominje se i ambijent male arhitekture, odnosno 502 gradske kuće u kojima je stanovalo oko 3000 građana. U opisima se pojavljuju i spomenički atributi: lijepo, staro, znamenito.⁸ Pisac je na kraju Bachova apsolutizma čitateljima predočio najvažnije povijesne osobe vezane za Senj, od Arpadovića i Frankopana do Mlečana i Habsburgovaca, dajući zasebno mjesto uskokima.

Ti i idući njegovi spisi topografskom su žanru dali odlučan poticaj. Ne samo da je potaknuo zanimanje historičara – kojima su se potkraj stoljeća pridružili književnici i slikari – nego je djelovao i na lokalne učenjake, čija se važnost dokazala i nakon 1945. Ako je u ranijim putopisima o Senju izvijestio impresionistički, tada njegovi *Nadpisi sredovječni i novovjeki* iz 1891. i danas imaju moć predočavanja izgubljene cjeline prijepisima i preslikama kamenih ulomaka, od kojih su neki nestali u ratnim i mirnodopskim preobrazbama grada. Prijepisi epigrafskih spomenika iz porušene pavlinske i ratom opustošene franjevačke crkve, iako popraćeni kratkim opisom smještaja, i danas izazivaju žal zbog oštećenja ili gubitka.⁹ Čitajući te ulomke gradske povijesti i topografije, Kukuljevića možemo zamisliti u udubljenom proučavanju dotad

zanemarene scenografije gradske povijesti. Natpisi su za njega bili glavna spomenička atrakcija jer su u svijetu tajni o porijeklu djela nudili barem dio odgonetke, evocirajući živote davno preminulih građana.

Prije nego što je u Senju počelo nadmetanje kulta spomenika i njihova nestajanja zbog modernizacije i ratnih razaranja, u grad je doputovao zagrebački fotograf Ivan Standl (1832. – 1897.), vjerojatno najraniji snimatelj grada. Tako su nastale *Fotografske slike*, prikazujući stanje spomenika u hrvatskim krajevima do kraja šezdesetih godina 19. stoljeća, kad je u luku doplovio i habsburški car. Osim povijesnih podataka, Kukuljević je nanovo nabrojio 502 „nagomilane kuće s uzkim tjesnima ulicama, u kojih stanuje do 3000 ljudi“.¹⁰ Lice grada s mora resile su trokarnice i Ožegovićev biskupski dvor, a među kulama i zidinama isticala se katedrala, potom pregrađeni kaštel izvorno iz 14. stoljeća, franjevačka crkva i palača Bassani-Sacchi, tada u vlasništvu obitelji Vranyczany.¹¹ Dok je o povijesnim događajima izvijestio Kukuljević, Standl je snimio tadašnje lučko lice grada (sl. 1). Ono je uokvireno podno moćne goleti Strmca, no u Standlovoj skladbi začudo se ne nalazi prijeteće-zaštitnički Nehaj, pa se stječe dojam da je snimatelj odabirom motiva prednost htio dati poduzetničkom modernitetu, a ne ratničkoj nostalgiji. Prednost je dana civilnome liku Senja, koji je unatoč početku dekandencije, trebao izgledati moćno, s jedrenjacima usidrenima u luci, velikim magazinima žita, soli i drva, palačama i uskoro porušenim sklopom pavlinske crkve i samostana. Tada je to bio gusto naseljeni, živi gradić na čijim je ulicama odrastao Silvije Strahimir Kranjčević (1865. – 1908.), koji je u gradskoj gimnaziji stekao prvu naobrazbu.¹² U gradu njegova djetinjstva stvorena je konjunktura koja je težila ispunjenju dvaju historicističkih projekata: društveno-ekonomskoj modernizaciji i izgradnji identiteta s pomoću spomenika. Nakon posjeta belgijskih inženjera 1864. koji su proučili prije otvorenu mogućnost prolaska željeznice kroz grad,¹³ Senj je 16. ožujka 1869. posjetio i Franjo Josip I. On ga je 1871., nakon višedesetljetnih traženja senjskih zastupnika, proglasio slobodnim kraljevskim gradom, obećavajući ponovni razvitak.¹⁴

Među prvim lokalnim učenjacima koji su se bavili poviješću i „mjestopisom“ Senja ističe se spomenuti Stjepan Sabljak. On je 1853. u Trstu objavio kratko djelo *Historisch-topographische Skizze von Zengg*. U početnim rečenicama pisac među prvima grad definira kao spomenik, *ein Denkmal des grauen Alterthums*. U dvadeset četiri stoljeća postojanja grad je proživio brojna povijesna iskustva.¹⁵ Njima je u spisu pridano veće značenje, da bi se tek na kraju našao spomen petnaestak crkava i samostana, od kojih je u Senju toga doba bilo sačuvano šest. Tada su se pokraj grada još mogle vidjeti ruševine crkava Sv. Spasa i sv. Jelene.¹⁶

O živosti grada i skladnome spoju povijesti i spomenika četvrt stoljeća poslije pisao je povjesničar i gimnazij-



2. Katastarski prikaz Senja iz 1870-ih godina (Odjel za katastar nekretnina Senj Područnoga ureda za katastar Gospić)
Cadastral map of Senj from the 1870s (Land Registry Office Senj, Regional Cadastral Office Gospić)

ski profesor Mile Magdić (1847. – 1931.). On je 1877. u senjskoj tiskari Huberta Lusterera objavio topografsku studiju grada, posvetivši je biskupu Jurju Posiloviću. Magdić svoju knjižicu naziva „pokusnim djelcem“, čiju su objavu, ponosno je istaknuo, poduprli sami Senjani.¹⁷ Prateći Kukuljevićev poziv za prikupljanje spomenika, Magdić je istraživao gradske arhive te „izkapao i iztraživao grobove u crkvi sv. Franje“. U topografskom dijelu knjige navodi se podatak s kraja 1869. prema kojem u gradu (ne računajući vojnike) u 522 kuće stanuje 3231 stanovnik.¹⁸ Magdićev Senj vidi se na katastarskoj karti *Militär-Communität Zengg* iz sedamdesetih godina 19. stoljeća (sl. 2). Na njoj se vidi gusto naseljeni grad zaštićen zidinama s renesansnim kulama, a u gustom tkanju jezgre dimenzijama se ističu kaštel, katedrala te sklopovi franjevačke i porušene pavlinske crkve.¹⁹

Magdić općenito ocjenjuje „spoljašnji arhitektonski karakter“ Senja sličan „mljetačkim omanjim gradovom“, iako ne vidi drugih srodnosti s talijanskom arhitekturom.²⁰ U tekstu opisuje gradske spomenike: Nehaj, kaštel, katedralu („romansku basiliku sa tri ladje“), crkve sv. Franje s grobnicama uskokā, sv. Martina, a spomenuo je i nestale bogomolje Sv. Duha, sv. Ivana Krstitelja, sv. Marije Magdalene, sv. Jurja mučenika, sv. Roka na Potoku, sv. Antuna opata, sv. Margarite u gradskom kaštelu, sv. Vida i sv. Nikole, srušene ili pretvorene u skladišta i stambene zgrade. Uz sakralnu, Magdić spominje i profanu arhitekturu, palače (Osterman-Larić u staroj četvrti Gorica, Škalac na Širokoj kuntradi, Barac-Mileusnić, Živković-Vlahović,

Posedarić, Homolić-Daničić s gotičkom triforom – sve iz 15. stoljeća; Bassani-Sacchi-Vranyczany na Maloj placi iz 16. stoljeća, Domazetović iz 18. stoljeća) te biskupski dvor Ožegovića, u čijoj se pisarni nalazila galerija portreta gradskih biskupa od početka 17. do sredine 19. stoljeća. Zavidljen slikovitošću grada, Magdić je donio opis „najljepše, najprostranije i najživlje ulice Potok“, koja spaja najveći trg Cilnicu s morem: „Ovdje su razni štacuni i gostiona k caru austrijskomu s dosta prostranom i dugačkom dvoranom, u kojoj se zimi priređuju plesovi i kazališne predstave; ovdje ti vrvi sve što se bavi trgovinom; ovuda lieno obilaze besposlice; ovuda se večerom šeta, tko se danju izmučio teškim poslom.“²¹

U Senju se tada nalaze bogoslovni zavod, kraljevska gimnazija, biskupski konvikt, dječjačka i djevojačka učionica, vojno zapovjedništvo, civilno poglavarstvo, biskupija, porezna uprava, kotarski sud, carinarnica, brzojavni ured, tiskara, štedionica, pošta i čitaonica. U gusto naseljenom gradu tada je djelovao jedan ljekarnik, šest pekara, četiri brijača, jedan knjigoveža, jedan tokar, pet bačvara, četiri mesara, pet gostioničara, trideset četiri vinara, dva zlatara, šezdeset trgovaca, jedan klobučar, jedan opančar, tri kavanara, jedan dimnjačar, jedan kožar, jedan soboslikar, četiri zidara, dva sedlara, tri bravara, tri kovača, pet krojača, šest postolara, tri limara, jedan skladištar duhana, jedanaest prodavača duhana, pet stolara, dva urara, četiri veslara, jedan tapetar i petnaest ribara, a tu su bile i tri tvornice: meda, tijesta i piva.²² Popis profesija gotovo da podsjeća



3. Snimka panorame Senja s razglednice oko 1920. (privatno vlasništvo, Zagreb)
View of Senj on a postcard from around 1920 (private owner, Zagreb)

na renesansni firentinski *Catasto*, a u doba nastanka djela već svjedoči o zalazu Zlatnog doba bidermajerskog Senja, koje je već tada locirano u razdoblje između 1824. i 1862. Nakon izgradnje novih željezničkih putova od Zidanog Mosta prema Sisku 1862. i ugarske pruge prema Rijeci 1873., grad je postao „opustjelo i osiromašeno mjesto“,²³ a nada u bolju budućnost nije ovisila o dobroj poslovnoj fortuni gradskih poduzetnika, nego o međunarodnim geostrateškim interesima.

U to Predožujsko doba nakratko je uspostavljena kultura građanskog života. Dugo očekujući slobodarski gradski status, senjski su građani školovani u carskoj prijestolnici (primjerice, liječnik Božidar Klemenčić, rođen 1807., diplomirao u Beču 1834.,²⁴ ili Alojzije Carina, 1827. učenic na bečkom *Theresianumu*²⁵). Grad trgovaca, pomoraca, vojnika i svećenika potkraj 19. stoljeća bio je zavičaj ključnih ranih modernista hrvatske književnosti, poput Milana Ogrizovića i Milutina Cihlara Nehajeva. Ondje su prve godine vojnog ili učiteljskog rada proveli i obrazovani službenici Trojednice. U gradu je tako nakon bečke diplome od 1896. boravio germanist, povjesničar umjetnosti i konzervator rodom iz Novske, Gjuro Szabo (1875. – 1943.). U njegovoj ostavštini nisu sačuvani brojniji zapisi o gradu, a među rukopisima i objavljenim djelima, osim iz duboke starosti, ne nalazimo posebne studije.²⁶ Kao tajnik Zemaljskog povjerenstva za očuvanje umjetnih i historičkih spomenika do 1918. putovao je kontinentalnom Hrvatskom popisujući spomenike i prikupljajući građu o plemićkim gradovima. Nakon 1918. pisao je o senjskim zi-

dinama i utvrdama, oslanjajući se na brojna kartografska vrela i Magdićevu raspravicu o gradskoj Leonovoj utvrdi, objavljenu 1912.²⁷ Szabin tekst o zidinama Senja služio je sastavljanju veće studije o arhitekturi grada u monografiji objavljenoj 1940.²⁸ No i prije pojave te publikacije kojoj je duhovni otac bio senjski enciklopedist Pavao Tijan (1908. – 1997.), grad je, zahvaljujući Šenoinu romanu *Čuvaj se senjske ruke* iz 1876., putopisnom osvrtu Dragutina Hirca iz 1891.²⁹ i Crnčićevu prikazu gradske luke u predvorju Nacionalne sveučilišne knjižnice u Zagrebu iz 1912., već ušao u svijest šire javnosti.



4. Snimka prije ratnih razaranja (izvor: Hrvatski kulturni spomenici: I, Senj, 1940., slika 20)
Photo before wartime destruction (source: Hrvatski kulturni spomenici: I, Senj, 1940, image 20)



5. Snimka stanja crkve sv. Franje u Senju, listopad 1943. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. br. 2528, nepoznati fotograf / I. Stella?)
Photo of the condition of St. Francis' Church in Senj, October 1943 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 2528, unknown author / I. Stella?)



6. Snimka stanja senjske kule Lipica, listopad 1943. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. br. 2527, nepoznati fotograf / I. Stella?)
Photo of the condition of Lipica Tower in Senj, October 1943 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 2527, unknown author / I. Stella?)

O živosti grada i njegovim mijenama svjedoče i fotografije Szabe, Ljudevita Griesbacha (1890. – 1946., **sl. 3**), Alfonsa Kaudersa (1878. – 1966.), Artura Schneidera (1879. – 1946.) i Josipa Kratochwilla, kao i Tijanov mali, iznimno vrijedni vodič iz 1931. Tada je 23-godišnji kroatist uz potporu zagrebačkoga Senjskoga kluba objavio knjižicu na 64 stranice, s dvadeset fotografija i vlastoručno izrađenom kartom grada, na kojoj su se našle numerirane lokacije za obilazak.³⁰ Članovi kluba ustvrdili su da je takva publikacija bila potrebna jer je „promet stranaca u Senju iz godine u godinu veći, ljudi rado dolaze u Senj, da vide i upoznaju njegove znamenitosti“. Mladi je Tijan u svojem vodiču uspješno spojio sadašnjost i prošlost: nakon kratkog prikaza povijesti u Kukuljevićevu duhu, u drugom dijelu teksta nastavio se na Magdićev topografski prikaz, vodeći, uz pomoć kratkog opisa i brojčanih uputa na karti, namjernike po gradu. Kad se njegovi opisi starih spomenika usporede s podacima o tadašnjem Senju (o znanstvenim zbirkama i arhivima, hotelima i restoranima, bankama i trgovinom, industrijom, adresama odvjetnikā i liječnikā, lokaciji zabavišta, šetališta, garaža i benzinskih postaja), a sve to popraćeno fotografijama spomenutih snimatelja, dobivamo sliku grada u kojem se nastavilo snivati o ekonomskom razvitku i važnosti u kulturi nacionalnog pamćenja.

Toj viziji, u kojoj se pamćenje spajalo s planiranjem, pridružena je važna publikacija JAZU-a, objavljena prije početka rata. Iako se osim naziva izdavačkog niza *Hrvatski spomenici* pojavljuje ime povjesničara umjetnosti Artura Schneidera, u njezinoj je pripremi Tijan imao možda i glavnu ulogu. To se vidi iz jednoga spisa iz 1937., u kojem je pozvao na popularni stil pisanja („da se knjiga lako i rado čita“), u obliku eseja i bez fusnota, s vrelima na kraju knjige, sugerirajući pritom i autore priloga. Uvodni esej trebao je napisati ugledni senjski pravnik, političar i an-

glist Vinko Krišković (1861. – 1952.), „sigurno najbolji poznavao Senja i njegove uloge u hrvatskoj kulturi i javnom životu“.³¹ O pretpovijesti i antici do dolaska Hrvata pisao bi slovenski arheolog, kustos Arheološkog muzeja i asistent na Filozofskom fakultetu u Zagrebu Josip Klemenc (1898. – 1967.). Iako ne navodi tko bi bio autor dijela knjige o povijesti grada od dolaska Hrvata do 1918., u tiskanom je djelu vidljivo da je tu zadaću Tijan preuzeo na sebe. O utvrdama u četvrtom poglavlju trebao je pisati Gjuro Szabo. O crkvama u petom poglavlju autor bi bio crkveni povjesničar Dragutin Kniewald (1889. – 1979.). Autor priloga o profanoj arhitekturi u šestom poglavlju trebao je biti Szabo. Za pisca sedmog poglavlja o slikarstvu i skulpturi navedeno je Schneiderovo ime. U osmom bi poglavlju Tijan pisao o senjskoj književnosti, od tiskare do tadašnjeg doba. U devetom poglavlju („zaglavku“) pisalo bi se o životu u Senju tada, za što se najpogodniji činio pravnik, političar i pasionirani planinar dr. Ivan Krajač. Knjiga je odmah zamišljena s ilustracijama.³²

Tri godine poslije, Akademija je objavila to važno djelo, za koje se slobodno može reći da je i samo postalo svojevrsni spomenik. Ta je knjiga u znatnoj mjeri govorila o realnostima toga doba. Tijanove zamisli o većem broju poglavlja i pisaca nisu bile potpuno ispunjene. Umjesto osam, knjiga je na kraju dobila upola manje poglavlja, koje su napisali Gorenc, Tijan, Szabo i knjižar i nakladnik Mirko Breyer (1863. – 1946.). Ipak, knjiga započeta stihovima Vitezovićeve lamentacije ispunila je više od minimuma očekivanja njezinih autora. Kolika je bila važnost topografskog popisivanja, povijesnoumjetničke interpretacije i konzervatorskoga rada, pokazuju riječi ostarjelog Szabe o „tom danas zanemarenom Senju“, u kojem se, nakon samo nekoliko desetljeća od zapisa Kukuljevića i Magdića, više ne nalaze mnogi epigrafski spomenici.³³ I Tijan, nacionalno osviješten u svojem povijesnom prilo-

gu, piše o zadaći Hrvata, „da taj slavni grad, to staro kulturno središte, tu kolijevku tolikih slavnih muževa, spase od propasti“.³⁴ On je k tome, osim Gorencova lapidarnog prikaza najvažnijih nalaza antičkih spomenika, Szabina pregleda sakralne, profane i fortifikacijske arhitekture i Breyerova podsjećanja na tiskarske začinjavce, čitateljima htio prikazati gradsku sliku, nastalu za bidermajerskog procvata: „I izvanjsko lice grada mijenja se upravo u ovo vrijeme preporoda. Nestaje starih crkvice i kapela, a bogate trgovačke obitelji grade nove kuće ili znatno pregrađuju i proširuju stare. Može se kazati, da je današnji Senj dobio svoj definitivni oblik u prvoj polovici prošloga stoljeća.“³⁵ Jedna snimka, možda među prvim poznatima, koju je oko 1935. snimila tadašnja Ratna mornarica, prikazuje grad iz ptičje perspektive (sl. 4). Uz iznimku velikih skladišta koja su već tada bila bez krovova, ostatak grada pokazuje kontinuitet života uz lučki zaljev i zaleđe Vratnika. Nije dan od tadašnjih snimatelja ili pisaca nije mogao predvidjeti što će se za samo tri godine dogoditi sa slikovitim gradom, za čiji su spas i napredak zazivali pomoć.

Vizije među ruševinama: grad i spomenici u ratu i poraću

Senj je u Drugom svjetskom ratu nekoliko puta mijenjao vojne upravitelje: od talijanskih i njemačkih okupacijskih sila preko ustaških u suradnji s njemačkima (1944. – 1945.) do partizanskih (potkraj 1943. i početkom 1944. te od travnja 1945.).³⁶ U jesen 1943. grad je prvi put bombardiran, a za tim su razaranjem slijedili brojni napadi (ukupno petnaestak) do svršetka rata. Senj kakav su poznavali Kukuljević, Sabljak, Magdić, Szabo, Schneider i Tijan preselio se u pamćenje predratnih publikacija.

Izgled bombardiranog Senja moguće je predočiti na temelju pisanih i slikovnih, arhivskih i tiskanih vrela. Problemom ruševnoga grada bavili su se službenici konzervatorskih zavoda u Zagrebu i Rijeci, a od kraja četrdesetih godina 20. stoljeća i počasni konzervator. Dvojbe o održavanju gradske slike i o provedbi razvojnih planova potkraj pedesetih godina izazvale su rasprave koje su nakratko prešle lokalnu razinu i prispjele na stranice glavnog republičkog časopisa za arhitekturu i urbanizam, zagrebački *Čovjek i prostor*.³⁷

U prvim se tjednima nove države konzervatorski sustav tek počeo uspostavljati. Njegovi ključni protagonisti Ljubo Karaman (1886. – 1971.), Anđela Horvat (1911. – 1985.), Tihomil Stahuljak (1918. – 2007.) i Ana Bogdanović (udana Deanović, 1919. – 1989.) nedugo nakon svršetka rata nastavili su posao započet 1941. u Hrvatskom državnom konzervatorskom zavodu, potvrđeni u novom poretku samo šest dana od ulaska Titovih trupa u Zagreb.³⁸ Njima su se uskoro pridružili Mladen Fučić (1922. – 2005.) i njegov stariji brat Branko (1920. – 1999.)³⁹, Iva Perčić (1918. – 2006.) i Aleksandar Perc (posljednje troje djelovalo je na području Rijeke i Istre) te Cvito Fisković (1908. – 1996.), koji je bio prvi voditelj Konzervatorskoga zavoda

za Dalmaciju.⁴⁰ Uspostava Zavoda s vlastitim uredom, osobljem i potporama podrazumijevala je selidbu Konzervatorskog zavoda iz zgrade Muzeja za umjetnost i obrt u prostore Ferdinanda Kulmera na gradečkom Jezuitskom trgu, potom zapošljavanje konzervatora, administratora i podvornika te opremanje novih ureda namještajem, a od zime 1945./1946. i opskrbu drvom i ugljenom za ogrjev.

U urudžbenim spisima Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, koji je osam mjeseci od svršetka rata odlukom ministra prosvjete postao središnji zavod u Hrvatskoj,⁴¹ sve do Božića 1946. ne nalazimo tragove konzervatorskog djelovanja u Senju. Ipak, više od godinu dana prije u gradu se našao asistent Zavoda Tihomil Stahuljak. Mladi povjesničar umjetnosti posjetio je porušeni grad u koji je na početku rata, 23. srpnja 1941., još kao student poslan s ciljem da obiđe ogulinski, slunjski i senjski kotar.⁴² U spomenutim urudžbenim knjigama koje sjećaju na aktivnosti iz ratnih vremena, Senj se spominje razmjerno rijetko, čak i 1944., u doba novih bombardiranja i traženja pomoći.⁴³

Zauzeti osnutkom ureda na zagrebačkom Gradecu, Karamanovi mladi kolege u prvoj godini poraća nisu imali sredstava za redoviti izlazak na teren i utvrđivanje ratnih šteta. Iako se od početka srpnja 1945. pojavljuju spisi o njihovom utvrđivanju, pa se procjene provode u Varaždinu i Čakovcu, prvi se putni nalozi izdaju sredinom rujna. Karaman je tada u Hrvatsko zagorje redovito slao Stahuljaka.⁴⁴ Između službenih putovanja u Zagorje, 27-godišnjak se u jesen zaputio u razoreni Zadar. Kao dio zapisa koji nisu u zavodskoj pismohrani, u njegovoj je osobnoj ostavštini sačuvana bilježnica s opisima Zadra, Nina i Senja. Izvješće o porušenom Senju nastalo je na Sve svete 1945. Pedantni asistent rukopis je prepisao strojem, kao da je pripremao službeno izvješće.⁴⁵

Pokušavajući predočiti stanje u kojem se Senj tada nalazio, mogu nam poslužiti fotografije nastale nakon prvih bombardiranja grada njemačkim zrakoplovima 7. i 8. listopada 1943.⁴⁶ Grad je nakon kapitulacije Italije, od 14. rujna 1943. do 19. siječnja 1944., bio pod partizanskom upravom.⁴⁷ Na snimkama lokalnoga fotografa Ivana Stelle starijega (1901. – 1984.) vidi se dramatičnost zbivanja.⁴⁸ Stella je kao izravni svjedok zabilježio stradanje grada. Zahvaljujući njemu, zabilježeno je razaranje krova i unutrašnjosti katedrale, obližnjeg bloka kuća s palačom Carina, crkve sv. Franje (sl. 5) i njezina susjedstva, kuća na Potoku i Širokoj kuntradi, Gradskog poglavarstva na Maloj placi, Tvornice duhana, Gimnazije, Carskih magazina, sjemeništa, renesansne kule Lipice (sl. 6), kuća Krišković i Hreljanović na obali te zgrade Paromlina uz kulu Šabac.⁴⁹ Uskoro su gradom zavladaile njemačke i ustaške trupe. One su upravljale Senjom od 19. siječnja 1944. do 9. travnja 1945.⁵⁰ U tom je razdoblju grad bio bombardiran još barem trinaest puta, sada angloameričkim zrakoplovima. Saveznički napadi zabilježeni su 18. veljače,



7. Snimka stanja Carskih (Velikih) magazina, listopad 1943. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. br. 2551, nepoznati fotograf / I. Stella?)
 Photo of the condition of the Imperial (Grand) Magazines, October 1943 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 2551, unknown author / I. Stella?)

15. srpnja, 14. kolovoza, 18. rujna, 10. i 12. listopada i 4. studenoga 1944., potom 18. siječnja 1945. U veljači 1945. grad je bio napadan još šest puta.⁵¹

U tadašnjem zagrebačkom tisku o razaranjima dugo nije bilo riječi. U *Novoj Hrvatskoj*, novinama koje su donosile vijesti sa svjetskih ratišta, a u državi promovale ideologiju ustaštva, o stradanju grada jedva da je izvještavano. Tek se u listopadu 1944. piše o „sotonskom napadu“ na Ožegovićev biskupski dvor.⁵² U časopisu *Spremnost*, razaranja Zadra i Senja nisu ostala bez odjeka. Katolički pjesnik Srećko Karaman (1909. – 1964.) u jednom od lipanjskih brojeva objavio je stihove *Zadar 1944.*, žaleći za gubicima u bombardiranom gradu. Sredinom listopada iste godine romanist i povjesničar Viktor Živić rezignirano se i odsutno bavio „davnim sjećanjima po suvremenim slikama Senja“ pa tako i emocijama stanovnika: „Koji su bolni osjećaji starih Senjana pred tim izbrisanim prostorom ruševina, koje se više ne mogu podignuti. Nestalo je za njih uzvišenog zatišja pred nemilosrdnom senjskom burom, zatišja, u kojem nađoše četiri stoljeća pradjedovskog smirenja. A duša traži davne veze, stare oltare, davne tišine, gdje se čini, da našu molitvu poprimaju naši mili i dragi, koji su tu Bogu svoja srдца i duše predavali.“⁵³

Živić je sudbinu Senja prikazao opisom izgubljenog spokoja u fizičkom nestanku franjevačke crkve s nadgrobniim spomenicima uskoka i Ižote Frankopan. Početkom prosinca 1944. slikama ruševina suprotstavio je gotovo mistično iskustvo doživljaja interijera katedrale: „Pred nama je neo-

bični prizor razaranja, u kojem kao da su posredovale više sile.“⁵⁴ U tim se shizofrenim tjednima nostalgija sudarila s duhom socijalnog prevrata, pa se u ideološki rascijepljenom narodu podijelilo i poimanje ratnih ruševina. Dok je za Živića nasilno razorena bogomolja izazvala melankoliju, u očima novih vlastodržaca, pa dolazili oni i iz kruga pjesnika, ruševine nisu predstavljale svršetak, nego novi početak. Dokaz tomu govor je predsjednika ZAVNOH-a Vladimira Nazora (1876. – 1949.), održan 6. travnja 1945. u porušenom Zadru: „Tužno je (...) gledati ruševine u svojoj zemlji. Al se mi, koji smo toliko pretrpjeli i preboljeli, i njih ne bojimo. Od mile nam, sada porušene, zgrade poljubiti ćemo svaki kamen i spremiti ga za uspomenu; a kamenje neprijateljske porušene kule pomest ćemo s našega tla i baciti u duboko more zaborava. 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.“⁵⁵

Praznine su shvaćene kao svjedočanstva ratne pobjede, ali su izazivale i malodušje koje je trebalo eliminirati supstitucijom ili rekonstrukcijom. Nedugo nakon Nazorova govora, ministar građevina, pukovnik Stanko Opačić-Čanica (1903. – 1994.) održao je energični govor u kojem je objavio rat – ruševinama: „Udruženim snagama, goloruki, pobijedili smo neprijatelja, udruženim snagama uklonit ćemo i ruševine. Udruženim snagama skratit ćemo patnje onima, kojima je tiranin uništio mnogo članova porodice i spalio krov nad glavom. Potrebno je, da se stručno znanje

stručnih radnika i stvaralačka snaga širokih narodnih masa slije u snažan zamah i onda rezultati ne mogu izostati.“⁵⁶

Što je prazno, mi ćemo opet napuniti. Tako su nešto prije i neposredno nakon vojne pobjede govorili novi politički čelnici u Hrvatskoj. Što se, pak, ticalo konzervatora, oni su se u Senju nakon ratnih razaranja susreli s golemim izazovima. Stahuljak se na Dušni dan 1945. nakon obilaska Nehaja spustio do luke i pregledao ruševine Velikog magazina, čija je situacija bila „doslovno kritična“.⁵⁷ Veliki sklop koji se tradicionalno datira u 18. stoljeće, bio je bez krova i prije bombardiranja. Sada je taj masiv, koji je već na kraju bidermajerskog Zlatnog doba počeo gubiti izvornu namjenu, bio urbanistički problem (sl. 7). Obišavši sjeverne zidine grada, Stahuljak je pregledao izravno pogođenu renesansnu kulu Lipicu, kojoj je tri petine zidova bilo uništeno, a materijal iz kule bio je iskorišten za gradnju obližnje kuće. Stahuljak je odmah zacrtao primarne konzervatorske zadaće: „1. pretraživanje preostalog i raznesenog materijala, da se ustanovi koliki dio zida se može rekonstruirati i 2. o rezultatu prve točke ovisi odluka da li čuvati kulu kao konzerviranu ruševinu, ili je posve obnoviti.“⁵⁸ Ti su prijedlozi među najranijim manifestacijama dvojbi koje su dijelile poratne stručnjake zadužene za spomenike Šibenika, Zadra, Osora, Poreča i Januševca.

Četvrti spomenik naveden u zapisu bio je razoreni uskočki mauzolej, crkva sv. Franje. Ne samo da je potpuno stradala (samo je zvonik ostao stajati), nego su pri čišćenju ulica ruševine bačene u prostor njezine izgubljene unutrašnjosti. Natpisi s nadgrobnih ploča, uključujući Ižotinu, bili su teško oštećeni ili nestali. Stahuljak se tada nije mogao baviti drugim doli preporukom da se ruševina pažljivo iskopa i da se pronađu svi ulomci, a na temelju sačuvanih zidova izradi točan tlocrt.⁵⁹

U Stahuljakovu je zapisu najviše prostora posvećeno oštećenoj katedrali. U prvom razaranju 8. listopada 1943. njemački su zrakoplovi oštetili strop lađe i svetišta, a u savezničkom napadu 18. veljače 1944. razoren je sjeverozapadni ugao crkve i oltar Sv. Križa.⁶⁰ Konzervator je zapisao nekoliko preporuka (iako nije naveo je li ih nekome službeno uručio): privremeno premještanje daskama zaštićenih poprsja biskupa Maurovića i Ožegovića na sigurno, jer je crkva već treću godinu bila bez dijelova krova; učvršćenje trijumfalnog luka („betonski uložak iznad ili pored njega, nevidljivo umetnut“) te izrada nove krovne konstrukcije. U tom zapisu Stahuljak bilježi i nalaz zidne slike s prikazom anđela i otkriće zazidane romaničke rozete.

Senj je nakon tog neevidentiranog boravka, na idući posjet stručnjaka čekao više od godine dana. U doba osnutka Konzervatorskoga zavoda u Rijeci, potkraj 1946. u Senj su doputovali Ljubo Karaman i Aleksandar Perc. U Središnjem arhivu Ministarstva kulture nisu nađena izvješća o tim putovanjima (Perc je u Senju boravio od 16. do 20. prosinca, a Karaman 19. i 20. prosinca). Ipak, na Percovu

putnom računu stoji da je u Senj poslan „radi organizacije konzervatorske službe“.⁶¹ Bilo je to u skladu s *Uredbom o osnivanju zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture*, donesenom 4. listopada 1946. u Vladi NR Hrvatske. Prema članku 6 Uredbe, zavodi u Zagrebu, Splitu i Rijeci mogli su u pojedinim mjestima imenovati stalne izaslanike i počasne konzervatore.⁶² Razlozi za delegiranje dužnosti bili su praktični: dok je konzervatorska služba tek počinjala raditi s desetak ljudi na razini cijele republike, čitave gradske četvrti Poreča, Senja, Zadra, Splita i Slavenskoga Broda ležale su u ruševinama. Karaman je zato potkraj rujna 1946. poslao dopis Odjelu za kulturu i umjetnost Ministarstva prosvjete NRH, u kojem je dao nacrt okružnice narodnim odborima. U tom dokumentu lokalnim se vlastima tumačilo čuvanje spomenika iz etičkih, estetskih i ekonomskih razloga. Estetski razlozi u novom se vremenu više nisu odnosili samo na povlaštene, „nego je uživanje u umjetničkim djelima (postalo) sastavni dio prosvjećivanja narodnih masa“.⁶³ No kako to činiti ako su umjetnička djela razorena? Tomu su zagrebački konzervatori posvetili posebnu pozornost: „Posebne se zadaće nameću NO u vezi s prošlim ratom i njegovim posljedicama. Mnoge zgrade, koje imaju umjetničku ili kulturno povijesnu vrijednost postradale su teško i pretvorene u hrpu građevnog materijala. Strogo je zabranjeno upotrebljavati i raznašati materijal takovih zgrada bez odobrenja Konzervatorskog zavoda. (...) zavod kao nadležna vlast za to odlučuje, da li će se objekt rušiti ili popravljati.“⁶⁴

Kad se usporede rezultati i odluke političkih struktura poratne Hrvatske i, primjerice, istočne Njemačke pod sovjetskim vlastima, gdje su postupkom *Enttrümmerung* središta Magdeburga, Dresdena, Leipziga, Berlina i Rostocka pretvorena u pustopoljine, vidi se znatan uspjeh hrvatskih konzervatora. U tom kontekstu treba sagledavati i donošenje zakonskih propisa i pravilnika. Osim donošenja pravilnika za očuvanje spomenika, od gradskih se narodnih odbora očekivala i izrada regulacijskih osnova. Tako je trebalo pomiriti zahtjeve obnove i konzervatorska načela.

Samo nekoliko tjedana od prvog službenog poratnog putovanja u Senj moglo se vidjeti zašto su navedeni dokumenti bili potrebni. Karaman je 17. siječnja 1947. uputio dopis Mjesnom narodnom odboru u kojem je upozorio na premještanje „bez ikakve potrebe i smisla“ jednog baroknog portala s kuće u gradu i njegovo ugrađivanje u kulu Nehaj. Zato se pozvao na članak 6 Pravilnika o izvršenju zakona o zaštiti spomenika kulture i prirodnih rijetkosti od 7. studenoga 1945. prema kojemu su mjesni narodni odbori bili dužni surađivati i provoditi naredbe Konzervatorskih zavoda.⁶⁵ Po tome se vidi da su u Senju tri i pol godine od ratnih razaranja čišćenja pratila komadanja i dislokacije dijelova razorenih objekata.



8. Senjska katedrala iz dvorišta prepoziturne, u vrijeme sanacija ratnih oštećenja, 28. kolovoza 1947. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. br. 5068, snimio T. Stahuljak)
Senj Cathedral from the courtyard of the Provost Palace during post-war renovation, August 28th, 1947 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 5068, photo by T. Stahuljak)



9. Snimka pročelja senjske katedrale u doba sanacije, 29. kolovoza 1947. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. broj 5063, snimio T. Stahuljak)
Photo of the Senj Cathedral front during the renovation, August 29th, 1947 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 5063, photo by T. Stahuljak)

Već se potkraj 1946. i početkom 1947. vidi jedan nazigled neznatni administrativni, a supstancijalni uzrok gubitka slijeda u istraživanju i očuvanju Senja. Riječ je o nepovoljnom položaju grada, koji nikome nije bio pri ruci. Dok su zagrebačke konzervatore čekali tereni po Hrvatskom zagorju, Banovini, Kordunu, Lici i Slavoniji, a Perca, Ivu Perčić i Branka Fučića *terra incognita* raseljene Istre i Kvarnera, glavni teret muzejsko-konzervatorskog posla i promišljanja urbanog planiranja u Senju pao je na počasnoga konzervatora.

Perc je Karamanu u siječnju 1947. napisao da još uvijek nije „dospio pogledati Senj“, tako da nije ni znao „kako sve to izgleda“. ⁶⁶ Kako bi ga uputio u stanje, Karaman je uskoro isposlovao izdavanje putnog naloga „radi davanja uputa kod popravka starog grada u Senju“. ⁶⁷ Perc se potkraj travnja 1947. oglosio s nacrtom pravilnika o čuvanju starina u Bakru i Senju. Takvi dokumenti bili su izrađivani još



10. Snimka unutrašnjosti porušene crkve sv. Franje, 28. kolovoza 1947. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. br. 5066, snimio T. Stahuljak)
Photo of the interior of the demolished church of St. Francis, August 28th, 1947 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 5066, photo by T. Stahuljak)

u ratno doba: bilježimo ih od 1941. do 1943. za Varaždin, Bjelovar, Koprivnicu, Karlovac, Križevce, Osijek, Samobor, Sisak i Hvar. Nakon rata u urudžbenim se zapisnicima ponovo pojavljuju 1946. Te se godine početkom ožujka spominju pravilnici za Osijek, Križevce, Bjelovar i Sisak.

Perc je istaknuo da je, u skladu sa Zakonom o narodnim odborima iz 1946., zadržao pravo konzervatora da odlučuju o sudbini pojedinih projekata u Senju, kao i da se velik dio kompetencija mogao prenijeti na lokalnog povjerenika koji će poslije biti imenovan počasnim konzervatorom. Rukovodilac riječkoga Zavoda istaknuo je praktični problem u Senju: „...grad (je) bombardiran pa mnoge kuće ne postoje, a rijetko koja uopće imade broj i još ispravan. Potpisani je pokušao prilikom nedavnog boravka u Senju da u društvu s jednim domaćim čovjekom izvrši neko numeriranje objekata, ali nije uspio pa je ostalo na tome da se objekti nazivaju nazivima koji su u mjestu uobičajeni (npr. kuća obitelji Daničić, kuća Petrovski itd.). Tek kad se to pitanje malo uredi moći će se izdati ispravan pravilnik.“ ⁶⁸

Pravilnik koji se spominje ipak je dovršen tih dana. ⁶⁹ Riječ je o prvom stručnom sagledavanju problematike održavanja Senja nakon ratnih razaranja. Dokument je podijeljen u deset članaka i opisuje zaštićeno područje od razorenih Carskih magazina preko susjedne kuće Domazetović i zgrade Verein pokraj Malih vrata do Papinske kule, potom uzduž ostataka gradskog zida do Velih vrata (svršetka *Jozefine*) te od konvikta *Ožegovićanum* do korita gorske bujice prema obali i bivšeg paromlina, odnosno kule Šabac. ⁷⁰ Od spomenika vrijednih očuvanja izvan zaštićene zone spominju se Nehaj, Kalvarija, kuća Domazetović, oštećeni Ožegovićev biskupski dvor te crkve Majke Božje od Arta i sv. Ambroza. U dokumentu se ne spominje pravoslavna crkva Velika Gospojina poviše crkve Art jer je srušena 1941. ⁷¹

Unutar zaštićene zone navode se trideset dva spomenika. Konzervatori su u razorenom ambijentu koji se nastavio razgrađivati zaštitili sakralne građevine: katedralu sa zvonikom, zvonik porušene crkve sv. Franje i ruševine župnoga dvora pokraj katedrale. Od profane arhitekture zaštićene su gradske kuće i palače (na trgu Cilnica: sklop *Ožegovićanuma* i negdašnja crkva Sv. Duha; između crkve sv. Franje i katedrale: kuća Petrovski s Lavljim dvorištem i kuća Rupčić; na Kaptolskom trgu i u njegovoj blizini: palače Živković, Vukasović i Carina; na Bakačevu trgu: palače Bassani-Sacchi-Vranyczany i Daničić te kuća s kustodijom u negdašnjoj crkvi sv. Roka; na Frankopanskom trgu: palača Posedarić „s grbom na pročelju i mletačkim prozorom te konzolama“; uz Mala vrata: palača Verein i zgrada Kotarskog suda – prvotni Ožegovićev konvikt; u Hreljanovićevoj ulici: kuća s glagoljskim natpisom).⁷² Od utvrda je zaštićena kula Šabac, Papinska ili Leonova kula, ostaci kule Lipica i zidina od Papinske kule do negdašnje četverokutne kule na kraju Preradovićeve ulice.

Osim Carskih, zaštićeni su i magazini uz korito bujice podno Nehaja (Tijanov „Magazin s lijepom fasadom“), no takva svijest o dijelovima gradskog poduzetničkog identiteta nije spasila od razaranja zgradu Prvog primorskog paromlina i Tvornicu tjestenine Art, stopljenu s lučkom kulom Šabac i njezin skućeni ambijent, preko kojega je nakon rušenja prešla magistrala. Svjesni svakodnevnih gubitaka, konzervatori su pozornost usmjerili brojnim pojedinostima i ulomcima gradske opreme: dvorišnom portalu kuće Subranića s natpisom iz 1541., kamenom zdencu na Cilnici, nizu ploča: s dvije skulpture pod stromom kuće Luster, s latinskim natpisom na kući i u ulici između Bakačeva trga i volte na obali, s glagoljskim natpisom iz 1425. u uličici između Kaptolskog trga i Gorice, s glagoljskim natpisom iz 1483. u ulici između katedrale i Široke kuntrade.⁷³ Zaštićene su i spomen-ploče Silviju Strahimiru Kranjčeviću u Ožegovićevoj ulici i Vjenceslavu Novaku u ulici između Frankopanskog trga i Potoka.

Nisu sprječavana samo oduzimanja i premještanja, nego se težilo i reguliranju dodavanja, od boja pročelja do stršećih reklama i novogradnje. Još pod utjecajem srednjoeuropske teorije očuvanja starih gradskih slika, konzervatori su i u ruševnom ambijentu mijenu vidjeli kao problem. Kod novogradnje se zato moralo voditi računa da su „tako projektirane i izvedene da slika grada Senja ili pojedinih dijelova ili ulica ne izgube ništa od svojih historijskih ili umjetničkih vrijednosti“.⁷⁴

Godina donošenja Pravilnika, 1947., trebala je postati prijelomna, a prema zanimanju zagrebačkih i riječkih konzervatora obećavala je mnogo. U kolovozu se u gradu našao i mladi povjesničar umjetnosti Branko Fučić. On je izvijestio Anđelu Horvat o ubitačnom tempu obilaska spomenika od Istre do Primorja, no i o oduševljenju strukom („ne bih se mijenjao ni s kim“). Početkom mjeseca u društvu arhitekta Aleksandra Freudenreicha (1892.-



11. Portret Vuka Krajača (Gradski muzej Senj)
Portrait of Vuk Krajač (Senj City Museum)

1974.) obišao je grad. O njegovu je izgledu zapisao: „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.“⁷⁵

Kao i u Šibeniku, zbog razaranja su se uz povjesničare umjetnosti u gradu našli i prvi arhitekti. Kao i kod šibenske gradske lože i sakristije katedrale, u Senju je glavnu riječ pri restauriranju katedrale vodio arhitekt Harold Bilinić (1894. – 1984.). On je tada čistio oštećeno pročelje. Kao što je tih mjeseci bio slučaj s ruševinama napuljske crkve Santa Chiara, razaranja senjske prvostolnice donijelo je nove spoznaje o izvornoj romaničkoj jednobrodnoj crkvi i prikrivenim otvorima na glavnom pročelju, ali i praktične konzervatorske probleme. Oni su se ticali načina skidanja oštećene zidne slike i dvojbe u pogledu Bilinićeva prijedloga da se pročelje potpuno obloži kamenom.⁷⁶ Na drugom će se mjestu raspravljati o problemima očuvanja i prezentiranja katedrale koja je kao povijesnumjetnički i konzervatorski problem privukla i Karamanovu pozornost.⁷⁷

Potkraj kolovoza i početkom rujna 1947. u Senju su preko Rijeke doputovali Mladen Fučić i Tihomil Stahuljak. I oni su 28. kolovoza na gradilištu katedralnog pročelja susreli Bilinića. Stahuljak je tada napravio niz dragocjenih snimki katedrale oslobođene žbuke i pod drvenim skelama (sl. 8 i 9), a zabilježio je i izgled razorenih ulica i očišćene unutrašnjosti Sv. Franje s polomljenim fragmentima skulpture i nadgrobničkih spomenika (sl. 10).⁷⁸ Fučić je ustvrdio da su nalazi nametnuli nove izazove: „Raznim pregradnjama fasada je tako razbijena, u kompozicionom smislu, da će

biti izvanredno teško naći jedno ispravno rješenje (*sic*) koje neće vrijeđati estetski osjećaj kod gledaoca, a respektirati arheološki interesantne detalje.⁷⁹

Osim tih stručnih primjedbi o cjelovitosti i uvažavanju stanja novopronađenih ulomaka, malo se iz službene dokumentacije moglo doznati o stanju duha Senjana u prvim poslijeratnim godinama. Branko Fučić u dopisu Anđeli Horvat s početka kolovoza 1947. piše da građani konzervatorima jako zamjeraju, prenoseći njihovo mišljenje: „Lako je vama zabranjivati, recite jedanput što i kako imamo graditi. Dajte u uputama pozitivan odgovor.“⁸⁰ Kao medijator između dviju strana pojavio se senjski građanin dr. Vuk Krajač (1894. – 1962., **sl. 11**). O njegovu konzervatorskom radu dosad praktički nismo znali ništa. Kad je preminuo, Mladen Fučić objavio je kratki nekrolog zaključen riječima:

„Mnogi Senjani neće zapamtiti datume niti znati nabrojiti sve što je on učinio, ali će im dugo i dugo lebdjeti pred očima lik počasnog konzervatora Vuka Krajača, koji je postao pojam.“⁸¹

Po čemu je ostao upamćen ekonomist i državni činovnik u ministarstvima propalih država koji se nakon ratnih razaranja primio nezahvalna posla počasnoga konzervatora? Ne samo po glasovitosti obiteljskog imena i naobrazbi koju je kao mladić upotpunjavao putovanjima po Europi i u Ameriku. Bio je „rođeni Senjanin, htio je umrijeti u Senju.“⁸² Možda ta kratka Fučićeva konstatacija govori najviše o odnosu prema gradu koji je teškim razaranja gotovo ostao bez nositelja pamćenja, osobito nakon poratne nemeze, koja je utjecala na životni put Pavla Tijana, izbjegloga u Španjolsku.⁸³

Početkom rujna 1947. u službenim se spisima pojavljuju prvi Krajačevi dopisi. Tada on sastavlja ambicioznu promemoriju o reguliranju Senja. Iz dokumenta se doznaje da su tada postojali planovi da se grad oživi gradnjom brze prometnice i željeznice. Krajač je bio zabrinut zbog planirane gradnje „autoceste“ i prijetnje zanemarivanjem spomeničke važnosti grada. Zato se usprotivio probijanju ravne prometnice kroz „stare historijske gradove“.⁸⁴ Konzervatoru je bilo stalo da usporavanjem prometa zadrži prolaznike kako bi se divili spomenicima: cesta je u odnosu na njih bila od sekundarne važnosti. Same je spomenike stoga trebalo očuvati i restaurirati. Pisac je konkretizirao svoje zamisli, predlažući oslobađanje kule Šabac od ruševnih ostataka Paromlina i njezino rekonstruiranje; u to bi se uklopilo i adaptiranje palače biskupa Ježića u Dom kulture zadržavanjem vanjskoga lica povijesne zgrade i prilagodbom nutrine novim kulturnim i sportskim potrebama. Istaknuo je i zamisao o novoj gradnji kapele na mjestu srušene crkve sv. Franje, u kojoj bi se prezentirali ostaci uskočkih nadgrobnika. Predložio je restauriranje palače Vukasović („Marije Te-

rezijske“) pokraj katedrale i adaptiranje u gradski muzej, jer je Nehaj bio predaleko od grada. Naposlijetku, založio se za očuvanje i restauriranje razorenih Carskih magazina u luci te za adaptiranje u lokale sa stovarištima, gradskim uredima i stanovima obitelji gradskih činovnika.⁸⁵ Spomenici su se trebali uklopiti u nove vizije gradskoga života, a ne žrtvovati. Interpolacije, poput novoga hotela na obali ili stilski neusklađene zgrade (poput kritizirane secesijske palače Rukavina), nisu bile prihvatljive. Krajača je zanimala slika staroga grada, odnosno restaurirani ambijent „iz kojeg bi pretežno trebala izbijati crta starosjenjskog karaktera“.⁸⁶ Čitajući dopis, može se zaključiti da su Karaman i suradnici u Krajaču našli obaviještenog i predanog saveznika.

Senj je u to doba svojom ruševnošću i prepoznatim vrijednostima okupio glavna imena konzervatorske zajednice NR Hrvatske. Kako pokazuju zapisi i izvješća, od listopada 1947. do kolovoza 1948. grad su pohodili Iva Perčić, Ljubo Karaman, Anđela Horvat, Tihomil Stahuljak i Zdenka Munk, a u listopadu 1947. prvi se put, nešto prije imenovanja asistentom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, spominje i boravak Milana Preloga (1919. – 1988.).

Potkraj rujna 1947. Stahuljak je sastavio novo izvješće o senjskoj katedrali.⁸⁷ Potom su Perčić i Karaman 9. listopada došli nadzirati radove na katedrali, čišćenje Sv. Franje i popravke na Nehaju. Zaključili su da je moguće rekonstruirati oštećenu kulu Lipicu, s tim da je pritom bilo potrebno srušiti „nekoliko malih kućica, koje se naslanjaju na zid s vanjske strane, kako bi se dobila čista silhueta grada“. S druge strane, nakon rušenja Paromlina, u luci se pojavio ostatak kule Šabac koji „strši iznad пристаниšta bez ikakve veze sa današnjim životom“.⁸⁸

Porušeni povijesni grad, Bilinićevi radovi na katedrali i otkriće romaničkih zidnih slika privukli su 28-godišnjega Preloga, koji je u listopadu 1947. napravio nekoliko snimki u luci (**sl. 12**) i katedrali.⁸⁹ Do kraja godine grad je postao jedno od središta zanimanja stručnjaka zagrebačkog i riječkog zavoda. U siječnju 1948. Senj je obišla i Anđela Horvat.⁹⁰ Ona je posjetila Nehaj i porušeno središte. Njezin putni zapis pokazuje tadašnje stanje: „Od obnovljenih kuća crveni se crijep na 5-6 njih. Ako se Senju hoće sačuvati karakter treba uz katedralu, Nehaj, Verein (što se popravlja) obnoviti Lipicu, zidine, magazine, kapeлицu, zvonik sv. Frane.“⁹¹

Kako vidimo, spomenici su trebali biti motor razvitka i uskrснуća grada. Kad se u kolovozu 1948. vratila u Senj, uz nju je bila i Zdenka Munk (1912. – 1985.), koja je snimila kustodiju katedrale, kovana željezna vrata, ulomke antičke skulpture Magna Mater, kuću Verein i ulomke iz crkve sv. Franje.⁹² Snimljeni materijal Anđela Horvat opisala je u svojoj putnoj bilježnici, po čemu se vidi koordiniranost rada. U tim se zapisima nalazi i porazni



12. Snimka Frankopanskog trga u listopadu 1947. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. br. 5207, snimio M. Prelog)
Photo of Frankopan Sq. in October 1947 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 5207, photo by M. Prelog)



13. Porušene kuće na Širokoj kuntradi, 1943. (fototeka Ministarstva kulture RH, inv. br. 2562, nepoznati fotograf / I. Stella?)
Demolished houses on Široka Kuntrada, 1943 (Ministry of Culture Photo Archive, inv. no. 2562, unknown author / I. Stella?)

podatak da su se otkrivene freske iz katedrale prigodom skidanja jednostavno „raspale“.⁹³

Nakon tih obilazaka, pri kojima se bilježilo čišćenje ruševina, pronalazak nepoznatih slikarskih, kiparskih i arhitektonskih pojedinosti i rekonstrukcijski radovi, u Senju je važnu ulogu imao Vuk Krajač. U veljači 1949., kad još nije dobio pismenu potvrdu o imenovanju za počasnoga konzervatora, s odabranim je povjerenstvom sastavio opsežni *Elaborat o regulaciji grada i luke Senja*, tretirajući ga kao osnovu za „regulaciju, restauraciju te djelomičnu izgradnju i proširenje grada“.⁹⁴ Dokument je nastao prema naputku Ministarstva komunalnih poslova NRH. Krajač je bio svjestan povijesne važnosti spisa, ističući ulogu gradskog razvitka i oživljavanja devetnaestostoljetne zamisli o željezničkom povezivanju Zagreba i Rijeke preko senjske luke, koju je također trebalo proširiti, pa i na štetu nekih zaštićenih ruševina.

Oživljavanje grada Krajač je predvidio unutar i izvan gradskih zidina. Temelj regulacije nalazio se u dvostrukom procesu restauriranja 305 potpuno razorenih objekata i proširenja grada, što je podrazumijevalo povećanje broja stanovnika razvitkom turizma i industrije.⁹⁵ Kako je bilo navedeno u spisu iz 1947., arhitekt zadužen za provedbu dionice regulacije trebao se baviti adaptiranjem i revitaliziranjem porušениh Carskih magazina za urede i činovničke stanove. Jednako tako, pročelja u luci tretirala bi se stilski uniformno unutar zamisli o „specifički senjskom stilu“, što je govorilo o potrebi stapanja pamćenja i invencije na urbanoj ravni. Raspravljajući o estetskoj cjelovitosti lučkog lica Senja kojem su se divili Kukuljević i Standl, Krajač je pozvao i na provedbu interpolacije Zadrugna doma na Frankopanskom trgu, gdje je do ranih 1870-ih stajao pavlinski sklop sa crkvom sv. Nikole. Praznina je Senjane uznemiravala: „u estetskom pogledu urbanistike“ podsjećala je na „usta sa razbijenim prednjim zubima“.⁹⁶ Reprezentativna bi se zgrada isticala na vidljivom mjestu, a iza nje je zamišljeno uređenje ribarnice. Poput Velikih magazina, Krajač je zazivao adaptiranje monumentalne magazinske zgrade na obali „iza kuće Vlahović“ u Dom

kulture. Tu je zamislio održavanje kazališnih predstava, plesova i koncerata, knjižnice, čitaonice i sportske dvorane. U socijalnoj preobrazbi, odnosno prilagodbi grada novoj političkoj zbilji vidio je i prenamjenu kuća prema Cilnici u Đački dom ili Dom radništva. S druge strane obale, pak, zbog planiranog probijanja pruge nije vidio velike nade za teško oštećen Ožegovićev biskupski dvor i obližnju osamnaestostoljetnu kapelu sv. Ambroza, za koju je čak predloženo dislociranje. Spomenici za koje se u dokumentu zazivao restauratorski postupak navedeni su u Pravilniku iz 1947. Krajač je na istu ravan stavio konzervatorski i urbanistički posao, kako kod kule Šabac u luci, tako i na Bakačevu trgu (Maloj placi) s razorenim blokovima, uključujući palaču Bassani-Sacchi, koja je dvije godine prije bila zaštićena, pa se dade zaključiti da je bila sačuvana u ruševinama. Zadovoljan ishodom radova na katedrali, poticao je na sličan postupak s palačom Vukasović koja je trebala biti prenamijenjena u gradski muzej. Zanimljivo je da u tretiranju teško razorene male arhitekture četvrti Gorica (sl. 13) pisac nije imao rješenje, pa ga je prepustio brizi „posebnog povjerenstva“. Kakvoća poslije nastale novogradnje plod je tog odricanja. Gradski bedemi su, pak, izazvali veću pozornost: oni su se s vanjske strane trebali osloboditi „svih nagrdnih dogradnja i pilepina“. Restauriranje, odnosno „čišćenje“ i „obnavljanje od fundamenta“ trebalo se provesti od Papinske kule preko Velih vrata do kule Šabac u luci. Valvazorova veduta trebala je biti shvaćena kao diktat radu konzervatora i urbanista.

Iako se u spisu govorilo o restauriranju, Krajač je zapravo zazivao rekonstrukcijski postupak. On je trebao biti primijenjen na gradskim zidinama, oštećenim kulama Lipica i Šabac te na palači Vukasović. Prosvijećeni pisac bio je svjestan smjelosti postupka, jer spominje i pojam autentičnosti. Iako se, u Szabinu duhu, prisjetio osude Bolléova žrtvovanja Bakačeve kule u Zagrebu, Krajač je, bez dostatnih materijalnih osnova, pozvao na faksimilsko rekonstruiranje ratom razorene kule Lipice, ali i Guldenske kule koja je bila porušena još 1902. Držao je da se Guldenska kula može rekonstruirati „od fundamenta



14. Snimka Senja iz zraka, oko 1950., razglednica (privatno vlasništvo, Zagreb, nepoznati fotograf,) *Aerial photo of Senj around 1950, postcard (private owner, Zagreb, unknown author)*

u njeno autentično predjašnje stanje“ jer se „mnogi sjećaju njene forme“.⁹⁷ S druge strane, za dokumentiranu, potkraj 19. stoljeća stilski restauriranu i u ratu srušenu crkvu sv. Franje savjetovao je supstitucijsku izgradnju.

Aktiviranje nostalgijских slika služilo je revitaliziranju i razvoju Senja, u duhu političkog rata objavljenog ruševinama. Kod spomenika koji su proglašeni najvažnijima za oblikovanje identiteta poratnoga grada preporučivao je otvaranje cjelovitoga pogleda na spomenike, postizanje njihove stilske i estetske cjelovitosti uz pomoć restauratorskih postupaka te nedefinirano historističko projektiranje novogradnji. Iako se Krajač nije odvažio otvorenije govoriti o političkim aspektima navedenih obnoviteljskih ciljeva, oni su svakako bili prisutni. Piščevo traganje za idealnim obrisom identiteta u novoj gradskoj slici bilo je usklađeno sa stajalištem njegovih sugrađana, odnosno Kotarskim narodnim odborom, koji je imenovao povjerenstvo za izradu Elaborata. U Hrvatskoj nakon 1948. više nisu bile aktualne staljinističke zamisli o arhitekturi s nacionalnim u formi i socijalističkim u sadržaju, iako smo vidjeli da se provođenjem adaptacijskih postupaka na povijesnim građevinama (pretvorbom skladišta u Dom kulture, primjerice) računalo na socijalno redefiniranje namjene ruševnih građevina. O tim je problemima 1953. pisao Aleksandar Perc: „No spasavanje pojedinih objekata ne mijenja bitno sliku Senja, a opasnost unakaženja arhitekture raste sa potrebama samog mjesta. Pojavljuju se loše žbukana pročelja na kojima se ne respektiraju kamene dovratnici i doprozornici, a nova boja tih pročelja nikako ne odgovara primorskom ambijentu (...). Najteži problem su prazni prostori, kojima treba naći rješenja, da se ne uništi cjelokupni izgled grada. (...)“⁹⁸

Rješavanje urbanih problema Senja i drugih razorenih gradova istočnog Jadrana Perc nije shvaćao kao „samo

jedan naš unutarnji kulturni problem, nego je očuvanje i obnavljanje ovih spomenika jedan važan vanjsko politički faktor naše kulturne afirmacije u tim novopridobivenim pokrajinama naše prošlosti“.⁹⁹ Krajač je u svojem Elaboratu stoga i osjetio potrebu istaknuti nepovoljan, odnosno neprijateljski, odnos dotadašnjih vlasti prema Senju. U revitaliziranje grada – od izgradnje i obnove škola do obnove starih i izgradnje novih cesta – od 1945. do 1948. bilo je uloženo 42.040.658 dinara, što u očima Senjana nije bilo dovoljno. Iako je u obnovu grada, u kojem je dotad bio popravljen 131 objekt, bilo uloženo 13.074.501 dinar, Krajač je apelirao da senjske potrebe zauzmu važno mjesto u Petogodišnjem planu.¹⁰⁰

Nakon pojave Krajačeva Elaborata, u Senju su sredinom kolovoza 1949. ponovo boravili Stahuljak i Mladen Fučić. Oni su s Krajačem tada razgovarali o problemima regulacije, a razmotrili su i problem oštećenja na pojedinim zgradama na kojima bi iz „likovnih ili urbanističkih kvaliteta trebalo dati prvenstvo u planu popravaka i osposobljavanja za stambene svrhe“ unutar akcije gradskog Narodnog odbora.¹⁰¹

Zagrebački su konzervatori te godine imali važnu ulogu u definiranju lučkog lica Senja. U svibnju 1949. u dopisivanju Karamana i Perca doznajemo da su Krajač, arhitektica Greta Jurišić (1912. – 1974.) i ravnatelj Urbanističkog instituta Hrvatske Vlado Antolić (1903. – 1981.) raspravljali o načinu interpoliranja hotela na obali, zamjenjujući zaštićene kuće Krišković i Hreljanović novogradnjom.¹⁰²

Krajač je, pak, čestim dolascima u Zagreb obavješćivao konzervatore o događanjima u rodnom gradu. Osim obavijesti o novim nalazima u katedrali (npr. uzidanim stupovima pokraj svetišta) i raznošenju materijala, počasni je konzervator pokazao i poduzetni duh. Tako je u lipnju 1949. predložio da se u srpnju okupe Stahuljak, M. Fučić,

Perc i arhitekt Koko kako bi raspravili provedbu načela istaknutih u njegovu Elaboratu. Krajač je razgovarao i s ravnateljem Strossmayerove galerije Ljubom Babićem (1890. – 1974.) o pokroviteljstvu nad osnutkom senjskoga muzeja.¹⁰³ Iako do sastanka u srpnju nije došlo, Krajač je uspio pridobiti Babića za financijsku pomoć pri uređenju muzeja, što je aktiviralo i konzervatore.¹⁰⁴

Tih dana u Senj je doputovala i kustosica zagrebačkog Arheološkog muzeja Ivica Degmedžić (1910. – 1988.) koja je među ruševinama u srcu grada prepoznala vrijedne nalaze: komad kipa Magne Mater, natpise i numizmatiku Antonina Pija, Valensa, Proba, Konstantina i Domicijana.¹⁰⁵

Nekoliko tjedana nakon toga, usred ljeta, u Senju je održan sastanak konzervatora i obilazak grada kako bi se razmotrili Krajačevi prijedlozi iz Elaborata. Na tom okupljanju sudjelovali su Stahuljak, Perc, Mladen Fučić i Krajač. Kako vidimo iz zapisnika, sastanak je počeo 16. kolovoza u 15 sati, a dovršen je 18. kolovoza 1949. u 19 sati. Zaključci sastanka pokazuju nadu u uspjeh zamisli zacrtanih u Krajačevu Elaboratu. Podijeljeni su u šest točaka.

Četvorica stručnjaka prednost su dala sudbini gradskih zidina. Unutar točke A nalazi se deset odluka. Njima se preporučuje čišćenje vanjskih lica zidina od dogradnji, savjetuje se oprez i poštovanje toga spomeničkog sklopa prigodom gradnje magistrale, a nedvosmisleno se zaziva i rekonstrukcijski postupak na kuli Lipici, o čemu je Stahuljak ujesen 1945. tek dvojio. Isto tako, zgradi Kaštela (sklopa *Ožegovićianuma*) trebao je biti vraćen „izgled fasade kakav je bio prije Ožegovićeve preinake“.¹⁰⁶ U tom se postupku ponavlja traganje za svjedočanstvima gradske starosti, noseći u sebi diskriminacijski duh prema historicističkoj preobrazbi sklopa s kraja 19. stoljeća, baš kao što se na secesijskoj kući Rukavina u luci i na neorenesansnom licu goleme Tvornice duhana prepoznavao „nemoguć stil“ koji je pregradnjom ili restauriranjem trebao biti dokinut. Ožbukani dijelovi zidina i pridodane ruševne strukture koje su smetale estetskom doživljaju cjelovitosti obrambene arhitekture Senja – uključujući i ruine Paromlina s dimnjakom od opeke pokraj kule Šabac – trebali su biti žrtvovani.

Pod točkom B konzervatori su razmotrili restauriranje i adaptiranje palače Vukasović u gradski muzej. Prihvaćajući plan iz Elaborata, zavodi iz Zagreba i Rijeke oprežno su ponudili pomoć, spominjući i ulogu JAZU-a kao „najvišeg mjerodavnog naučnog foruma“.¹⁰⁷

Pod točkom C razmotren je problem tretiranja razorenog prostora negdašnje crkve sv. Franje. I tu su potvrđene želje počasnoga konzervatora da se na mjestu crkve podigne novogradnja, s tim da bi JAZU podupro projekt gradnje Uskočkog mauzoleja, koji se tada vjerojatno prvi put i spominje.

Unutar točke D razmotreni su problemi uređenja gradskog prostora oko restaurirane katedrale. U tom se dijelu dokumenta vidi da su se okupljeni služili katastarskom

snimkom iz sedamdesetih godina 19. stoljeća, navodeći brojeve čestica kako su u to doba bile zabilježene. Taj je dio grada teško stradao. To ne pokazuju samo fotografije konzervatora snimane od 1947. i izvješća zagrebačkih i riječkih arheologa i konzervatora, već i navedeni zapisnik. U četiri manja odlomka zastupani su postupci rekonstrukcije, adaptiranja, fizičke zaštite (ograđivanja) arheološkog ambijenta i stilskog usklađivanja cjeline („pomiriti disharmoniju koja sada narušava potrebnu skladnost u arhitektonskom pogledu“).¹⁰⁸ I u tom su dijelu grada istaknuti zahtjevi čuvanja pamćenja i poticanja kontinuiteta življenja: kuća Carina trebala se restaurirati jer je nedostajalo životnog prostora, a neke su zgrade prepoznate kao primjeri „senjske slikovite građanske arhitekture te su kao takove vrijedne da se usčuvaju (*sic*) uz nužne adaptacije i tako privedu praktičnoj svrsi stanovanja“.¹⁰⁹

Točka E posvećena je problemu rekonstrukcije male arhitekture u Uskočkoj ulici, Širokoj kuntradi i bloku pokraj ruševina franjevačke crkve. Za većinu se objekata predviđao rekonstrukcijski postupak kako bi gradu bila vraćena ambijentalna vrijednost lokalne arhitekture. U tom se dijelu dokumenta spominju čišćenje, otvaranje, restauriranje i obnavljanje, a sve se to odnosilo na ponovnu uspostavu „spoljašnjeg izgleda (...) karakterističnog primjerka stare arhitekture Senja“.¹¹⁰ Jedino se kod Bakačeva trga (Male place) ističe da je riječ o „specifično urbanistički interesantnom pitanju“, kojim se trebao baviti Antolićev Institut.

Naposlijetku, pod točkom F povjerenstvo se očitovalo o adaptacijama Ježičeve palače i Carskih (Velikih) magazina na obali za kazališnu zgradu te za državne urede i stanove činovnika. U tim je postupcima povjerenstvo vidjelo mogućnost očuvanja i revitaliziranja ruševnih zgrada. Krajačev Elaborat iz veljače i Zapisnik konzervatorskog povjerenstva iz kolovoza 1949. dokumenti su vizije i nade. U njima se nalazio program povrata života i razvitka Senja, kao i želja stručnjaka da uz pomoć spomeničkih slika razoreni grad počne graditi vedriju budućnost (sl. 14).

Zaključak: postulati konzervatorskog djelovanja u poratnom Senju

Što se može zaključiti o prvih pet godina konzervatorskoga djelovanja u bombardiranom Senju? Prvo, razaranja su potaknula pijetet i izazvala zanimanje vodećih stručnjaka Zagreba i Rijeke, koje su privukla i nenadana otkrića, neka nažalost nepovratno izgubljena. Drugo, geografski položaj grada, koji je utjecao na njegov prosperitet, i u novom je ustroju konzervatorskoga sustava NR Hrvatske doveo do nestalnog provođenja kvalitetnih zamisli u djelo. Slika Senja, koju su pred učenom ili općom javnošću stvorili naraštaji prethodnika od Kukuljevića do Tijana, obvezivala je poratne stručnjake, koliko god šokantno drugačija ona bila nakon prolaska ratnih strojeva povrh grada.

Priča o oživljavanju razorenog Senja govori i o herojskom razdoblju hrvatskog konzerviranja u prvim godinama poraća. Počinje individualnim obilascima, konstatacijama o kritičnom stanju i neprepoznatljivosti grada, a od 1947. do 1949. doživljava vrhunac dolaskom najuglednijih konzervatora, arhitekata i arheologa iz Zagreba među senjske ruševine. Usred sve većeg zanimanja pojavio se počasni konzervator Vuk Krajač, koji je odanost rodnome gradu dokazivao konzervatorskim i razvojnim projektima.

U vraćanju života gradu u novim političkim okolnostima najvažnije nije bilo pročišćenje, odnosno uklanjanje ostataka staroga svijeta u duhu istočnonjemačkoga *Enttrümmerung*a i Nazorova poimanja „neprijateljskih“ dijelova baštine. Slike povijesti trebale su, kao u Poljskoj toga doba, istodobno služiti društvenoj reformi i liječenju kolektivnih trauma. Nedostaju još mnogi elementi za interpretiranje tih problema (poput tadašnje političke percepcije prošlosti Senja, koja se morala razlikovati od, primjerice, percepcije prošlosti Zadra i Pule), no jasno je da su prijedlozi poratnih konzervatora težili fuzioniranju reforme i nostalgije. Grad ruševina trebao je ponovo postati živi grad. Zato je usred slomljenoga urbanog kraljika propovijedana primjena adaptacijskih postupaka.

Stručnjaci se ni na jednom mjestu nisu očitovali o europskim uzorima za političko korištenje spomeničke scenografije, no kao što su se talijanski eksperti poput Guglielma De Angelisa d'Ossata (1907. – 1992.) već 1948. divili uspjesima poljskih konzervatora, tako su i hrvatski stručnjaci u Senju dokidanje i inovaciju pokušali zauzdati očuvanjem i rekonstruiranjem. „Stari, dobri svijet“, nestao u ruševinama, zazivan je i u Senju. Recept je bio srodan onom u Poljskoj pod sovjetskom okupacijom: socijalni se preobražaj trebao ostvarivati uz pomoć teatra pamćenja i politički rafiniranih slika prošlosti. Uskoke, biskupe, krajiške vojnike, poduzetnike i obrtnike na novoj su sceni trebali zamijeniti činovnici, proleter, pomorci, đaci i turistički radnici. Oni su trebali naseliti kulise s mletačkim prozorima i modernim instalacijama; danju proizvoditi, a uvečer odlaziti na kazališne, kino ili sportske priredbe. Adaptiranje je, dakle, trebalo odgovarati socijalnoj tranziciji, a restauriranje socijalnoj reformi. Ti ambiciozni planovi stapanja prevrata i selektivnog pamćenja najavljaljivali su uzbudljive događaje u Senju u idućem desetljeću. Nažalost, pokazali su se teško ostvarivima. ■

Bilješke

- 1 Škotski putopisac Paton opisuje „prijestolnicu uskoka“, odnosno *robber-republic*. Budući da je grad hrvatski, potpuno je lišen mletačkog uresa. Usp. ANDREW ARCHIBALD PATON, 1861., 400–401. Engleski arhitekt Jackson pisao je 1887. da je Senj oduvijek bio hrvatski grad, a umjetnosti „nikada nisu cvale pod potpuno slavenskim stanovništvom“. Usp. THOMAS GRAHAM JACKSON, 1887., 190–191.
- 2 O odnosu politike i pamćenja u to doba vidi IVANA MANČE, 2012.
- 3 N. N. Anhang, *Wiener Zeitung* 102 (22. prosinca 1781.), 11. U tekstu se spominju pukovnik Vincenzo Giorgio Struppi i grof Joseph von Colloredo.
- 4 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 2001., 12. Usp. i IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 18. studenog 1843., 181–182 i 25. studenog 1843., 186–187.
- 5 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 2001., 13.
- 6 Kukuljević je obišao Senj i 18. rujna 1856. na putu u Italiju. Tada je ukratko opisao katedralu, crkvu sv. Franje i evidentirao nekoliko natpisa. Zahvaljujem Ivani Mance na tim podacima iz rukopisnih zapisa koji se čuvaju u Gradskom muzeju Varaždin.
- 7 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1860., 139–140.
- 8 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1860., 141–142. Senj do 1869. nije prelazio brojku od 3500 stanovnika (tako je bilo 1853.). U uskočkom je gradu od 1775. do 1896. redovito popisivano više žena nego muškaraca. Usp. ALEXANDER BUCZYNSKI, 1993., 624, 626–627.
- 9 Usp. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1891., 235–258. Prije Kukuljevića, natpise u Senju istraživao je crkveni povjesničar i predavač na senjskoj gimnaziji Emanuel Sladović (1819. – 1857.). Prijepis natpisa iz crkve sv. Franje u Senju čuva se u Arhivu HAZU-a, XV-27/38, Natpisi u franjevačkoj crkvi u Senju.
- 10 IVAN KUKULJEVIĆ, 1860., 141.
- 11 IVAN STANDL, 1870.
- 12 DUBRAVKO JELČIĆ, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6980> (10. ožujka 2016.)
- 13 N. N. Die Eisenbahn von Semlin nach Fiume, *Wiener Zeitung* 262, 28. listopada 1864., 313. U tekstu se spominje belgijsko društvo za izgradnju željeznica grofa Antoineta Charlesa Hennequina de Villermona. O željeznici se razmišljalo od 1830-ih godina, kad se time bavio major Kajetan Knežić, graditelj cestovnih putova preko velebitskih strmina i obnovitelj *Jozefine*.
- 14 Od 1776. do 1871. Senj kao vojna općina pripada Otočkoj pukovniji i Karlovačkom generalatu.
- 15 STEPHAN SABLJAK, 1853, 17. Tekst je na hrvatskom objavljen u *Senjskom zborniku*, 17 (1990.), 267–272.
- 16 STEPHAN SABLJAK, 1853., 21.
- 17 MILE MAGDIĆ, 1877., I. Valja istaknuti danas teže zamislivu konstataciju o nastanku zajedničke svijesti u Senju: *To je u nas ri- edak da narečem jedini slučaj, da cieli grad pomoć pruža spisatelju.*
- 18 MILE MAGDIĆ, 1877., 10.
- 19 Karta se čuva na Odjelu za katastar nekretnina Senj Područnoga ureda za katastar Gospić.

- 20 MILE MAGDIĆ, 1877., 12.
- 21 MILE MAGDIĆ, 1877., 34.
- 22 MILE MAGDIĆ, 1877., 36, n. 23.
- 23 MILE MAGDIĆ, 1877., 37–38.
- 24 N. N. Alphabetisches Verzeichniß, *Wiener Zeitung* (29. listopada 1834.). Iste novine 8. svibnja 1851. na naslovnici donose vijest da je Franjo Josip nagradio Klemenčića zlatnim križem za vjernu službu građanima.
- 25 N. N. Fremden-Anzeige, *Vereinigte Laibacher Zeitung* (11. rujna 1827.), 302. Izvješćuje se da su Franz i Aloys von Carina 6. rujna na proputovanju iz Beča u Senj zastali u Ljubljani.
- 26 Stahuljak navodi Szabino prisjećanje: „U Senju sam našao osobit svijet, čudan i za mene Slavonca tako osebujan da sam ga zavolio do danas, ma da moram priznati da ga nikad nisam sasvim shvatio.“ Usp. TIHOMIL STAHULJAK, 1995., 170.
- 27 Usp. MILE MAGDIĆ (7. rujna 1912.), 5. Magdić u pregledu povijesti kule hiperbolički piše o propadanju grada: „I tako nestaje malo po malo senjskih građevnih spomenika, tih vjernih svjedoka slavne prošlosti grada Senja, kakovom se ne može podičiti ni jedan drugi hrvatski grad.“
- 28 Szabini se tekstovi *Zidovi grada Senja* i *Nehajgrad* čuvaju u Središnjem arhivu Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture. Zahvaljujem Draženu Klinčiću, višem stručnom savjetniku, na pomoći u konzultiranju tih spisa.
- 29 Unutar djela *Hrvatsko primorje: slike, opisi i putopisi*. Zahvaljujem povjesničarki umjetnosti Niki Šimičić na predanom istraživanju putopisne literature o Senju, u koje je uvrstila i Hircovo djelo.
- 30 PAVAO TIJAN, 1931.
- 31 MK-UZKB, Topografska zbirka, Pavao Tijan: Nekoliko sugestija za Akademijino izdanje monografije o Senju, Zagreb, 4. veljače 1937.
- 32 Isto.
- 33 GJURO SZABO, 1940., 35.
- 34 PAVAO TIJAN, 1940., 34.
- 35 PAVAO TIJAN, 1940., 33.
- 36 ANTE GLAVIČIĆ, 1984., 341–354.
- 37 Više autora, U obranu Senja, *Čovjek i prostor*, IV/64 (15. srpnja 1957.), 2.
- 38 Posljednji upis u Urudžbenu knjigu iz doba NDH je 8. svibnja 1945., a prvi poslijeratni unesen je 14. svibnja 1945. Usp. Ministarstvo kulture, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Središnji arhiv (nadalje: MK-UZKB-SA), Urudžbena knjiga 1945 (NDH) i Urudžbena knjiga 1945 (Po oslobođenju). Ipak, tranzicija nije prošla bez provjere. Na izložbi '45, održanoj od ožujka do kolovoza 2016. u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu, izložen je faksimil dokumenta sa saslušanja Ljube Karamana, koji je bio uhićen 25. lipnja 1945. Izvorni se dokument čuva u Hrvatskom državnom arhivu.
- 39 O životu i radu Branka Fučića vidi JOSIP ŽGALJIĆ, 2011. O osnutku Zavoda u Rijeci usp. MARIJAN BRADANOVIĆ, 2001., 139 i MARIJAN BRADANOVIĆ, 2015., 225–242.
- 40 O Fiskovićevu radu tih godina usp. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 25–103.
- 41 Hrvatski državni arhiv u Zagrebu, Ministarstvo prosvjete NRH, 6. 1. Korespondencija sa znanstvenim zavodima, institutima i društvima. 6.1.5. Konzervatorski zavod Zagreb. Naredba ministra prosvjete S. Vrkljana o organizaciji Zemaljskog zavoda za zaštitu spomenika kulture, 25. siječnja 1946.
- 42 MK-UZKB-SA, Urudžbena knjiga 1941, redni broj 148. Nažalost, ne postoji njegovo putno izvješće koje bi potvrdilo da je posjetio Senj.
- 43 MK-UZKB-SA, Urudžbena knjiga 1944, urudžbeni brojevi 134 (29. ožujka: Senj, općina, molba za pripomoć) i 179 (15. travnja: Senj, odbor za obnovu katedrale moli pomoć).
- 44 Vidi MK-UZKB-SA, Urudžbena knjiga 1945, urudžbeni brojevi 192 (15. rujna – Putni nalog Stahuljak za Hrvatsko zagorje), 253 (6. listopada – Putni nalog Stahuljak za Krapinu), 338 (17. studenoga – Putni nalog Stahuljak za Hrvatsko zagorje), 411 i 412 (31. prosinca – Putni nalozi za Hrvatsko zagorje, Stahuljak i Bogdanović).
- 45 Privatna zbirka Jure Gašparca, T. Stahuljak, Bilježnica o putovanjima 1945. i 1946. Stahuljak je poslije pisao da je u Senju boravio već 1. listopada 1945. na „prvome pregledu katedrale“. U urudžbenoj knjizi Konzervatorskoga zavoda u Zagrebu taj boravak nije evidentiran. Usp. TIHOMIL STAHULJAK, 1995., 214.
- 46 O tim događajima usp. ANTE GLAVIČIĆ, 1984., 341–354 te MISLAV BILOVIĆ, DRAGAN VLAHOVIĆ, ANTUN VRHOVAC, 2010., 12–13.
- 47 ANTE GLAVIČIĆ, 1984., 343.
- 48 Zahvaljujem njegovu sinu, Ivanu Stelli, također senjskom fotografu, koji me ljubazno ugostio i pružio mi obavijesti o vremenu rođenja i smrti oca te o nekim pojedinostima očevih ratnih snimanja u Senju.
- 49 MK, fototeka, inv. brojevi 2531–2581. Zahvaljujem Sanji Grković, višoj stručnoj savjetnici u fototeci Ministarstva kulture, na pomoći u pronalasku snimki.
- 50 ANTE GLAVIČIĆ, 1984., 352.
- 51 MIHAEL SOBOLEVSKI, 2003., 363–376.
- 52 Pregledana su izdanja iz listopada 1943. te od listopada 1944. do svibnja 1945.
- 53 VIKTOR ŽIVIĆ (15. listopada 1944.), 6.
- 54 VIKTOR ŽIVIĆ (3. prosinca 1944.), 4.
- 55 N. N. Predsjednik Nazor među narodom, *Vjesnik jedinstvene narodno oslobodilačke fronte Hrvatske*, V/13 (6. travnja 1945.), 3.
- 56 STANKO OPAČIĆ-ČANICA, 11. srpnja 1945., 3.
- 57 Privatna zbirka Jure Gašparca, T. Stahuljak, Bilježnica o putovanjima 1945. i 1946. Zapis o Senju, 1. studenog 1945, 3.
- 58 Isto, 3.
- 59 Isto, 3–4.
- 60 Isto, 4.
- 61 MK-UZKB-SA, Putni račun Karaman, Senj, 1037/46, 23. prosinca 1946. i Putni račun Perc, Senj, 1039/46, 23. prosinca 1946.
- 62 MK-UZKB, Stari zakoni 1945 – 1976, Uredba o osnivanju zavoda za zaštitu i naučno proučavanje spomenika kulture, 4. listopada 1946.
- 63 MK-UZKB-SA, Karaman Ministarstvu prosvjete – Okružnica o čuvanju spomenika, 743/46, 26. rujna 1946., 1.

- 64** Isto, 1.
- 65** MK-UZKB-SA, Karaman MNO Senj, 62/47, 17. siječnja 1947. Poziva se i na odredbu 5 Zakona o zaštiti spomenika iz 1946. koja zabranjuje premještanje građevnog spomenika ili dijela spomenika bez prethodne dozvole Zavoda.
- 66** MK-UZKB-SA, Perc Karamanu, 71/1947, 18. siječnja 1947., 4. Perc je još potkraj 1944. i početkom 1945. kao kustos Muzeja za umjetnost i obrt pokušao doći do Senja, ali nije do njega dospio zbog „žestoke bure i nesigurnosti puta“. Usp. MK-UZKB-SA, Tematska zbirka (Aleksandar Perc), Izvještaj Ministarstvu narodne prosvjete, preslik dokumenta, s. d.
- 67** MK-UZKB-SA, Karaman Ministarstvu prosvjete – Putni nalog za Perca, 68/1947, 21. siječnja 1947. Ministarstvo je 27. siječnja 1947. izdalo putni nalog. Usp. MK-UZKB, Središnji arhiv, Ministarstvo prosvjete A. Percu, 113/1947.
- 68** MK-UZKB, Topografska zbirka, Perc KZ NRH o pravilnicima za Bakar i Senj, 26. travnja 1947., 2.
- 69** MK-UZKB, Topografska zbirka, Pravilnik o čuvanju starina u gradu Senju, 326–1947.
- 70** Isto, 1, članak 1.
- 71** Njezin izgled i inventar zabilježili su snimkama Ivan Bach 1940. i Mirko Šeper 1941. Usp. MK, fototeka, inv. br. 2670 i 2949. Crkvu i groblje istraživao je i Szabo, spominjući ih u publikaciji o senjskoj arhitekturi iz 1940.
- 72** MK-UZKB, Topografska zbirka, Pravilnik o čuvanju starina u gradu Senju, 326–1947., 1–2, članak 2.
- 73** Isto.
- 74** MK-UZKB, Topografska zbirka, Pravilnik o čuvanju starina u gradu Senju, 1947., posebno članci 2–5.
- 75** MK-UZKB, Topografska zbirka, Branko Fučić Anđeli Horvat o katedrali u Senju, 7. kolovoza 1947., 1.
- 76** Isto, 2.
- 77** MK-UZKB, Topografska zbirka, Karaman Percu o otkrićima u senjskoj katedrali, 12. kolovoza 1947. Spominje mogućnost da u tretiranju senjskih zidnih slika bude angažiran Zvonimir Wyrubal, koji je tada restaurirao Carpacciove zadarske slike.
- 78** MK, fototeka, inv. brojevi 5054-5059, 5063-5076, 5079, 5084-5088.
- 79** MK-UZKB-SA, Putno izvješće Mladen Fučić, Rijeka-Senj, 709/46, 3. rujna 1947.
- 80** MK-UZKB, Topografska zbirka, Branko Fučić Anđeli Horvat o katedrali u Senju, 7. kolovoza 1947., 2.
- 81** MLADEN FUČIĆ, 1962., 259.
- 82** Isto.
- 83** O Tijanovu životu usp. NEDJELJKA LUETIĆ-TIJAN, 2014. On je početkom 1945. radio kao pročelnik Odjela za visoku nastavu Ministarstva narodne prosvjete NDH.
- 84** MK-UZKB, Topografska zbirka, Vuk Krajač, Promemorija o reguliranju Senja, 2. rujna 1947., 1.
- 85** Isto, 2–3.
- 86** Isto, 3.
- 87** MK-UZKB-SA, A. Horvat Biskupskom ordinarijatu Senj, 30. rujna 1947. Izvješće se ne nalazi u arhivu, samo popratni dopis.
- 88** MK-UZKB-SA, Iva Perčić – Izvještaj o putu u Senj, 13. listopada 1947., 1–2.
- 89** Usp. MK, fototeka, 5207 i 5208.
- 90** Podatke iz putnih bilježnica Anđele Horvat istražila je povjesničarka umjetnosti ANA ŠKEGRO, 2011.
- 91** Nadbiskupijski arhiv Zagreb, Ostavština Anđele Horvat (dalje: NAZ-OAH), Putna bilježnica 3, Senj, 12. – 15. siječnja 1948., 43–52.
- 92** MK, fototeka, inv. brojevi 5323, 5325-5327, 5330 i 5333.
- 93** NAZ-OAH, Putna bilježnica 5, Senj, 11. kolovoza 1948., 33–34.
- 94** MK-UZKB, Topografska zbirka, Vuk Krajač, Elaborat o regulaciji grada i luke Senja, 5. veljače 1949., 1–81.
- 95** Isto, 15–18.
- 96** Isto, 22.
- 97** Isto, 35. Na str. 28 Krajač je pozvao i na rekonstruiranje dijelova palače Vukasović jer je „još svježije u pameti uspomena na (njezin) izgled“.
- 98** ALEKSANDAR PERC, 1953., 261.
- 99** Isto, 262.
- 100** MK-UZKB, Topografska zbirka, Vuk Krajač, Elaborat o regulaciji grada i luke Senja, 5. veljače 1949., 65–67.
- 101** MK, Topografska zbirka, Izvještaj Stahuljak i Fučić o službenom putovanju u Senj i Kraljevicu, 1326/1949, 23. kolovoza 1949.
- 102** MK-UZKB-SA, Stahuljak Percu, svibanj 1949., 781/1949.
- 103** MK-UZKB-SA, Stahuljak Percu, 1071/1949, 26. lipnja 1949., 1–2.
- 104** MK-UZKB-SA, Stahuljak, Percu, 1151/1949, 15. srpnja 1949.
- 105** MK-UZKB-SA, Izvještaj Ivice Degmedžić o službenom putu u Rijeku i Senj, 1231/1949, 30. srpnja 1949., 1–2.
- 106** MK-UZKB-SA, Zapisnik o radu Komisije konzervatora u Senju na dan 16. do 18. VIII. 1949., 1457/1949, 1.
- 107** Isto, 2.
- 108** Isto, 3.
- 109** Isto, 3.
- 110** Isto.

Izvori

Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Emanuel Sladović, HAZU, XV-27/38, Natpisi u franjevačkoj crkvi u Senju
Hrvatski državni arhiv u Zagrebu, Ministarstvo prosvjete NRH, 6. 1. Korespondencija sa znanstvenim zavodima, institutima i društvima. 6.1.5. Konzervatorski zavod Zagreb. Naredba ministra

prosvjete S. Vrkljana o organizaciji Zemaljskog zavoda za zaštitu spomenika kulture, 25. siječnja 1946.

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Središnji arhiv Uprave za zaštitu kulturne baštine, Ostavština Gjüre Szabe

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Središnji arhiv Uprave za zaštitu kulturne baštine, Topografska zbirka
 Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Središnji arhiv Uprave za zaštitu kulturne baštine, Uručžbena knjiga 1945 (NDH) i Uručžbena knjiga 1945 (Po oslobođenju) i odnosna građa

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Uprava za zaštitu kulturne baštine, fototeka – snimke iz građe Konzervatorskoga zavoda Zagreb
 Nadbiskupijski arhiv Zagreb, Ostavština Anđele Horvat, Putna bilježnica 3

Literatura

- MISLAV BILOVIĆ, DRAGAN VLAHOVIĆ, ANTUN VRHOVAČ, *Senj, stradanja u Drugom svjetskom ratu*, Senj, 2010.
- MARIJAN BRADANOVIĆ, [Tradicija, osnutak i djelovanje konzervatorske službe u Rijeci](#), *Sveti Vid* 6 (2001.), 127–146.
- MARIJAN BRADANOVIĆ, [O nekim specifičnostima zaštite spomenika u Istri polovicom 20. stoljeća i ranim naporima u zaštiti vizura istarskih naselja](#), *Začetki spomeniške službe u Istri – Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria – Počeci konzervatorske službe u Istri* (ur.) Deborah Rogoznica, Koper – Capodistria, 2015., 225–242.
- ALEXANDER BUCZYNSKI, *Vojni komuniteti – središta građanstva Hrvatske krajine. Povlašteni krajiški gradovi Bjelovar, Senj i Petrinja od 1787. do 1872. godine*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb, 1993.
- MLADEN FUČIĆ, [Dr. Vuk Krajač](#), *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU X/3* (1962.), 259.
- ANTE GLAVIČIĆ, [Njemačko bombardiranje Senja 1943.](#), *Senjski zbornik* 10–11 (1984.), 341–354.
- THOMAS GRAHAM JACKSON, [Dalmatia, the Quarnero and Istria](#), sv. 3, Oxford, 1887.
- DUBRAVKO JELČIĆ, [Kranjčević, Silvije Strahimir](#), *Hrvatski biografski leksikon*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6980> (10. ožujka 2016.)
- IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Put u Senj, *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* IX/46 (18. studenog 1843.), 181–182 i IX/47 (25. studenog 1843.), 186–187.
- IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Nadpisi sredovječni i novovjeki na crkvah, javnih i privatnih sgradah u Hrvatskoj i Slavoniji*, Zagreb, 1891.
- IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Put u Senj. Putne uspomene. Ulomci*, Senj, 2001.
- NEDJELJKA LUETIĆ-TIJAN, *Život Pavla Tijana*, Zagreb, 2014.
- MILE MAGDIĆ, *Topografija i poviest grada Senja*, Senj, Tiskara H. Luster, 1877.
- MILE MAGDIĆ, Papinska kula u Senju, *Jutarnji list*, 1/158 (7. rujna 1912.), 5.
- IVANA MANCE, *Zercalo naroda. Ivan Kukuljević Sakcinski: povijest umjetnosti i politika*, Zagreb, 2012.
- N. N. Anhang, *Wiener Zeitung* 102 (22. prosinca 1781.), 11.
- N. N. Fremden-Anzeige, *Vereinigte Laibacher Zeitung* (11. rujna 1827.), 302.
- N. N. Alphabetisches Verzeichniß, *Wiener Zeitung* (29. listopada 1834.)
- N. N. Die Eisenbahn von Semlin nach Fiume, *Wiener Zeitung* 262 (28. listopada 1864.), 313.
- STANKO OPAČIĆ-ČANICA, Pobjedili smo fašizam – moramo pobijediti i ruševine, *Vjesnik jedinstvene narodno oslobodilačke fronte Hrvatske* V/70 (11. srpnja 1945.), 3.
- ANDREW ARCHIBALD PATON, [Researches on the Danube and the Adriatic](#), sv. 1, Leipzig, 1861.
- ALEKSANDAR PERC, [Problem očuvanja teško oštećenih spomenika kulture u Osoru, Poreču, Puli, drugim gradovima Istre te u Rijeci i Senju](#), *Ljetopis JAZU za godine 1949 – 1950*, 57 (1953.), 258–262.
- STEPHAN SABLJAK, Historisch-topographische Skizze von Zengg, *Programm des k. k. Militärgrenz-Obergymnasiums zu Zengg*, Gubernial-Buchdruckerei, Triest, 1853.
- MIHAEL SOBOLEVSKI, [Bombardiranje Senja zrakoplovima u Drugom svjetskom ratu](#), *Senjski zbornik*, 30 (2003.), 363–376.
- TIHOMIL STAHULJAK, *Gjuro Szabo, djelo jednog života*, Zagreb, 1995.
- IVAN STANDL, [Fotografske slike iz Dalmacije, Hrvatske i Slavonije](#), Zagreb, 1870.
- GJURO SZABO, Arhitektura grada Senja, *Hrvatski kulturni spomenici: I. Senj*, Zagreb, 1940., 35–52.
- ANA ŠKEGRO, *Konzervatorski rad Anđele Horvat između 1941. i 1956. godine: putne bilježnice*, diplomski rad, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 2011.
- SANDRA ŠUSTIĆ, [Djelovanje Cvite Fiskovića na zaštiti i restauraciji povijesnoga slikarstva i skulpture na hrvatskoj obali](#), doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb, 2016.
- PAVAO TIJAN, *Senj. Kulturno-historijska šetnja gradom po priloženom nacrtu*, Zagreb, 1931.
- PAVAO TIJAN, Grad Senj u povijesti i kulturi hrvatskog naroda, *Hrvatski kulturni spomenici: I. Senj*, Zagreb, 1940., 11–34.
- Više autora, U obranu Senja, *Čovjek i prostor*, IV/64 (15. srpnja 1957.), 2.
- JOSIP ŽGALJIĆ, *Branko Fučić (Od Dubašnice do Dubašnice)*, Rijeka, 2011.
- VIKTOR ŽIVIĆ, Nad pepelom uskočkih grobova, *Spremnost* (15. listopada 1944.), 6.
- VIKTOR ŽIVIĆ, Misterij katedrale. Rieči senjskih stoljeća i udarci današnjice, *Spremnost* (3. prosinca 1944.), 4.

Summary

Marko Špikić

CONSERVATION AND URBAN REFORM IN SENJ, 1945–1949

The paper examines information from the history of research and preservation of both individual monuments and the urban image of Senj. While the focus of interest is on the years following the Second World War, the first section of the text recalls the pre-war national tradition of town research. The author argues that, in depicting events in the wake of wartime devastation, an account could be given either of continuity or of the setting up of new principles in conservation and urban planning. Thus the first portion of the paper centres on researchers who, prior to the bombardments, had set up a kind of cult of monuments in Senj as a nationally relevant town. This was a tradition launched by Ivan Kukuljević Sakcinski in his travelogues and topographic descriptions of the monuments and then picked up by local researchers Stjepan Sabljak, Mile Magdić and Pavao Tijan. From the mid-19th to the mid-20th century, this creation of the image of Senj as a heritage setting was equally the work of travel writers, painters and photographers. The nearly hundred-year-old tradition saw contributions from renowned scholars Gjuro Szabo and Artur Schneider, as well as photographers Ivan Standl, Ljudevit Griesbach and Josip Kratochwill.

After the bombardments, Senj awoke to the end of the Second World War as one of the most devastated of Croatian towns. Following the initial reactions of Senj photographer Ivan Stella in 1943 and the first inspection by conservator Tihomil Stahuljak in 1945, life in the ravaged town continued in the new state. The official attitude to Senj also indicates problems in the setting up of a new conservation system in the People's Republic of Croatia. The town was relatively far away from both Zagreb and Rijeka, situated at the ends of the regional offices' jurisdictions. In the months after the war, the town was inspected by Zagreb conservators Ljubo Karaman, Anđela Horvat and Ana Deanović, and, once the Conservation Department in Rijeka was established, the task was taken up by Mladen and Branko Fučić, Aleksandar Perc and Iva Perčić.

The paper reveals records from the archives of the Conservation Department in Zagreb, kept by the Croa-

tian Ministry of Culture. In a chronological overview, information is presented from travel reports, studies and correspondence from the time of the Five-Year Plans, a period that was quite promising for Senj. These practical assessments and recommendations are examined in their social context, i.e. within the framework of political reforms by the new communist state. While the Zagreb and Rijeka conservators drafted basic documents such as the *Protocol on the Protection of Heritage in the Town of Senj* of 1947, insisting on the concepts of maximum preservation of the historical setting, the inability to set up a permanent conservator in the town opened the way for appointments of honorary conservators. Although only appointed in 1949, Vuk Krajač was recognized soon after the war as an important ally of conservation officials. He authored the *Study on the Regulation of the Town and Port of Senj* of February 1949, where he discussed the preservation of the character of the historical town setting (as seen by the influential Gjuro Szabo prior to the devastation) and its development into a socialist town: one well-connected and with developed industry and tourism, growth of population, cultural activity, physical culture and trade. The article draws attention to how the ravaged historical setting of Senj was treated. Krajač, as a man with the confidence of Zagreb and Rijeka conservators, fought in his home town for procedures of reconstruction (Gulden Tower and Lipica Tower) and adaptation with stylistic restoration (transformations of Vukasović Palace into the City Museum, Ježić Palace into a theatre building and the Grand Magazines into state offices and officials' residences), as well as for substitutional new architecture with commemorative features (project for the Uskok Mausoleum at the site of the demolished St. Francis' Church). He took the city walls with their towers, as depicted by Valvasor, as a model for the efforts to bring the town back to life.

KEYWORDS: *Senj, bombardment, reconstruction, renewal, urban planning, Vuk Krajač, architectural conservation*

Snješka Knežević

snjeska.knezevic@zg.t-com.hr

Izvorni znanstveni rad/
Original scientific paper
Primljen/Received: 27. 7. 2016.

UDK
72.025.5(497.5 Zagreb)

DOI
<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.3>

Aporije obnove Gornjega grada u Zagrebu – epilog slučaja tzv. Vranicanijeve poljane 1969.

SAŽETAK: U članku se donosi nepoznata dokumentacija iz 1969. godine povezana s gradnjom hotela na tzv. Vranicanijevoj poljani. Cilj je obrazložiti teorijske zasade na kojima se temeljila debata stručnjaka koje je tadašnji Regionalni zavod za zaštitu spomenika Zagreba okupio prije donošenja propozicija za gradnju. U komentaru te opsežne dokumentacije osvrće se na temu rekonstrukcije koja je dominirala u debati, te najposlije na aporije obnove Gornjega grada. Na kraju se predstavlja recentni zahvat na tzv. Vranicanijevoj poljani, koja je od 2011. uređena kao park, a od 2012. nosi naziv Park Bele IV. Taj zahvat, kao i projekt susjednog Parka Grič, na kojem još traju arheološka istraživanja i konzervatorski radovi, upućuju na promjenu paradigme u odnosu prema povijesnoj sredini.

KLJUČNE RIJEČI: *Gornji grad, tzv. Vranicanijeva poljana, Park Bele IV., interpolacija, restitucija slike mjesta, rekonstrukcija, aporije obnove Gornjega grada, obrat paradigme*

Slučaj tzv. Vranicanijeve poljane u literaturi slovi kao paradigma za teškoće interpolacije u povijesnoj sredini. Naziv mjesta ustalio se pošto je 1941. srušen sklop samostanskih gradnji iz 17. stoljeća na južnoj osnovici Gradeca, podignutih na srednjovjekovnom gradskom zidu i adaptiranih u 19. stoljeću za stambenu svrhu. I prije rušenja javljali su se prijedlozi i projekti za novogradnju javne namjene i reprezentativnog karaktera, a poslije 1945. godine na praznini nastaloj rušenjem najprije se predviđa uredsko-stambena zgrada za potrebe tadašnje vlade (1959.), a potom zgrada Muzičke akademije (1961.). U članku „Vranicanijeva poljana na Gornjem gradu – projekti i polemike 1907. – 1970.“ autori Zlatko Jurić i Bernarda Ratančić donose panoramu projekata i pregled komentara o pojedinim projektima, koncentrirajući se na zacijelo najvažniji aspekt teme interpolacije: arhitektonsku kvalitetu i kontekstualnost.¹ U zaključku

donose ocjenu projekata, lapidarno obrazlažu razloge zbog kojih ni jedan od njih nije dospio do realizacije i utvrđuju da je tzv. Vranicanijeva poljana ostala neriješen problem.

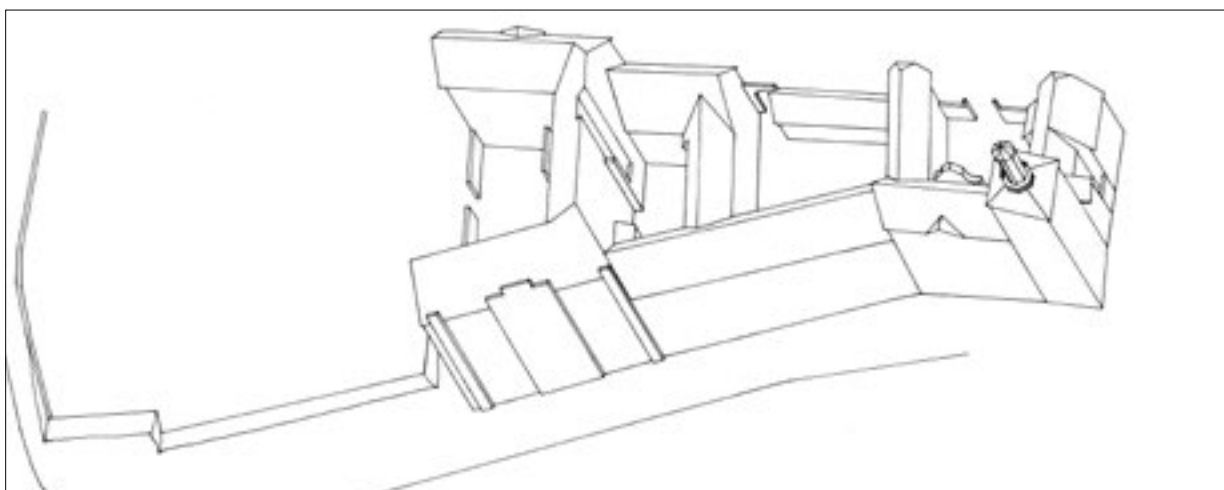
Navedeni rad bio je poticajem da se objavi i komentira dosad neobjavljena, a čini se i nepoznata, dokumentacija o epilogu razmatranja gradnje hotela na upitnom mjestu iz 1969.² Cilj je ovoga članka unaprijediti poznavanja tog problema i razložiti teorijske dileme koje su u presudnom trenutku, pod prisilom donošenja odluke, dovele do nemoci formuliranja stava, pa su sva pitanja ostala otvorena – *sub specie aeternitatis*, kako se čini. S odmakom od gotovo već pedeset godina upitnom se čini tvrdnja dvoje navedenih autora da su rasprave o gradnji na tzv. Vranicanijevoj poljani bile „izuzetno važne za razvoj suvremene zaštite graditeljskog nasljeđa u XX. stoljeću“. Naime, veći dio oficijelne zaštite i danas, tapkajući na mjestu, premeće pitanja koja su 1969. otvorili tada najugledniji



1. Neven Šegvić i Ana Marija Jelinčić, Prijedlog rekonstrukcije cijele južne fronte Gornjeg grada s novim hotelom, 1969./70. Uklanjanjem katova na jugozapadnom i jugoistočnom kraju kontura je ujednačena (ČIP, 1970., 207.)
Neven Šegvić and Ana Marija Jelinčić, Proposal for the reconstruction of the Upper Town south front with the new hotel, 1969/70. By removing floors at the southwest and southeast ends, the contour was levelled (Čovjek i prostor, 1970, 207)



2. Tlocrtna dispozicija stambenog sklopa (tada u posjedu Klotilde Hellenbach, rođ. Jelačić) na početku 20. stoljeća. Slijeva: Park Grič, bivša palača Ludovika Jelačića (Grič 3), bivši kapucijnski samostan (Vranicanijeva 5–7), bivša pavlinska kurija (Vranicanijeva 3) s kulom Dverce (Katastarski list, 1913.)
Layout of the residential complex (then owned by Klotilda Hellenbach, née Jelačić) in the early 20th century. From the left: Grič Park, former palace of Ludovik Jelačić (3 Grič), former Capuchin monastery (5–7 Vranicani St.), former Pauline manor (3 Vranicani St.) with Dverce Tower (Cadastral sheet, 1913)



3. Aksonometrijski prikaz sklopa od 1852. do 1941. (u sklopu elaborata iz 1969.) Slijeva Park Grič; južno krilo i dio istočnog krila palače Ludovika Jelačića (poslije realke) nadograđeni su 1864. katom; na nadograđenom drugom katu bivše pavlinske kurije (kuće Hellenbach) 1862. sagrađeni su zabat i balkon; kula Dverce, nadograđena 1857./1858. kad je uređen i vidikovac
Axonometric view of the complex between 1852 and 1941 (part of the 1969 study). From the left: Grič Park; south wing and portion of the east wing of Ludovik Jelačić's palace (later grammar school) where a storey was added in 1864; on the later-added second floor of the former Pauline manor (the Hellenbach house) in 1862 a pediment and balcony were built; Dverce Tower, with additions from 1857/58, when the observation deck was built

i najmeritorniji zagrebački stručnjaci. No odustalo se od strastvenih potraga i imperativa odgovornosti, a umjesto pojmovnoj diversifikaciji tendira se simplifikaciji: svodenju na rastezljive (i hibridne) formule, primjenjive u svim okolnostima. Indikativno je kako se tumači i koristi pojam, odnosno metoda rekonstrukcije, čime se 1969. tadašnja elita kao glavnim problemom mučila do apsurdna i bez zaključka. Tema rekonstrukcije i danas, barem u Europi, proizvodi konfrontacije i prijepore, štoviše, nameće se kao dominantna kad su posrijedi veliki projekti preuređenja povijesnih ansambala ili čak cijelih jezgara. O tome uvjerljivo svjedoče dva najveća recentna razvojna projekta: *Neue Frankfurter Altstadt*, započet 2012. ili *Berliner Stadtschloss*, započet 2013.³

Projekt hotela Nevena Šegvića (1969./1970.) posljednji je prijedlog za tzv. Vranicanijevu poljanu u poratnom razdoblju: prethodili su mu projekti Alfreda Albinija za uredsko-stambenu zgradu Izvršnog vijeća NRH (1959.), projekt za Muzičku akademiju također Albinija koji je svoj natječajni rad (1961.) deset godina razrađivao varijantama, a poslije njegove smrti (1978.) preuzela ga njegova suradnica Sena Sekulić-Gvozdanović:⁴ podneseno je ukupno osam varijanata. Dugotrajno doradivanje tog projekta upućuje da je realizacija bila upitna, a njegovo dotjerivanje postalo akademskom i intelektualnom preokupacijom autora, pa ne čudi da se, dok je još trajalo, javila ideja o hotelu kao izglednija, napose s obzirom na financijsku konstrukciju najavljenju za realizaciju.⁵ No još od 1959. gomilali su se zahtjevi i ograničenja koje je zadavala oficijelna zaštita, dok je kritika pridonosila otporu i skepsi prema gradnji na tom mjestu. Sve je to moralo opterećivati Albinija, upornog u uvjerenju o potrebi gradnje i u brušenju rješenja. I za Šegvića, koji je iz blizine pratio Albinijevo bavljenje Muzičkom akademijom, to je moralo predstavljati hipoteku s kojom se morao suočiti, a svojevrсна hipoteka, ali i inspiracija bila su Albinijeva paradigmatična rješenja koja su uživala nepodijeljeno odobravanje unatoč primjedbama i sugestijama zaštite. Od početka 1959. i tijekom šezdesetih razabiru se konstante: čuvanje bedema, korekcija (ujednačavanje) gornjogradske južne fronte, rekonstrukcija (bedema, porušenog sklopa) – sve s ciljem restitucije slike mjesta prije dogradnje 19. stoljeća, a nakon gradnje objekata samostanskih redova (pavlina i kapucina na jugozapadnom, a jezuita na jugoistočnom dijelu).⁶ Taj će zahtjev 1969. postati predmetom pretresanja, dilema i polemika. Među navedenim konstantama javljaju se još otpor prema kontrastu i tendencije suprojektiranja – kod konzervatora, ali i arhitekata uključenih u oficijelne odbore i komisije.

Šegvić je za svoj projekt hotela iskovao sintagmu „restituciona rekonstrukcija“, pozivajući se na *genius loci* ili memoriju mjesta kao ishodišni motiv, pojam koji ga je i prije zaokupljao u radu, ali i u interpretaciji bazičnog pri-

stupa Viktora Kovačića. Iz njega izvlači dva uporišta: doslovnu rekonstrukciju tlocrta srušenog sklopa na kojem bi se imao osoviti novi (hotelski) sadržaj i oblikovanje koje bi podsjećalo na strogu jednostavnost nestalih pročelja, bez ustupaka historiziranju i modernim rječnikom.⁷ No za ukupni arhitektonski koncept presudan je bio problem restitucije južne fronte Gornjega grada, neposredno povezan s interpolacijom. Tako se novoj funkciji (hotela) nadređuje rekreacija idealizirane slike mjesta – idealizirane utoliko što nije jasno kojem vremenu pripada ta slika. No izvjesno je, da je Šegviću taj zahtjev bio prešutno zadan dotadašnjim konsenzusom o gradnji na tzv. Vranicanijevoj poljani. Svojim pristupom nastavlja put koji je utro Albin i respektira stavove većeg dijela onih koji su bilo kako bili uključeni u tu problematiku. Projekt je tada, ali i poslije, ocijenjen kao kreativni doprinos temi staro – novo, koja je tu bila u prvom planu. „Faksimilno rekonstruiranom tlocrtnom dispozicijom, pažljivo balansiranim odnosima volumena i minimalističkim oblikovanjem pročelja, arhitekt Neven Šegvić uspio je interpretirati novu složenu namjenu uz jasnu distinkciju novoga i starog“.⁸ Je li doista tako? I zašto takav projekt (sl. 1, 2 i 3), unatoč priznanjima i financijskim garancijama, nije realiziran, a naum je pošao po zlu?

Na temelju Šegvićevih skica *Fikoma, poduzeće za zastupanje inozemnih firmi i trgovinske usluge* uglavila je u srpnju 1969. s Regionalnim zavodom Zagreba izradu „Studije mogućnosti interpolacije objekta na prostoru bivše palače Hellenbach i kapucinskog samostana“. Kako bi formulirao propozicije za gradnju hotela, Zavod je oformio posebnu stručnu komisiju u koju su bili uključeni i neki koji su bilo kao projektanti, bilo kao ocjenjivači unatrag deset godina sudjelovali u razmatranju interpolacije na tzv. Vranicanijevoj poljani. U prvim kontaktima sa Zavodom predstavnici *Fikome* bili su upozoreni na „ogromnu osjetljivost problema“: najprije na nedostajanje dokumentacije za Gornji grad, pa na nepostojanje stava o njegovoj revitalizaciji i prezentaciji, zbog čega se taj konkretni slučaj svodi samo na „djelomično rješavanje postavljenog zadatka“.⁹ Svoj negativan stav prema svakoj intervenciji prije donošenja bazičnog dokumenta revitalizacije i mogućoj metodi *pars pro toto* Zavod je, čini se, potvrdio i izborom članova komisije, od kojih su se neki i u slučaju Albinijevih projekata izjašnjavali slično. Esencijalne ograde bile su, dakle, postavljene i prije početka rada komisije i donošenja propozicija za gradnju.

Dokumentacija

ZAPISNICI SASTANAKA STRUČNE KOMISIJE

Komisija je zasjedala 14. srpnja, 21. i 27. kolovoza, a 17. i 31. srpnja te 8. kolovoza 1969. pregledavala istražne arheološke radove na licu mjesta. Zapisnik je pisala Stanika Domin, katkad izravno citirajući, katkad prepričavajući, dakle, skraćeno, što određuje i ovu prezentaciju zapisnika.



4. Istočni zid zgrade Hidrometeorološkog i Geofizičkog zavoda s obrisom kapucinske crkve, očuvanim gotičkim prozorom i kompozicijom spolija unutar prozora (desno) te obris bivšeg kapucinskog samostana (lijevo) (fototeka MGZ-a, 10422 a, snimio J. Vranić, 1972.)
East wall of the Meteorological and Hydrological Service building with the outline of the Capuchin church, a preserved Gothic window and a composition of spolia inside it (right) and the outline of the former Capuchin monastery (left) (Zagreb City Museum Photo Archive 10422 a, photo by J. Vranić, 1972)

Iz zapisnika sjednice 14. srpnja 1969. doznaje se da su bili prisutni: prof. dr. Andre Mohorovičić, arhitekt, dr. Anđela Horvat, povjesničarka umjetnosti, direktorica Zavoda Marija Baltić te konzervatori zaposlenici Zavoda, povjesničari umjetnosti Vlado Ukrainčik i Stanka Domin te arhitekt Željko Filipec. Raspravu je otvorila M. Baltić pitanjem o smislenosti namjene (hotela) s obzirom na volumen, ali i problem podzemne garaže. Mohorovičić nije u načelu protiv hotela, ali je skeptičan prema prometu. Baltić postavlja pitanje valorizacije srušenih objekata. Mohorovičić: gabarit, forma, ritam prozora, tlocrtna linija najizvorniji su elementi korone Gornjeg grada iz razdoblja kad su bedemi izgubili svoju funkciju. Horvat upozorava da je na nižem objektu, bivšem kapucinskom samostanu, predviđen drugi kat, na što Mohorovičić otvara pitanje restitucije prvotne forme i u to ime predlaže snižavanje zgrada gimnazije i Geofizičkog zavoda za kat. Baltić pita zaslužuju li srušeni objekti restituciju i kako je izvesti ako dokumentacije nema. Mohorovičić zaključuje: „Geofizički zavod i Gimnaziju sniziti da se restituira barokni Gornji grad. Ako restitucija, onda restitucija najvrednije faze.“ Diskusija završava zaključkom, da je sadržaj (hotel) upitan, da problem restitucije (skidanje drugog kata palače Hellenbach) treba interno razmotriti i izraditi rekonstrukciju južne korone. Tema rekonstruk-

cije, odnosno korekcije južne fronte, time je inaugurirana kao najvažnija i ujedno najspornija.

Na licu mjesta komisija se sastala 17. srpnja 1969. u sastavu: direktorica Zavoda Marija Baltić, povjesničarke umjetnosti Stanka Domin i Ana Ivković, arheolog Ivica Šarić i arhitekti Milka Čanak i Željko Filipec, svi zaposlenici Zavoda. Čanak je rezimirala razgovor: „Prvenstveno treba čuvati gradski obrambeni bedem. Bilo bi vrijedno i potrebno obnoviti bedem u punoj dimenziji, s obzirom da postoje podaci točni o tome... Svaka nova izgradnja treba se podrediti starijim slojevima, prvenstveno bedemu, a onda sloju 17. stoljeća.“

Na drugom očevidu 31. srpnja 1969. uz zaposlenice Zavoda, direktoricu Mariju Baltić, Stanku Domin i Anu Ivković, bili su prisutni povjesničari umjetnosti, dr. Anđela Horvat, dr. Franjo Buntak i dr. Mirko Šeper. Pregledali su sonde iskopane uz bedem i istočni zid zgrade Geofizičkog zavoda ispod ostatka gotičkog prozora i zaključili da treba ispitati i zid i gotičke spolije, a nasuproti, zapadni zid kule Lotrščak mora ostati pristupačan. Na trećem očevidu 8. kolovoza 1969. bili su prisutni zaposlenici Zavoda: povjesničari umjetnosti Stanka Domin, Ana Ivković i Rastko Švalba te Greta Jurišić-Schneider, arhitektica i konzervato-



5. Kula Dverce/Lotrščak s obrisom bivše pavlinske kurije (kuće Hellenbach), kuća Čučić-Jelačić, Vranicanijeva 1-Katarinski trg 1 i dogradnja između nje i kule (fototeka MGZ-a 4898, snimila M. Fabijanić Orel, 1948.)

Dverce/Lotrščak Tower with the outline of the former Pauline manor (the Hellenbach house), the Čučić-Jelačić house, 1 Vranicani St. - 1 St. Catherine Sq., and a later addition between it and the tower (Zagreb City Museum Photo Archive, 4898, photo by M. Fabijanić Orel, 1948)

rica Konzervatorskog zavoda (poslije Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture). Razmatrali su pitanje prezentacije bedema i obiju strana parcele, istočnog zida zgrade Geofizičkog zavoda s ostacima samostanske crkve i zapadnog zida kule s obrisima srušene zgrade (sl. 4 i 5). Na sljedećem sastanku komisije 21. kolovoza 1969. sastav je bio proširen. Uz direktoricu Zavoda Mariju Baltić i zaposlenike Stanku Domin, Anu Ivković, Ivicu Šarića i arhitekta Antu Glunčića, prisutni su bili dr. Anđela Horvat, prof. dr. Milan Prelog, povjesničar umjetnosti i prof. Marcel Gorenc, arheolog. Horvat iznosi zaključak prvog sastanka, da se u propozicijama za novogradnju zahtijeva poštivanje barokne faze, konkretno, jednokatnog gabarita kapucinskog samostana, a ne faza 19. stoljeća koja na južnu koronu unosi neadekvatno mjerilo. Prelog prihvaća taj zahtjev, ali upozorava na „novu dimenziju“ zahvata 19. stoljeća. Gorenc iznosi sumnju u potrebu rekonstrukcije faze 17. stoljeća u podrumu obiju zgrada, samostana i kurije i usmjerava razgovor na bedem „kojem treba sve podrediti“. Prelog i Glunčić to podržavaju. Prelog: „Na razini terena ne čuvati ništa drugo osim bedema.“ Glunčić: „Čuvanje zida podrazumijeva zid bez otvora sa strane Strossmayerovog šetališta. Bez otvora i pristupa sa strane

šetališta.“ Potom predlaže sljedeći pristup bedemu: „Teren pavlinske kurije u novoj fazi izgradnje treba ostati slobodan. Na mjestu pavlinske kurije treba rekonstruirati zid u punoj dimenziji, a na mjestu kapucinskog samostana se može graditi.“ Razvija se polemika. Prelog taj stav smatra nelogičnim, „to je fiksiranje jedne faze, koja dovodi do dubioznih estetskih konflikata... Zaštita mora odrediti volumen.“ Baltić: „Sada treba odlučiti, koju fazu uzeti za polaznu točku u određivanju volumena.“ Glunčić: „Treba promatrati cijelu južnu frontu, sa slobodnim istočnim i zapadnim uglom. Razmotriti pitanje restitucije zida uz jugoistočni i jugozapadni ugao.“ Baltić: „Zid je bitniji kao urbana kvaliteta, nego izgradnja.“ Prelog: „Za izgradnju je takav stav o praznoj parceli na mjestu palače Hellenbach propast.“ Horvat prihvaća poštivanje bedema, „koliko je do danas sačuvan, ali do izgradnje mora doći.“ Prelog: „Gornji grad bi trebalo rješavati kao cjelinu.“ Glunčić: „Mora se riješiti definitivno situacija cijele južne korone.“ Horvat: „Zadržati volumen kapucinskog samostana.“ Baltić: „Nema elemenata za restituciju.“ Prelog: „Određiti horizontalnu i vertikalnu mogućnost volumena. Odrediti volumen koji je podnošljiv u sadašnjoj situaciji.“ Glunčić: „Gradnja uz Lotrščak je kompoziciono i historijski nerješiva. Ne po-



6. Nicolò Angielini (atr.), Gradec, detalj topografskog prikaza Zagreba, 1570-ih Izvorno stanje južne osnovice Gradeca prije gradnje kapucinskog samostana i pavlinske kurije. Kontinuirani pojas bedema s dvije četverouglaste kule na krajevima, kulom Dverce, Poljskim vratašcima i polukružnom kulom između njih te jugoistočna kula. Iza jugozapadnog dijela zida krovovi samostana ženskog dominikanskog reda (osnovanoga poslije 1477.)
Nicolò Angielini (attrib.), Gradec, detail of a topographic map of Zagreb, 1570s. Original situation of the south front of Gradec prior to the construction of the Capuchin monastery and the Pauline manor. The continued stretch of walls with two rectangular towers at each end, Dverce Tower and Porta campestris (Field Gate), a semicircular tower in between, and the southwest tower. Visible behind the southwest portion of the walls is the roof of the Dominican convent (est. after 1477)

stoji bojazan u kompoziciji s praznom parcelom palače Hellenbach. Jedino je to historijski opravdano.“ Horvat i Prelog inzistiraju na izgradnji na cijeloj parceli, ali s odmjerenim odnosom prema Lotrščaku. Gorenc ponavlja: „Linija bedema i bedem su prvi uvjet i prva vrijednost. Postavlja se pitanje rješavanja reznjeva između Lotrščaka i nove zgrade...“ Sastanak je završen bez zaključka (sl. 6 i 7).

Sastav sudionika posljednje sjednice 27. kolovoza 1969. bio je najbrojniji: povjesničari umjetnosti, prof. dr. Milan Prelog i dr. Franjo Buntak, arheolog prof. Marcel Gorenc, arhitekti prof. dr. Andro Mohorovičić i Boris Magaš, arhitektica Greta Jurišić-Schneider, direktorica Zavoda Marija Baltić i zaposlenici Ante Glunčić i Željko Filipec te Stanka Domin i Ivica Šarić. U prvom dijelu nastavlja se razgovor

o restituciji bedema, a u drugom se dijelu raspravlja o nacrtu Ante Glunčića (koji se ne nalazi u dosjeu).

Prelog: „Bedem u punoj visini, na mjestu palače Hellenbach, nema opravdanja, to je fikcija.“ Jurišić-Schneider: „Predah do Lotrščaka, između novogradnje i kule, može biti 2 do 3 m, i ne u punoj visini autentičnog bedema“. Prelog: „Bedem u postojećem stanju sanirati, ali ne vraćati na dimenzije 13. stoljeća. Treba početi od današnje situacije.“ Mohorovičić: „Praktički je kontura bedema sačuvana. Život je prišao bedemima i rastvorio ih, na prirodnoj kruni terena izgrađena je fasada grada. Izgradnja na bedemu donijela je i nove vrijednosti... U novoj izgradnji masom evocirati akropolu, predvidjeti skidanje kata gimnazije i Geofizičkog zavoda, tako da Lotrščak bude dominantna kao vertikala... Akropola mora postati pojam i cjelina... Najmanja je pogreška repetirati masu – gabarit zgrade kapucinskog samostana. Tada bi Gornji grad ponovno bio zatvoren kao srednjovjekovni grad.“ Prelog: „To je akropola, koja je živjela i koju treba završiti, ali to nije srednji vijek, već su to intervencije 18. i 19. st., a logika rasta grada je nadržati gradski zid.“ Ne slaže se s izgradnjom bedema: „To je arheološki eksperimenat, koji se ne može tolerirati na južnoj fasadi grada.“ Magaš: „Primarna je korona grada. Treba se zaustaviti na gradu kao mjerilu vrijednosti... U tom smislu nije opravdana pukotina, negiranje izgradnje na parceli palače Hellenbach. Od projektanta se traži izgradnja na bedemu. Traži se vizuelno prisustvo.“ Baltić: „Traži se sagledavanje bedema u cjelini. Tada se dolazi do ritma puno prazno.“ Mohorovičić: „Ali bedem je bio pun. Može se ukomponirati volumen, ostaviti kreativnosti projektanta da riješi.“ Baltić: „O čemu se onda može govoriti?“ Buntak: „Čuvanje zida, ali ne i nadogradnja i rekonstrukcija.“ Slaže se sa stavovima prethodnika. „Kako ostaviti otvor kraj Lotrščaka i gotičkog prozora da budu pristupačni... Evokacija dijela zida, ali ne diktirati razmake.“ Prelog: „Ne može se inzistirati na pukotinama, kada je izgradnja na istočnom i zapadnom bedemu kontinuirana, rekonstruirana prazna ploha zida je strašna stvar.“ Baltić: „Ustupak historiji...“ i potom traži da se pogleda crtež arhitekta Glunčića, koji objašnjava svoja polazišta, a diskusija se usijava. Prelog: „Nalazimo se pred mogućom rekonstrukcijom južne korone. Ovo je idejna skica za projekt... moguće rješenje, ali ne i uvjet za izgradnju sa strane zaštite. Ovaj projekt nema veze sa stavom zaštite.“ Baltić smatra da je upravo to potrebno. Prelog: „Stvar Zavoda nije da projektira, već da riješi kako će postojeće vrijednosti biti očuvane. Metoda koja se predlaže nije prihvatljiva kao stav Zavoda i zaštite.“ Glunčić tvrdi da to nije projekt, na što Magaš i Prelog decidirano tvrde da je to projekt. Glunčić: „Diskusioni stav.“ Magaš: „To je detalj cjeline...Dobro je polaziti od cjeline, ali je pitanje da li Glunčićev prijedlog može biti stav zaštite.“ Baltić: „Svaki stav će naići na protivljenje, zato su pozvani suradnici.“ Magaš: „Radi se o Gornjem gradu kao



7. Ludovik Bužan, Pogled na južnu osnovicu Gradeca, 1792. Situacija poslije ukinuća pavlinskog reda (1786.) i raspuštanja kapucinskog samostana (1788.), a prije adaptacije sklopa. Kuriya i samostan tvore kompaktnu cjelinu; između nje i jugozapadne kule jedini dio bedema bez nadogradnje, iza njega, u drugom planu, kapucinska crkva Blažene Djevice Marije

Ludovik Bužan, View of the south front of Gradec, 1792. Situation after the Pauline Order was disbanded (1786) and the monastery abandoned (1788) and prior to the adaptation of the complex. The manor and monastery make up a compact ensemble; between it and the southwest tower is the only portion of the walls without later erections; behind it, in the background, is the Capuchin church of the Blessed Virgin Mary

urbanoj strukturi, koja ima svoje mjerilo. Teoretski je moguće danas graditi u staroj strukturi kuće na bedemima.“ Baltić: „Može se tražiti restitucija, ako se bojimo nove kvalitete. Elementa za restituciju nema, kreacije se bojimo.“ Prelog postavlja pitanje „opravdanosti rekonstrukcije bedema u cijelom potezu. Takva rekonstrukcija donosi sa sobom potrebu rušenja drugih vrijednosti. Rekonstrukciju fortifikacije osporava činjenica da je sačuvana samo desetina fortifikacija. Pitanje je onda zašto rekonstruirati zid.“ Gorenc: „Bedem se može izvesti, ali parcela se može upropastiti za stoljeća. Na cijeloj dužini bedema treba povući izgradnju u dubinu parcele. Bedem je primaran i on nešto govori.“ Magaš: „Kuća na bedemu je najopravdanija. Prijedlog Glunčića je jedna od mogućnosti.“ Glunčić: „Postoji razlika između dijela grada sjeverno od Vranicanijeve ulice i južno od nje. Južni potez je ostao neizgrađen zbog procesa koji proizlazi iz druge namjene. Obrana grada se nije organizirala na unutarnjem prostoru trga. Osamnaesto stoljeće donosi objekte na bedemu i tada korona raste u smislu izgradnje, devetnaesto stoljeće se ne obazire na zatečene vrijednosti. Drastičan je primjer drugi kat palače Hellenbach i uređenje parka na Griču. Koncept parka je neodrživ kao kaskada obronka...“ Sjednica je završila bez zaključka ili konsenzusa, a sudionici rasprave bili su zamoljeni da pismeno podnesu svoja mišljenja.

POJEDINAČNA MIŠLJENJA ČLANOVA STRUČNE KOMISIJE

Navode se redom kako su pristizala i registrirana (neka su datirana, neka nisu), s manjim kraćenjima, bez pravopisnih i jezično-stilskih intervencija.¹⁰

Prof. dr. MILAN PRELOG, povjesničar umjetnosti, profesor Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 27. kolovoza 1969.

„Mnoga pitanja, kao što su to prije svega opseg, dimenzije i oblik novog objekta mogu ozbiljno i kvalitetno biti riješena tek u okviru studije ne samo optimalnog rješenja čitave južne „fasade“ Gornjega grada nego i njegovih drugih strana. Bez takve generalne studije Gornjega grada službi zaštite spomenika veoma je otežano davanje meritornog mišljenja, odnosno zauzimanja stava kojim bi bili precizno fiksirani interesi zaštite – prije svega zbog toga što se radi o zaštiti urbanističke cjeline, a ne pojedinačnih spomeničkih objekata. Posve je dubiozno prikrivanje problema nove izgradnje „faksimilnom“ metodom. Takvom metodom fiksira se stanje prije relativno recentnog rušenja objekata na tom prostoru, koje obzirom na visinu bivše kuće Hellenbach nije bilo takvo da bi ga razumna i suvremena zaštita mogla apriori prihvatiti. S obzirom da se radi o posve novim sadržajima, „faksimilnost“ bi se u biti ograničila samo na jednu, južnu, fasadu, a problem je u samoj biti izrazito trodimenzionalan, ne dvodimenzionalan.

Smatram u principu neprihvatljivim kontraprojektiranje suradnika Zavoda kao bazu za stav Zavoda.

Izgradnju ovog prostora treba determinirati obzirom na zaštitu spomenika slijedećim osnovnim elementima:

Odnosom novog volumena prema vertikali Lotrščaka koji mora zadržati svoj istaknuti položaj, kao i prema objektima na južnoj strani Vranicanijeve ulice.

Visina novog objekta trebala bi biti ograničena na onu visinu, koju je imao raniji, zapadniji objekt (kapucinski

samostan). Visina Geofizičkog zavoda i gimnazije zahtijevaju korekturu i ne mogu biti mjerilo.

Bedem mora biti poštovan u svom sačuvanom dijelu, konzerviran i asaniran. Performacije na Strossmayerovom šetalištu su nepoželjne.

Zapadnu stranu Lotrščaka ostaviti dostupnom svakom prolazniku, a ne samo stanovnicima novog objekta.

Vizuelno prisutni moraju ostati ostatci gotičkog prozora, no oni se mogu inkorporirati i u unutrašnjosti novog objekta.

Po mogućnosti trebalo bi koristiti i održati i fragmentarno sačuvane dijelove starih podruma, no to ne treba odrediti kao uvjet izgradnje.

Raspored i oblik otvora na južnoj fasadi objekta (prema Strossmayerovu šetalištu) treba riješiti u duhu ambijenta (ritam i tipologija).“

BORIS MAGAŠ, arhitekt; asistent Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu, u to doba vodeći projektant Građevno-projektnog zavoda u Rijeci, 28. kolovoza 1969.

„Problemi izgradnje na slobodnim prostorima Gornjeg grada kao i mogući zahvati u postojeće gradsko tkivo rješivi su u pravilu tek nakon definiranja prostorno-ambijentalnog i funkcionalno-sadržajnog značenja stare gradske jezgre unutar cjeline urbanog tkiva Zagreba. Jasno je, da prostorno-ambijentalna vrijednost postaje baza za definiranje njihove funkcije. Jer pristup izgradnji može varirati – ovisno o konačnoj definiciji Gornjeg grada, od potpune faksimilne rekonstrukcije (grad muzej), djelomične rekonstrukcije grada tvrđave (turistička atrakcija), djelomične rekonstrukcije grada na bedemima sve do suvremene intervencije koja možda može dati gradu novi smisao. Ova je diferencijacija nabačena grubo i shematski i tek bi opsežna studija, odgovarajući na pitanje što je buduća gradska jezgra, mogla uputiti na najpravičniji pristup u konkretnom slučaju.

Ako se pak danas neophodno diktira izgradnja na slobodnom prostoru zapadno od Lotrščaka, propozicije Zavoda za zaštitu spomenika kulture morale bi se bazirati samo na zaštiti historijskih ambijentalnih vrijednosti Gornjeg grada. To konkretno znači:

Funkcija novog objekta mora biti dokumentirana perspektivnim razvojem cjeline gornjogradskog tkiva sa svim sadržajno prometnim konzekvencama.

Izgradnja mora početi od objekata koji su ovdje postojali tokom historijskog razvoja, koristeći njihove kvalitetne prostorno-plastične vrijednosti, razvijajući ih i nadopunjavati ih u skladu s arhitektonskom koncepcijom vrijednosti.

Arhitektonsko oblikovanje mora nositi sve karakteristike bedemske, odnosno pribedemske izgradnje Gornjeg grada. Kod toga osobito pažnju treba posvetiti otvorima;

Visina objekata ne smije prijeći jednokatnu izgradnju, zadržavati dominaciju Lotrščaka i poštovati kompozicijonu siluetu cjeline.

Postojeći bedem mora u potpunosti biti sačuvan i na njemu se ne mogu probijati nikakvi komunikacioni otvori.

Svi fragmenti koji imaju kulturno-historijsku vrijednost (gotički prozor, spoj s Lotrščakom) moraju biti sačuvani i vizuelno prisutni.

Takvim propozicijama ostavljaju se slobodne ruke kreativnoj snazi projekatana, a omogućuje intervencija Zavoda ne bude li predloženi projekt zadovoljio tražene kriterije. Preciznije propozicije dovele bi Zavod u situaciju da projektira, a time automatski sebi umanjuje mogućnost kasnijeg ocjenjivanja.“

MARCEL GORENC, arheolog, ravnatelj Arheološkog muzeja u Zagrebu i predavač Filozofskog fakulteta u Zagrebu

„(...) Na današnjem „praznom“ prostoru parcele između Lotrščaka i zgrade Geofizičkog zavoda, situacija je delikatna i obzirom na određivanje sadržaja, i obzirom prema dugoročnoj perspektivi regeneracije života cijelog Gornjeg grada. Nezgodno izabrana namjena te parcele može kasnije izazvati fatalne negativne reperkusije, koje će najprije nagrizati bliže, a kasnije i šire autentično susjedstvo... Ne smijemo se zadovoljiti i impresionirati samo plošnom siluetom, koju čine reprezentativne fasade duž linije bedema. Moramo tražiti da taj bedem, pogotovo ako postoji, postane aktivni faktor, koji će djelovati ne samo obrisom, nego i masom koja je nekada modulirala, prostorne i dubinske planove, plastičnost i reljef Gornjeg grada. Treba oživjeti izbalansirane volumene, koji dokumentiraju svu složenost autentične povijesti, a mogu i moraju biti okviri autentičnih kulturnih i životnih sadržaja i potreba u sadašnjosti i budućnosti.

Ne pretendirajući na potpunost predlažem sljedeće:

Postojeći fragment južnog bedema aktivno valorizirati, kompletirati i povezati s Lotrščakom, tako da se ne naglašava samo vertikalna tornja, nego i njegova plastika u obrambenom sistemu i u odnosu prema prostornosti i dubini cijeloga Gornjeg grada, pa i Zagreba.

Komunikaciju sa zapadne strane Lotrščaka i hodnika duž južnoga zida treba također aktivirati i dijelom učiniti vidljivim s terase-vidikovca.

Južnu fasadu eventualne novogradnje na parceli treba komponirati u odgovarajućoj udaljenosti od bedema.

Vertikalnu i horizontalnu razvedenost novogradnje treba riješiti tako, da se njezini nadzemni dijelovi dimenzijama uklope u autentični ambijent, što ga čine Lotrščak, bedemski prostor, sniženi volumen zgrade Geofizičkoga zavoda, a naročito ritam i volumeni središnjeg dijela Vrančanijeve ulice.

Sačuvani fragmenti crkve na zapadnom dijelu parcele trebali bi biti što pristupačniji i vidljivi.

Izgrađeni kompleks s valoriziranim dijelovima obrambenog pojasa (Lotrščak – bedem), sa svojom južnom i sjevernom fasadom i krovom, trebao bi rasporedom masa,



8. Branko Šenoa, Idealna rekonstrukcija južne fronte Gradeca potkraj 18. stoljeća, prema naputcima Gjuro Szabe (GJURO SZABO, *Stari Zagreb*, Zagreb, 1942., A)
 Branko Šenoa, *Ideal reconstruction of the south front of Gradec, end of 18th century, according to Gjuro Szabo's instructions* (GJURO SZABO, *Stari Zagreb*, Zagreb, 1942, A)

dimenzijama i obrisom predstavljati atraktivni dio korone južne strane Gornjega grada.

„Faksimilizacija“ stanja do 1941 god. sa svim „retušima“ u konkretnom rješavanju problematike ove parcele nosi sa sobom pozitivne i negativne strane, koje su već ranije isticane i utvrđene.

U slučaju da se parcela ne izgradi, ne bi a priori trebalo izbjegavati hortikulturno rješenje s pravilno akcentuiranim postojećim arhitektonskim dijelovima i detaljima.

Bez obzira na definitivno arhitektonsko-urbanističko rješenje parcele, ali svakako prije otvaranja gradilišta, treba još arheološkim sondiranjem prikupiti podatke o gustoći, tipu i tlocrtnim dimenzijama izgradnje na njoj u prošlim stoljećima.“

Akademik, dr. **ANDRE MOHOROVIČIĆ**, arhitekt, profesor Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu

„Urbani kompleks Gornjega grada predstavlja zaokruženu i zatvorenu urbanu kulturno-historijsku i estetsku cjelinu, izrazitih umjetničkih i ambijentalnih vrijednosti. U srednjem vijeku formiran je snažan i kontinuiran pojas utvrda, koji je u vrijeme gubitka svoje funkcije i porasta izgradnje u 17., 18. i 19. stoljeću bio atakiran zgusnutom izgradnjom unutar bedemskih kontura. Mirni tok bedema bio je u tlocrtnoj liniji postepeno zamijenjen identičnim tokom zgusnute izgradnje javnih i stambenih objekata, interpoliranih u stare zidine. Osnovna je karakteristika tako nastale situacije zadržavanje tlocrtne i plošne mehkoće bedemskog perimetra, nastalog diktatom konfiguracije terena, te slikovita igra manjih varijacija u masama objekata, konturi krovnih završetaka i ritmičkoj igri prozora.

Smatram da je u tom smislu najbolje, da se hijat nastao na južnom pročelju Gradca ispuni izgradnjom objekta, koji bi u cijeloj svojoj dužini poštivao ostatke bede-

ma uklopivši ih u svoju kompoziciju, zadržao tlocrtnu mehkoću originalne konture bedema te svojom masom, dispozicijom otvora, ritmom prozora, visinom strehe i konstrukcijom krovništa gotovo u potpunosti odgovarao porušenom (zapadnom) dijelu sklopa, tj. Kapucinskom samostanu. Primjenu te visine u cijeloj dužini povezujem s eventualnim korekcijama visine zgrada Meteorološkog zavoda i gimnazije.

Potrebno je poštivati vrijedne pojedinačne nalaze otvora na kuli Dverce i gotičkog prozora na zidu Meteorološkog zavoda. Novi objekt morao bi se prilagoditi ambijentu Vranicanijeve ulice i nizu malih objekata, tako da masom i artikulacijom bude sličan stanju porušenih objekata.“

Akademik, dr. **MLADEN KAUZLARIĆ**, arhitekt, profesor Arhitektonskog fakulteta u Zagrebu

„Želimo li ispravno postupiti, svaka interpolacija novog objekta na praznom zemljištu, kao i zahvati na postojećima objektima ne mogu se tretirati izolirano, bez određivanja odnosa prema čitavom južnom pojasu. Mogući element objedinjavanja i ujednačenosti bila bi obnova starog obrambenog zida u čitavom potezu, od istočne ugaone kule do zapadne, na uglu terase Griča. Taj zahvat ne bi bio samo koncesija romantici, već bi imao praktičnu svrhu regulacije i konačnog uređenja Gričke terase, koja je nedefinirana i neuredjena, poput istočne. Na tom zidu trebalo bi eliminirati, odnosno smanjiti sve velike otvore u prizemlju Meteorološkog zavoda, sagrađenog na zidu. (...) Izgradnja iznad gradskog bedema bi vjerojatno bila najpovoljnija, uz izvjesna variranja, sa dvije etaže, naročito ako bi uspjelo sniziti previsoku zgradu Meteorološkog zavoda. Naravno, veliko je pitanje, je li realno računati s takvim zahvatom (...). Vjerojatnije bi bilo, da se na Meteorološkom i Geofizičkom zavodu prigodom prve obnove fasada eliminiraju oni fasadni (de-

korativni) motivi, koji se nikako ne uklapaju u budući ansambl. Prizemlje objekta bi trebalo izvesti u kamenu, to jest produžiti postojeći gradski bedem do nekadašnje ugaone kule na Griču, a prozore prizemlja znatno smanjiti. Svođenje zgrade Meteorološkog zavoda, kao i novogradnje na dvije etaže potaknulo bi smanjenje visine i Lotrščaka, a i zgrade gimnazije. Nije mi, na žalost, poznat ni jedan slučaj provedbe takvog zahvata i s tom činjenicom zadugo treba računati.

Željeni način izgradnje trebalo bi preispitati bilo maketom ili bar nacrtima. Držim da u Vranicanijevoj ulici izgradnja ne bi nikako smjela ići do granice parcele, već se distancirati od nje, a ograđenim predvrtovima ili dvorištima i poprečnim krilima trebalo bi raščlaniti predugačku frontu, evocirajući ujedno nekadašnju izgradnju. Gotički prozor na zabatnom zidu ostaviti slobodan, jer bi uvlačenje u interieur na tom mjestu potaknulo izgradnju, koja bi svojom veličinom narušila malo mjerilo Markovićevo trga i dijela Vranicanijeve ulice. Za priključak novoprojektiranog objekta na kulu Lotrščak preporučujem ispitati mogućnost umetanja jednog elementa između novog objekta i Lotrščaka, da bi se izbjegao dojam tupog sudara dva raznorodna objekta.

Što se pak tiče lokacije hotela na Gornjem gradu, mislim da bi bio poželjan, a kada bi postojala politika perspektivnog razvoja Gornjega grada i buduće namjene pojedinih objekata, onda problem lokacije hotela ne bi postojao. Ovakvo, bez cjelovitog sagledavanja te problematike nužno dolazi do improvizacija. Mislim da bi za ispravno rješavanje postojećih problema, kao i svih koji će se pojaviti, trebalo pri Gradskoj skupštini odrediti komisiju, koja bi imala ovlast usmjeravanje i regulacije svih problema Gornjega grada.“

Dr. **MIRKO ŠEPER**, arheolog, izvanredni profesor Filozofskog fakulteta u Zagrebu i urednik u Leksikografskom zavodu

„Rušenje zgrada na spomenutoj parceli godine 1940 i 1941 predstavlja barbarski čin, kojim se je zatvoreni korpus drevnoga Griča na neoprostiv način razbio i iznakažio. Naša je dužnost danas, da svim silama uznastojimo ispraviti taj grijeh prošlosti. Zbog toga se mora ostvariti ideja izgradnje novih objekata (novog objekta) na toj praznoj parceli, čime bi se arhitektonski povezala kula Lotrščak sa zgradom Geofizičkog zavoda i na taj način ponovno zatvorio Gornji grad s južne strane. Pri tome se ne bi smjelo dirati u ostatke gradskih bedema na tom potezu: u njima se ne bi smjeli probijati otvori (vrata, prozori) prema Strossmayerovu šetalištu, jer se time negira prvotna, osnovna obrambena funkcija gradskih bedema.

Kod izgradnje novih objekata (novog objekta) trebalo bi po mogućnosti respektirati stanje kakvo je bilo prije rušenja zgrada. Na starim vedutama vidi se, da su na tom mjestu nekad stajale dvije zgrade (kapucinski samostan

i palača Hellenbach), kojih se i ja još vrlo dobro sjećam... Bitne vanjske značajke tih zgrada (fasade, unutrašnja dvorišta, odnose visina) trebalo bi i kod novogradnje sačuvati, a unutrašnji raspored treba prilagoditi novoj namjeni.

I o namjeni novih zgrada mnogo se govorilo (Muzička akademija, hotel). Po mojem mišljenju nove zgrade trebalo bi smjestiti neku kulturno-prosvjetnu ustanovu, što bi odgovaralo karakteru stare historijske jezgre Zagreba. Možda bi najplauzibilnije rješenje bilo, da se tu smjesti Povijesni muzej Hrvatske koji se danas nalazi u nepodesnim prostorijama Rauchove palače u Matoševoj ulici, a možda i Muzička akademija. U neposrednoj blizini parcele stoji i danas kuća u kojoj se nekad nalazilo „Glazbeno društvo“ (Trg Franje Markovića 2). Mislim da rješenje koje predviđa izgradnju hotela nije sretno. Ako se na tom prostoru izgrade objekti koji će biti faksimili porušenih zgrada (a to je jedino ispravno i u principu prihvaćeno mišljenje, kako vidim u izjavi arh. Nevena Šegvića), dobit će se relativno malo korisnog hotelskog prostora, a istodobno će iskrsnuti niz drugih nerješivih problema (pitanje prometa, garaža, parkirališta itd.). (...) Ako se izgradnja zgrada između Lotrščaka i Geofizičkog zavoda zbog financijskih teškoća ne bude mogla izvesti u jednom dahu, onda neka teče u etapama, sukcesivno već prema tempu kojim će pritijecati sredstva. Važno je samo to, da se na spomenutoj parceli izgrade objekti koji će biti faksimili zgrada koje su tu stajale do godine 1941. i da njihov sadržaj i namjena budu u skladu sa značenjem i funkcijom koju je Gornji Grad imao tokom stoljeća.“

Dr. **FRANJO BUNTAK**, povjesničar umjetnosti, ravnatelj Muzeja grada Zagreba, 29. kolovoza 1969.

„Južni obrambeni potez Gradeca izbrisan je iz ionako rijetkih vizura iz Donjega grada nasipavanjem promenade i sadnjom aleje kestenova i upravo zato nezgrapnosti, kao što su zgrade Geofizičkog zavoda i prazni prostor na mjestu jugoistočne i jugozapadne kule te prazni prostor uz Lotrščak, iz Donjega grada ne doživljavamo tako tražično. Za Donji grad južna fronta Gradeca je zeleni pojas krošnji ljeti i gusta grafika grana zimi, a bilo kakav zahvat taj osnovni doživljaj ne će bitno promijeniti.

Drugo je pitanje doživljaj južnog obrambenog pojasa s promenade. Ako bismo htjeli dobiti dojam zatvorenosti, trebalo bi riješiti krezubost ne samo uz kulu Lotrščak, nego i onu južno od bivšeg isusovačkog samostana, kao i onu na kojoj se danas nalazi dječje igralište u jugozapadnom dijelu Gradeca. Iako na tim mjestima ne bi bilo ispravno obnavljati ili graditi novi gradski zid. Ovdje su nastale nove vrednote koje treba učiniti što kvalitetnijima, držeći se suvremenih konzervatorskih principa i imajući u vidu suvremene potrebe.

Vizuelna vrijednost vertikale kule Lotrščak bila je negirana, ili barem ozbiljno ugrožena izgradnjom palače Hellenbach, koja je, međutim, stvorila novu vrijednost

upravo negirajući nekadašnju fortifikacionu ulogu kule. Rušenjem palače Hellenbach i konzervatorskim zahvatom, naročito na zapadnoj strani Lotrščaku je ponovno vraćen izgled kule sa strijelnicama, ponovno je priznata njegova vertikala. Izbrisan je kontinuitet izgradnje, a njemu priznata vrijednost solitera. U tom času visina gimnazije i Geofizičkog zavoda postala je šokantnija, iako u doglednoj perspektivi ne postoji nada za snižavanje gabarita.

Dilema je: što je važnije – pojedinačni objekat ili ambijent, cjelina? U ovom slučaju, mislim, da je važnija cjelina (čitav južni potez Gradeca). Zato bi trebalo dozvoliti izgradnju objekta koji bi spajao kulu Lotrščak sa Geofizičkim zavodom. Objekat koji bi bio naslonjen na kulu ponovno bi joj oduzeo nešto od njene fortifikacione ozbiljnosti, ali bi vratio zatvorenost južne fronte i ublažio postojeće razlike u gabaritu. Objekat bi trebalo graditi direktno na ostacima zida, koji ne bi smio imati nikakvih perforacija. Visina objekta ne bi trebala prelaziti visinu palače Buratti istočno od Lotrščaka.

Zapadna strana parcele također je podesna za gradnju. Uz Geofizički institut moglo bi se nasloniti krilo, koje bi s jednokatnim objektom držao građevnu liniju Vranicanijeve ulice. Postojeći objekat u Vranicanijevoj 1 trebalo bi s novim jednokatnim objektom povezati punim zidom s pješačkim i kolnim ulazom, kao što je i nekoć bilo. (...) Namjera, da se ovdje sagradi hotel nije ni najmanje sretna. Novom objektu na tom mjestu odgovarala bi kulturna ili stambena namjena i ne bi trebalo „oživljavati“ Gornji grad ubijajući njegovu najveću vrijednost: mir i mogućnost kulturne rekreacije u srcu velegrada.“

GRETA JURIŠIĆ-SCHNEIDER, arhitektica i konzervatorica, 1. rujna 1969.

„Razmišljajući o diskusiji kojoj sam prisustvovala dne 27. kolovoza u Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu o problemu izgradnje na Strossmayerovom šetalištu uz kulu Habernik (Dverce/Lotrščak, o.a.) do zgrade Hidrometeorološkog zavoda, odnosno do Vranicanijeve ulice, nameće mi se predložena studija arh. Glunčića kao polazna točka za obrazloženje mog mišljenja o tom problemu. Zatvaranjem istočnog i zapadnog ugla južnog pročelja Gradeca, tj. u stanovitoj mjeri rekonstrukcijom ugaonih kula i bedema načinje se traženje nepreglednog niza daljnjih intervencija, kao što su i one predložene na južnom pročelju snizivanjem pojedinih zgrada. Ne samo stanoviti romantički stav prema tom problemu, nego više opravdanje vraćanja na stare visinske gabarite, opsežne korekture na velikom broju objekata (u prvom redu na samoj kuli Habernik), nameće u prvom redu pitanje do kojeg se razdoblja i faze vraćati na staro, a da ne pomislimo i na ekonomski moment takvog kompleksnog zahvata. (...) Nasuprot tome, smatram da bi u rješavanju aktuelnog problema izgradnje ovog prostora – koji je postao slobodan i neizgrađen rušenjem objekata takorekuć jučer – trebalo

pokušati postići stanoviti kontinuitet izgradnje. Međutim, bilo bi pogrešno tražiti rješenje u faksimilu, nego bi trebalo poštivajući osnovna mjerila, volumen, a djelomično i detalje čitavog okvira, dati za izgradnju tog prostora kvalitetno i u prvom redu kreativno rješenje, kojim bi se ujedno naglasilo i vrijeme kada je ta interpolacija nastala. Da ponovim: ne nazad – nego naprijed!

Temeljni principi kojih bi se trebalo držati kod projektiranja novog objekta (ili novih objekata!) na tom prostoru bili su dovoljno razmotreni u spomenutoj diskusiji, te bih u cijelosti prihvatila slijedeće prijedloge:

- da se potpuno izgradi južno pročelje od zgrade Hidrometeorološkog zavoda do kule Habernik prateći mekano zaobljenu tlocrtnu liniju bedema,
- da se ostaci bedema konzerviraju i zatvore svi prozorski otvori (podrumi) zgrade Hellenbach, kako bi se u prizemnoj zoni prema šetalištu zadržao karakter utvrde,
- da se izgradnja objekta izvrši maksimalno u visini dva kata iznad bedema, tj. prizemlje u razini Vranicanijeve ulice sa samo još jednim katom,
- da novi objekat ne bude jednoličan dužinom čitavog južnog poteza, nego treba postići stanovitu igru krovova i ritam prozorskih otvora,
- da se južna strana Vranicanijeve ulice izgradi također potpuno, i to na način tipičan za Gornji grad, tj. izmjenom jednokatnih zgrada i punih visokih dvorišnih zidova s velikim vratima, te
- da se kod izgradnje respektira i nastoji prezentirati (i ispravno tumačiti) izlaz iz kule na bedeme kao i gotički otvor na zabatu zgrade Geofizičkog zavoda.

Na kraju bih željela naglasiti ponovno da bi nastojanje – pa makar i u najdaljoj perspektivi – da se bilo koji objekat u Gornjem gradu pokuša vratiti u staru visinu (ovdje se naročito radi o skidanju gornjih katova na zgradi gimnazije i Geofizičkog zavoda) bilo nerealno i neprovedivo. Diskretno uklapanje novog objekta prema navedenim okvirima moglo bi dovoljno ublažiti sadanje disproporcije u visinskom gabaritu južnog pročelja Gradeca. Međutim tzv. „krunu grada“ zagrebačkog Gornjeg grada ne čine njegova tri pročelja, koja su tokom stoljeća doživjela znatne promjene i dobila svoj sadanji izgled – nego tu krunu čini čitava cjelina Gornjeg grada, koja se sa svojih vanjskih oboda lagano uzdiže prema svom središtu – centralnom trgu. Prema tome, sva tri pročelja Gornjeg grada koja su danas, a posebno južni potez, jako zastrta gustim zelenilom, čine samo okvir toj kruni koja se iz veće daljine jasno nazire u silueti čitavog starog dijela Zagreba. (...) U studenom 1969.“

Komentar

U raspravama je dominirala tema restitucije i rekonstrukcije – kao metode kojom se ona ostvaruje kao postulirani cilj. Potpuna suglasnost postignuta je o važnosti bedema kao nositelja povijesnog identiteta južne fronte, ali ne i o



9. Pogled na Južnu promenade i tzv. Jelačićeve kuće, 1864. Situacija prije dogradnje gimnazije (1872. – 1874.) (Zbirka razglednica MGZ-a, snimio I. Standl)
View of the south promenade and the so-called Jelačić's houses, 1864. Situation before the grammar school was built (1872/74) (Zagreb City Museum Postcard Collection, photo by I. Standl)

njegovoj mogućoj rekonstrukciji. Postavljena je alternativa: rekonstrukcija u cijelom potezu, čak s nepostojećim kulama, ili sanacija onoga što je očuvano: „samo desetina zida“ (Prelog), „ne i nadogradnja i rekonstrukcija“ (Buntak). Smutnju i polemiku izazvao je prijedlog Ante Glunčića, koji je u to vrijeme (na terenu, ne i u arhivima) strastveno istraživao i podnosio različite interpretacije povijesti i ideje prezentacije svojih nalaza – tako i u ovom konkretnom slučaju, da se na mjestu pavlinske kurije zid rekonstruira „u punoj dimenziji“ (očito visini) i ondje ništa ne gradi. Glunčić nije objasnio na koje se povijesne oslone ili konzervatorske zasade upire, osim na svoju subjektivnu percepciju stanja (doba) koje doziva. Negira sve zahvate 19. stoljeća i vraća se unatrag, ali nije jasno dokle: respektira samostan, ali ne akceptira kuriju, koja se gradila gotovo u isto vrijeme (samostan od 1618. do sredine stoljeća, kurija od 1639.). Iz toga proizlazi, da težište nije na rekonstrukciji neke faze nego na efektnoj prezentaciji bedema i kule Dverce koja je dominirala na južnoj osnovici Gradeca prije redovničkih gradnji. Drugim riječima, Glunčić nudi pastiš (sl. 6). Više diskutanata, najrezolutnije Prelog, upozorilo je da je taj prijedlog zapravo projekt, štoviše „arheološki eksperiment“, a zadaća je službe zaštite formulirati kako očuvati postojeće vrijednosti, a ne projektirati. Braneći Glunčićev projekt kao primjer kreativnog pristupa, Baltić restituciji kao pristupu o kojem je postignuta kakva-takva suglasnost suprotstavlja kao alternativu „kreaciju“ koja je upravo predstavljena. Unatoč njezinoj potpori, Glunčićeva je ideja odbačena, ali je ipak izazvala brušenje stavova. Prigovor je upozorio na praksu „kontraprojektiranja“, koja se u službi zaštite održala do danas.

Veći opseg pitanja otvorila je restitucija južne fronte („korone“), s njom i porušenog sklopa. Kao „prvotnu“ formu i „najvažniju“ fazu“ Mohorovičić navodi „baroknu“. U toj baroknoj fazi zapadno od sklopa, sve do jugo-

zapadne kule nema izgradnje, kako točno dokumentira prikaz Gradeca s juga Ludovika Bužana iz 1792. (sl. 7). U ime restitucije barokne faze zahtijeva se, da se zgrada podignuta na tom mjestu 1826. (palača Ludovika pl. Jelačića, tada Meteorološkog zavoda) skрати za kat nadograđen 1864., no u to ime bilo bi dosljedno zahtijevati da se cijela ukloni. Pitanje srušene kule (rekonstrukcije?) nije ni potaknuto. Nadalje, na jugoistočnom potezu koji je potkraj 18. stoljeća potpuno izgrađen, skratila bi se zgrada gimnazije za kat, nadograđen 1872. – 1874. Pitanje stilske restitucije pročelja, potpuno preuređenog u tom zahvatu nije ni dotaknuto, kao ni pročelja zgrade Meteorološkog zavoda na suprotnom kraju, pa ni kule Dverce/Lotrščak (preuređene i povišene 1857./1858. i nezadovoljavajuće obnovljene 1952.). I ta ideja nalik je Glunčićevu prijedlogu o restituciji južnog zida. Posrijedi je idealna rekonstrukcija stanja prije znatnih promjena u 19. stoljeću, zasnovana na subjektivnoj predodžbi o značenju i cilju restitucije (sl. 8). Taj cilj Mohorovičić opisuje ovako: „Evocirati akropolu... koja mora postati pojam i cjelina“, a to će se realizirati, uz ostalo i masom novoga koja će zapuniti prazninu. To novo (novogradnja hotela) stavlja se u funkciju evokacije; drugim riječima, glavno je sredstvo kojim će se ta evokacija realizirati. Hotel, za čiji je projekt/gradnju trebalo formulirati propozicije, dospio je u drugi plan gotovo kao sekundarni problem, pa mu valjda, barem u raspravama, nije posvećeno odviše pažnje, za razliku od porušenog sklopa. Dok je dio diskutanata izrazio negativan sud prema zahvatima 19. stoljeća koje „unosi neadekvatno mjerilo“ (Horvat, Glunčić), Prelog podsjeća na „novu dimenziju“ tih zahvata i preporuča respektiranje zatečene situacije (sl. 9).

I u diskusijama, pa i u pojedinačnim mišljenjima koja su uslijedila zapaža se prilično olako kvalificiranje karaktera, čak i stila dijelova izgubljenog sklopa. Tako se govori o „baroknoj palači Hellenbach“, a zapravo je to pavlinska kurija, adaptirana za rezidenciju obitelji Karla/Dragutina Jelačića (1802. – 1878.). Samostan je 1830., a kurija nešto kasnije prešla u njegov posjed, pa se sklop dugo nazivao i „Jelačićevim kućama“. Dok je kuriju namijenio stanovanju svoje brojne obitelji, samostan je preuređio u stanove za iznajmljivanje; odatle razlika u percepciji dvaju sastavnih dijelova sklopa. Kurija je u doba kad su je posjedovali Jelačićeva kći Klotilda udana Hellenbach (1831. – 1918.) i njezin suprug barun Lazar Hellenbach (1827. – 1887.) doživjela više promjena, zahvaljujući pretenziji vlasnika da svoj socijalni status naglase izgledom svoje rezidencije (sl. 10 i 11). Toj „dodanoj“ reprezentativnosti bivša kurija zahvaljuje naziv „palača“, koji se uvriježio u urbanom žargonu i održao u urbanoj memoriji.¹¹ Transformaciju je doživjela u jeku historicizma, a od baroka se očuvalo u interijeru nešto tragova koji su identificirani tek prigodom rušenja. No „palaču Hellenbach“ komisija, valjda zbog tih izvanjskih obilježja i ugleda koji je imala, valori-



10. Pročelje sklopa „kuća Hellenbach“ sa Strossmayerova šetališta, 1940.; drugi kat nadograđen je 1836., a balkon i zabat izvedeni su 1862. (fototeka MGZ-a, 13477)

Front of the 'Hellenbach house' complex from the Strossmayer Promenade, 1940; the second floor was added in 1836, the balcony and pediment in 1862 (Zagreb City Museum Photo Archive, 13477)

zira više od samostana s kojim je tvorila cjelinu. Postavlja se pitanje: nije li razlog takvoj nepreciznosti nepoznavanje sklopa, koji nikada nije bio predmetom povijesno-mjemetničke analize i istraživanja, a o njegovoj se strukturi i dijelovima nešto saznalo tek prigodom rušenja, koje je pratio povjesničar umjetnosti Željko Jiroušek, od 1935. asistent prof. Artura Schneidera na Filozofskom fakultetu, a danas strastveno vrijedan amater, limar Viktor Kučinić, član Društva Zagrepčana i suradnik njegova glasila, revije „Zagreb“.¹² Nakon 1913. godine, iz koje potječe projekt Huga Ehrlicha za novogradnju na mjestu sklopa, spominje se njegova „trošnost“, „opasnost od urušavanja“, a poslije 1918. i u cijelom međuratnom razdoblju samo se najavljuje njegovo rušenje.

Ipak, u formulacijama propozicija za novogradnju hotela, čime se pozvani stručnjaci bave u pojedinačnim mišljenjima, nestali sklop valorizira se kao spomenik koji treba rekreirati: novogradnjom ponoviti njegovu formu, strukturu i volumen. Tako se Šeper zalaže za „faksimile porušениh zgrada“, Mohorovićić želi da novo bude „što sličnije starom“, a Magaš da to novo razvija i nadopunjava



11. Središnji rizalit na sjevernom, dvorišnom pročelju kuće Hellenbach, 1940. (fototeka MGZ-a, 13448)

Central projection of the north courtyard front of the Hellenbach house, 1940 (Zagreb City Museum Photo Archive, 13448)

„kvalitetne prostorno-plastične vrijednosti“ onoga što je tu postojalo. Faksimil odbacuje Prelog: „dubiozno prikrivanje problema nove izgradnje“, dok Gorenc upozorava na njegove „pozitivne i negativne strane“, a najodržljivija je Jurišić-Schneider, očekujući „kreativno rješenje“ koje respektira povijesni identitet sredine, „najkvalitetniju arhitekturu, „pečat vremena“ i izbacuje parolu: „ne nazad, nego naprijed“. Kao manje rigidnu mogućnost Magaš iznosi „ambijentalnu vrijednost“, koja bi proizašla iz „definiranja prostorno-ambijentalnog i funkcionalnog sadržaja stare gradske jezgre unutar cjeline urbanog tkiva Zagreba“, što bi otvorilo velik opseg pristupa. Nije obrazloženo, tko bi i s kojim nalogom poduzeo takvo definiranje. Bila je to samo nabačena dekorativna fraza. Kao operativna kategorija „ambijentalna vrijednost“ nije razrađena do danas, ali se zbog svoje neodređenosti i rastezljivosti poprilično rabi, proizvoljno i prigodno.

U pojedinačnim mišljenjima javljaju se refleksi teme „popravka“ konture južne osnove Gornjega grada korekcijom visine dviju dvokatnica (Meteorološkog zavoda i Gimnazije), koja je prevladavala u raspravama. Tako



12. Park Bele IV. (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2016.)

Bela IV Park (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2016)

se kao glavna propozicija za novogradnju navodi visina bivšeg kapucinskog samostana kakva se očekuje na cijeloj fronti nakon njezina ujednačavanja, za što se zalažu Prelog, Magaš, Mohorovičić i dakako Šeper kao pobornik faksimilne metode. Skidanje katova Kauzlarić i u duljoj perspektivi smatra nerealnim, ali predlaže purifikaciju pročelja obiju upitnih zgrada prilikom prve obnove, dok Jurišić-Schneider korekciju njihovih visina smatra „nerealnom i neprovedivom“. Otvarajući dilemu: pojedinačni objekt ili ambijent – cjelina, Buntak se vraća na već dobro prodiskutirano pitanje: južna fronta – interpolacija i pripisuje novogradnji važnu funkciju u ublažavanju postojećih razlika.

Svi su suglasni o čuvanju fragmenata, bedema i gotičkog prozora. Prelog i Jurišić-Schneider preporučuju konzervaciju i sanaciju očuvanog dijela bedema, slično Magaš. Gorenc vidi bedem kao „aktivni faktor“ u prostornoj modulaciji južne fronte koji treba „aktivno valorizirati“, Mohorovičić kao sastavni dio novogradnje koji će osigurati evokaciju i kontinuitet, Šeper kao nedodirljivi ostatak fortifikacija. Buntak se unatoč „krezubosti“ na tom i drugim mjestima ograđuje od rekonstrukcije zida u ime novih vrijednosti (19. stoljeća), „koje treba učiniti što kvalitetnijima“.

Za potrebu izrade studije valorizacije i prezentacije (uređenja) cjeline Gornjega grada izrijeком su se založili Prelog, Magaš i Kauzlarić. Prelog od nje očekuje i detaljne kriterije za uređenje južne fronte, Magaš da bi bila jamstvo dugoročnog razvoja Gornjega grada, Kauzlarić da bi usmjeravala i regulirala sve njegove probleme. Indikativno je, da ni jedan od njih ne rabi pojam „revitalizacija“,

iako se o njemu u Zagrebu intenzivno diskutira od 1965., kada je raspisan prvi natječaj za revitalizaciju neke spomeničke cjeline uopće, naime za Tkalčićevu ulicu. Nije zgorega podsjetiti, da je upravo 1965. doneseno rješenje o upisu povijesne cjeline Gornji grad i Kaptol u Registar nepokretnih spomenika Zagreba, a da je provedbeni urbanistički plan za nju, zapravo plan revitalizacije s kompleksnim i ujedno detaljnim parametrima, donesen 1979., dakle deset godina nakon posljednje rasprave o interpolaciji na tzv. Vranicanijevoj poljani. I to upućuje na teškoće – nedoumice i dvojbe, koje su morale pratiti proces formulacije odrednica (kriterija) i ciljeva revitalizacije za taj iznimno važan, tada već višestruko ugrožen i ranjiv dio ukupne povijesne jezgre Zagreba.¹³ Tom je procesu udio 1969. zacijelo dala i navedena stručna komisija svojim sugestijama.¹⁴

Protiv „kontraprojektiranja“ u Zavodu kao alata u donošenju stava prema novogradnji rezolutno se izjašnjava Prelog, dok Magaš upozorava da Zavod njime „umanjuje mogućnost kasnijeg ocjenjivanja“. Odviše obvezujućih odrednica, u različitim nijansama, od preporuke do zahtjeva budućem projektantu, sadrže prilozi Mohorovičića, Buntaka, Šefera i Jurišić-Schneider.

Sažimajući, utvrđujemo da je i u raspravama i u pisanim priložima zadaća formulacije propozicija za gradnju hotela proširena na gotovo cijelu problematiku valorizacije i uređenja Gornjega grada, da su razmotreni bitni aspekti zaštite i sanacije, intervencije i inovacije u zaštićenom povijesnom ambijentu. Otvorena su mnoga načelna i teorijska pitanja, iznesen niz preporuka i zahtjeva. Tek o neupitnim temama (očuvani fragmenti, napose bedema)

postignuta je suglasnost, dok je nije bilo o kompleksnijim pitanjima rekonstrukcije i restitucije, štoviše, pokazale su se razlike i opreke, pa zaključka i nije moglo biti. U konkretnom slučaju interpolacije na južnoj osnovici ipak je prevladao stav, da novogradnja dimenzijama, volumenom i strukturom mora evocirati na srušeni sklop, koji se „posmrtno“ valorizira kao važan spomenik – bez uporišta u znanju o njemu, bez komparativne analize koja bi ga postavila u vezu s istovremenim gradnjama (na bedemu, odnosno s počecima njegove razgradnje izgradnjom), bez objektivne valorizacije arhitektonskih karakteristika. No s obzirom na njegovo mjesto u nekadašnjoj slici južne „korone“, on je čvrsto povezan s idejom njezina popravka, odnosno s prijedlozima njezine idealne rekonstrukcije. Općenito, stječe se dojam da su članovi komisije i drugi sudionici rasprava bili blokirani sviješću o važnosti i vrijednostima Gornjega grada u razmišljanju o nužnosti intervencija kao imperativu života i utekli se u zabran rigoroznog čuvanja postojećega: *noli me tangere*.

Zahtjevi i očekivanja pokazali su se kao nerealni, pa i utopijski, osobito što tiče sagledavanja problema zaštite i obnove cijele gornjogradske urbane cjeline, ali i šire, naime, definicije njezina statusa u sklopu cijelog gradskog organizma – iz čega bi se trebali izvesti principi intervencije u spomenički ambijent. Pojednostavljeno: bez hijerarhijske vrijednosne vertikale nema intervencije, a tko se u to upusti, na skliskom je tlu parcijalnog rješenja – upitnog koliko i riskantnog. Ili još kraće: bolje je čekati/mirovati nego djelovati. U svemu ta je epizoda dokument vremena i prostora: moderne pri isteku, još obuzete vizijom i fikcijom utopije, te zagrebačkog kulturnog miljea s korijenima u tradiciji i pojedinačnim iskoracima u drukčije.

Propozicije

Regionalni zavod donio je na temelju rasprava i pojedinačnih mišljenja članova komisije u studenome 1969. propozicije za gradnju hotela, generalizirajući poruke i istodobno ekstrahirajući iz teško prohodnog štiva ono što je bilo blisko vlastitim, višekratno objavljenim stavovima. U uvodu se navode opća mjesta: da je Gornji grad potpuno definirana spomenička cjelina, da njezin integritet nije umanjen dosadašnjim pojedinačnim intervencijama te da se svaki novi zahvat mora zasnivati na metodi revitalizacije. Utvrđuje se, da je promet najveći problem, a u konkretnom slučaju (hotela) pojačan intenzitet i parkiranje. Upozorava se, nadalje, na ugođenost građevinskih volumena na Gornjem gradu, pa se zahtijeva da se novi objekti podrede odnosima masa i gabarita. Na navedenome su zasnovane propozicije, koje se donose u cjelini, bez gramatičkih ili pravopisnih intervencija:

„Osnovnom maksimalnom visinom na ovom prostoru mora se smatrati visina ranijeg objekta kapucinskog samostana, vidljiva u strukturi istočnog pročelja zgrade Geofizičkog zavoda. Ovaj uslov odnosi se, kako na visinu

vijenca, tako i na visinu sljemena ranijeg objekta – prije korekcije nagiba krovne plohe, do koje je došlo vjerojatno početkom 19. stoljeća.

Unutar ove maksimalne visine potrebno je variranjem visina postići prilagođavanje odnosima masa autentične izgradnje Gornjeg grada, kako sa južne strane (prema Strossmayerovom šetalištu), tako i sa sjeverne strane (prema Vraniczanyjevoj ulici). Pri tome odnos novog objekta u njegovom sjevernom dijelu treba visinom, volumenom i razvedenošću formi, potpuno prilagoditi malogradskoj arhitekturi na sjevernoj strani Vraniczanyjeve ulice i Trga Franje Markovića.

Građevna linija u Vraniczanyjevoj ulici određena je sjevernim pročeljima zgrada u Vraniczanyjevoj ulici 1 i Grič br. 3, dok je južni rub objekta uslovljen vanjskim rubom bedema, pri čemu se mora poštivati njegova karakteristična, mekano povijena linija.

Nagib krovnih ploha prilagoditi će se kosinama autentičnih krovništa na području gornjogradske aglomeracije. Također treba voditi računa o dovoljnoj razigranosti krovnih ploha koje će u svakom slučaju proizaći već iz same tlocrtne dispozicije objekta. Kao materijal za pokrov dolazi u obzir isključivo biber crijep u dimenzijama autentičnim za historijsku izgradnju Gornjeg grada.

Odnos novog objekta prema kuli Lotrščak, u pogledu njegove tlocrtne dispozicije, volumena i arhitektonske obrade, potrebno je tako odrediti, da autentična spomenička svojstva kule (historijsko-urbanističke i arhitektonske karakteristike) budu maksimalno prezentirana.

Postojeće historijske arhitektonske elemente na susjednim objektima (gotički prozor na istočnom zidu Geofizičkog zavoda) sačuvati će se i po mogućnosti funkcionalno prezentirati, povezujući ih sa novim objektom.

Gradski zid (bedem) mora se rekonstruirati u svim djelovima gdje je oštećen i manjkav. Pod time se podrazumijeva i zatvaranje svih recentnih otvora. Prilikom rekonstrukcije gradskog zida (bedema) treba proučiti mogućnost restitucije dijela bedema sačuvanog u prizemnom dijelu južnog krila Geofizičkog zavoda.

U pogledu ritma otvora i arhitektonske obrade, novi objekat mora se podrediti tipologiji urbane arhitekture gornjogradske aglomeracije.“

Jesu li i kako te propozicije, koje su eklatantni primjer konzervatorskog „kontraprojekta“ kojim je potencijalnom projektantu zadano sve do detalja, utjecale na Šegvićev projekt, datiran 1969./1970. godinom, teško je dokučiti. Neki elementi mogu se povezati s tim propozicijama, ali Šegvića je očito više od njih obvezivalo sve ono što je o projektiranju za fatalnu parcelu znao otprije, a po svojoj prilici najviše Albinijev pristup koji je vremenom prihvaćen kao paradigmatički. No povezujući projektiranje hotela s restitucijom južne „korone“, upao je u procjep iz kojega nije bilo izlaza. U tome je možda odgovor na pitanje zašto nije došlo do realizacije. Na pitanje o kakvoći „distinkcije



13. Arheološka istraživanja u parku Grič 2015. (snimio M. Hrčić, 2015.)
Archaeological excavations in Grič Park, 2015 (photo by M. Hrčić, 2015)

novoga i staroga“, postavljeno na početku, moglo bi se odgovoriti, da je Šegvić u danim okolnostima, pod prisilom zadanih uvjeta i teretom naslijeđenih (i usvojenih) sudova, učinio najbolje što je mogao – štedeći samodostojanstvo. U nizu njegovih „bliskih susreta“ s povijesnom sredinom, kad je bio u skladu sa svojim bićem, ovom projektu ne pripada visoko mjesto.

PARK BELE IV. – OBRAT PARADIGME

Stanje i perspektiva tzv. Vranicanijeve poljane bili su razmatrani u sklopu „Urbanističko-arhitektonske i konzervatorske studije uređenja javnih prostora Gornjega grada“, koju je Grad Zagreb 2009. kao voditelju povjerio arhitektu prof. dr. sc. Marijanu Hrčiću.¹⁵ Cilj studije bio je identificirati probleme, predložiti mjere za rehabilitaciju i program provedbe. Utvrđeno je da se glavna javnih prostora niže duž južne osnovice Gornjega grada: od platoa Gradec, Jezuitskog i Katarinskog trga, tzv. Vranicanijeve poljane i Markovićeve trga do Parka Grič, uključujući Ulicu Ćirila i Metoda koja taj višedjelni potez s Markovim trgovom povezuje u obliku križa. Paralelni južni potez čini Strossmayerovo šetalište sa svojim serpentinama i stubama – mrežom komunikacija do Donjega grada. Slične komunikacije postoje i s istočne strane Gornjega grada:

Male, Mlinske i Felbingerove stube, napokon, Ilirski trg s Vrazovim šetalištem na sjevernom šiljku. U prvoj fazi obuhvatilo bi se najprije Park Grič, koji će se obnoviti u svojem povijesnom obliku i urediti kao arheološki park s obzirom na nalaze i spoznaje stečene u recentnim arheološkim istraživanjima, a istovremeno bi se obnovio zapadni dio Strossmayerova šetališta do kule Lotrščak. Što se tiče tzv. Vranicanijeve poljane predloženo je da se privremeno uredi kao javni park. Tu je ideju podržao investitor, Grad Zagreb, pa je park ujesen 2011. uređen prema idejnoj skici Marijana Hrčića, izrađenoj u Studiju Hrčić, a u oslonu na konzervatorske propozicije Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode Zagreba i radne izvještaje arheologa Borisa Mašića. Realizacija je povjerenica podružnici „Zrinjevac“ Zagrebačkog holdinga d.o.o. Ujesen 2011. godine na površini „poljane“ uređen je park, koji je sljedeće 2012. dobio naziv Park Bele IV. (sl. 12)

U pripremi prve faze uža radna skupina razmatrala je historijat projektiranja na tzv. Vranicanijevoj poljani, poglavito u razdoblju poslije Drugog svjetskog rata (od 1959. do 1969.) i došla do zaključka, da su se rasprave vodile u znaku kontroverze forma – namjena. Prevladala su pitanja forme, pa su se novogradnji detaljno propisivale formalne odrednice, dok je u drugi plan dospjela namjena,



14. Situacija Parka Grič; konzervirani i restaurirani dijelovi gradskog zida i jugozapadna kula s najnovijim nalazom novovjekih arhitektonskih struktura (fototeka HRZ-a, snimio Lj. Gamulin, 2016.)
Situation of Grič Park; conserved and restored portions of the city walls and southwest tower with the most recent find of early-modern architectural structures (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Lj. Gamulin, 2016)

uvijek i svagda bitna za formu. Zahtjev za rekonstrukcijom, odnosno faksimilnom metodom, proizašao je iz revalorizacije sklopa pošto je bio srušen. Nije ispitano smisao rekonstrukcije sklopa koji je od početka 19. stoljeća bio podvrgnut postojanom prepravljanju, da bi se u prvoj polovici 20. stoljeća postupno pretvarao u *slum* i najvjerojatnije zbog toga bio uklonjen. Štoviše, pridana mu je važnosti spomenika. Nije potaknuto ni pitanje, može li novogradnja određena takvim zahtjevima zadovoljiti funkciju, ma kakva ona bila. Očekujući od novogradnje restituciju sklopa i ujedno južne fronte narušene rušenjem, prednost je umjesto životu i inovaciji dana sceni i kulisi. Odnosom prema tzv. Vranicianijevoj poljani zadugo je inauguriran scenografski pristup.

Iz te analize uže radne skupine proizašao je stav da u pristupu navedenom prostoru treba respektirati ishod povijesnog procesa – naslijeđeno, konkretno stanje. Nadalje, da su replike i rekonstrukcije – idealne kao i „restitutivne“ (Šegvić), kao rješenje danas neprihvatljive s teorijskih i praktičnih razloga, a slučaj Vranicianijeva poljana treba očuvati u memoriji kao dio procesa suočavanja s povijesnom sredinom.

Prijedlog preuređenja „poljana“ u park bio je demonstracija principa kojima bi se prišlo rehabilitaciji javnih

prostora, trgova i parkova Gornjega grada. U viziji južne fronte prednost se, umjesto izgradnji, scenografskom i formalističkom pristupu, daje kultiviranom javnom zelenilu koje će ubuduće činiti preuređeni Park Grič, novi Park Bele IV. i obnovljeno Strossmayerovo šetalište, uključujući zelene padine od promenade do Ilice, koje će se također urediti i socijalizirati. Podjednaka važnost pridaje se građevinama podignutima na bedemu (sl. 12).

U prijedlogu parkovnog uređenja tzv. Vranicianijeve poljana ističe se da je ono privremeno – u očekivanju iseljenja Hidrometeorološkog i Geofizičkog zavoda. Ta zgrada između dva parka – novog Parka Bele IV. i Parka Grič, na kojem još traju arheološka istraživanja i konzervatorski radovi, morala bi dobiti javnu, otvorenu namjenu i biti prezentirana kao soliter. To znači da bi doživjela određene preinake. Izazov kreaciji (i intervenciji) nudi slijepi zid prema parku s tragovima kapucinskog samostana i crkve Blažene Djevice Marije. Predstavljeni pristup je reverzibilan, što znači da se ta razmjerno velika površina u budućnosti lako može preurediti za neku novu namjenu, bude li o tome suglasnosti. Reverzibilni pristup danas sve više prevladava u zaštiti spomenika – ne samo iz praktičnih nego najprije etičkih razloga: njime se štiti i čuva baština za buduća pokoljenja. No sudeći prema ži-



15. Saniran i rekonstruiran bedem na Strossmayerovu šetalištu (snimio M. Hrzić, 2016.)

Recovered and reconstructed walls on the Strossmayer Promenade (photo by M. Hrzić, 2016)

votu koji je do danas navro u park, čini se da će se sadašnja namjena održati.

U Parku Grič bit će prezentirani nalazi arheoloških istraživanja koje od 2003. do danas (2016.), u nekoliko kampanja, provodi Muzej grada Zagreba po narudžbi Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode Zagreba (sl. 13 i 14). Od početka vodio ih je Boris Mašić, a od 2006. uključena je Buga Pantlik¹⁶. Bilo je poznato da je na mjestu parka bio vrt kojim su se koristili kapucini u 17. stoljeću, a još prije groblje (od kraja 15. stoljeća sve do 1620.). Nalazi, međutim pokrivaju razdoblje od starijeg željeznog doba, preko ranog i visokog srednjeg vijeka do 17. stoljeća. Uz mnoštvo predmeta od metala, keramike i stakla, koji dokumentiraju pojedine epohe i kontinuitet, tu su pronađeni temelji anžuvinske palače iz 14. stoljeća, otkriveni ostaci jugozapadne kule i veći potezi gradskog zida sa zapada i juga. Nedavno su uz zapadni bedem pronađeni temelji zgrade iz 16./17. stoljeća, a sjeverno od temelja anžuvinske palače ostaci sjeverozapadne kule. Prema projektu arhitektonskog i krajobraznog uređenja Marijana Hrzića¹⁷ pronađene strukture, izuzetno važne za razumijevanje geneze Gradeca, bit će prezentirane u arheološkom sloju, bedemi konzervirani i rekonstruirani do neupitno potvrđene visine, a isto vrijedi za dvije kule, jugozapadnu i sjeverozapadnu. U međuvremenu, 2015. saniran je i dijelom rekonstruiran očuvani južni potez

bedema između kule Lotrščak i zgrade Hidrometeorološkog i Geofizičkog zavoda (sl. 15). Budu li osigurana potreba sredstva, arheološki park i šetalište Grič mogli bi biti završeni do kraja 2017. ili početka 2018. godine. Za stručnjake i građane najefektnije će zacijelo biti prezentirani dijelovi gradskog zida, bedemi i kule koje su najveća novost. Barem time bit će iskazana zadovoljština i poštovanje stručnjacima koji su se u teškoj raspravi o tzv. Vranicanijevoj poljani suglasili o rehabilitaciji gradečke fortifikacije kao neupitne povijesne i identitetske vrijednosti.

POST SCRIPTUM: À PROPOS REKONSTRUKCIJA

Unatrag dvadesetak godina rekonstrukcija nije samo temom teorijskih analiza i rasprava, kako svjedoči velika polemika Nerdinger – von Buttler 2009./2010. u Njemačkoj spomenuta na početku, nego popularni pristup za kojim se poseže osobito kad je riječ o izgubljenim (nepostojećim) spomenicima naglašene identitetske i simboličke (nacionalne, religijske, memorijalne) vrijednosti. Najpoznatiji primjeri: dva velika pravoslavna svetišta u Moskvi, Kazanski sabor iz 17. stoljeća, srušen 1936., rekonstruiran 1990. – 1993. i Hram Hrista Spasitelja, građen od 1839. do 1883., srušen 1931., rekonstruiran 1995. – 2000. Obama je minuciozno rekonstruiran vanjski izgled, ali su konstrukcija i oprema najsuvremenije. Na temelju tih spektakularnih pothvata Ruska Federacija donijela je 2001. državni *Program 200*, s ciljem rekonstrukcije dvjesto srušenih crkava u doba komunizma. Sličan je primjer Frauenkirche (Gospina crkva) u Dresdenu, jedinstvena barokna protestantska crkva, podignuta 1743., izgorjela u savezničkom bombardiranju grada u ožujku 1945. Rekonstrukcija je trajala od 1994. do 2005. i izazvala oprečne reakcije. U Sankt Peterburgu, u Katarininoj palači, radilo se čak od 1979. na rekonstrukciji Jantarske dvorane, prenesene u Sankt Peterburg 1712. iz berlinskog Gradskog dvorca (Berliner Stadtschloss), demontirane i nestale u doba nacističke vlasti, da bi 2003. o tristotoj obljetnici grada bila otvorena za javnost. Vjerojatno je najekstremniji primjer gradnja fortifikacijskog sustava Datonga u Kini 2009. – 2012. prema planu „Zaštita staroga grada“ iz 2008., temeljem kojeg se počeo graditi novi-stari grad u fiktivnom stilu Ming – s ciljem turističke promocije grada i razvoja industrije zabave. Novi grad i njegove zidine pripadaju nizu urbanih travestija kojima obiluju kineski velegradovi. Objašnjenje treba tražiti u kineskom poimanju obnove kao očuvanju baštinske ideje, a ne materijalnoj stanja spomenika.

Izazovu rekonstrukcije oprle su se diskusije vođene o njujorškom Ground Zero, odnosno neboderima World Trade Center, uništenima u terorističkom napadu 11. rujna 2001. Umjesto replike Twinssa, podignut je novi neboder, One Trade Center, zvan i Freedom Tower, građen prema projektu Davida Childa od 2006. i otvoren za javnost 2014. Znakovitu poruku iz Europe odaslala je debata koja se u

isto vrijeme, od 2006., vodila o dovršenju pročelja bazilike San Lorezo u Firenci rekonstrukcijom Michelangelova projekta iz 1515. Stjecajem okolnosti pročelje nije realizirano, a od 18. stoljeća redaju se ideje i zahtjevi da se izvede prema Michelangelu (nacrti i drveni model čuvaju se u Casa Buonarroti). Recentna debata koju je inicirao tadašnji gradonačelnik Matteo Renzi okončana je 2011. zaključkom da je nedovršeno pročelje nedodirljiva ikona Firence. Protivnici rekonstrukcije pozivali su se na paradigmu *restauro critico*, koju je u knjizi *Teoria del Restauro* iz 1963. postavio Cesare Brandi, a 1964. razradila Venećijanska povelja: uspostavljanje potencijalnog jedinstva spomenika i prezentacija očuvanih slojeva bez dodavanja ili upotpunjavanja.

Kritička rekonstrukcija – idealna rekonstrukcija, fikticitet – fikcionalitet, stvarno – imaginarno, to su uglav-

nom polovi unutar kojih se danas kreću projekti obnove spomenika u svijetu. U Hrvatskoj teorijska debata o tome ne postoji, odnosno nije posvjedočena u literaturi, dok praksa svjedoči o perzistenciji načela koja su prevladavala 1960-tih godina 20. stoljeća i o trajnoj kontroverzi konzervatori – arhitekti. Od recentnih realizacija vrijedi kao ostvarenje jedino istaknuti rekonstrukciju župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Gori, koja je bila razorena u doba Domovinskog rata. Prema zamisli i projektu Drage Miletića i arhitektice Marije Valjato Fabris crkvi je nakon detaljnih istraživanja vraćen templarski sloj.¹⁸ Radovi su dovršeni 2013. godine. Uslijedilo je opremanje interijera, u čemu autori rekonstrukcije nisu sudjelovali. No s obzirom na cilj i koncept otvara se pitanje, postavlja li ta rekonstrukcija smjernice ili je posrijedi jedinstven primjer i iznimka. ■

Bilješke

1 BERNARDA RATANČIĆ, ZLATKO JURIĆ, 2014.

2 Konzervatorski odjel u Zagrebu (Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu), RZG-464/3.10. Prostor između Geofizičkog zavoda i kule Lotrščak. Studija mogućnosti izgradnje. Na građu me ljubazno upozorio arheolog Boris Mašić koji je više godina vodio arheološke radove na tzv. Vranicanijevoj poljani.

3 Izložba Arhitektonskog muzeja Tehničkog sveučilišta u Münchenu „Geschichte der Rekonstruktion – Rekonstruktion der Geschichte“ autora Winfrieda Nerdigera, održana 2010. u Pinakothek der Moderne izazvala je polemike i polarizaciju u dva tabora: pobornika i osporavatelja rekonstrukcije, više publikacija i stručnih skupova koji su zaredali još od pripreme izložbe. Više u: WINFRIED NERDINGER, HILDE STROBL, 2008.; MICHAEL BRAUM, URSULA BAUS, 2009.; JAN HANSELMANN, 2009.; WINFRIED NERDINGER, 2010.; ADRIAN VON BUTLAR, 2010.; ROBERT SCHEDIWIY, 2011. U Njemačkoj, koja je u Drugom svjetskom ratu izgubila najviše povijesne urbane supstance i spomenika, od 1990-ih postoji tendencija „popravka“ poratne obnove (Rückbau, rušenje/uklanjanje), odnosno rekonstrukcije s ciljem što znatnijeg približavanja nekadašnjem stanju. Navedeni primjeri Frankfurta i Berlina izazivaju ne samo intenzivne, katkad žestoke stručne diskusije, nego i interes građana, čiji se glas respektira.

4 Idejni projekt iz 1960., natječajni rad iz 1961., novi projekt iz 1962. te varijante, posljednja iz 1971. Sekulić-Gvozdanović izradila je do 1983. tri varijante.

5 Za ukupnu investiciju, koja je uz gradnju hotela (120 ležaja) obuhvaćala znatnu adaptaciju zgrade Meteorološkog zavoda, pa i kule Lotrščak – sve s ciljem korekcije južne „korone“ Gornjega grada, bile su osigurane tri milijarde dinara.

6 Za snižavanje gimnazije za kat još se 1958. zalagao IVAN ZEMLJAK, 1958., 1, 3, a ideju je razradio u: IVAN ZEMLJAK, 1961., 13.

7 Projekt „Rekonstrukcija južnog pročelja Gornjega grada“, uključujući projekt hotela, izrađen 1969. – 1970. s Anamarijom Jelinčić Semenčić, Šegvić je sam predstavio u: NEVEN ŠEGVIĆ, 1970.

8 BERNARDA RATANČIĆ, ZLATKO JURIĆ, 2014.

9 Konzervatorski odjel u Zagrebu, Dopis Zavoda Predsjedništvu Skupštine Grada Zagreba od 10. 11. 1969., predmet: Urbanistička cjelina Gornji grad – revitalizacija. Dosje Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu, RZG-464/3.10.

10 Mišljenja su poslali sljedeći članovi komisije: dr. Franjo Buntak (1910. – 1985.), Marcel Gorenc, prof. (1915. – 2009.), Greta Jurišić-Schneider, d. i. a. (1912. – 1974.), akademik Mladen Kažlarić (1896. – 1971.), Boris Magaš, d. i. a. (1930. – 2013.), akademik Andre Mohorovičić (1913. – 2002.), prof. dr. Milan Prelog (1919. – 1988.), dr. Mirko Šeper (1912. – 1970.). Nije se odazvala dr. Anđela Horvat (1911. – 1985.).

11 Za razliku od redovničke kurije dotjerane u palaču, u najbližem susjedstvu (Katarinski trg 6), kao premac, možda uzor, postoji barokna palača, od 1849. u posjedu baruna Ambroza Vranyczany-Dobrinovića (1800. – 1870.). Velikim zahvatom između 1883. i 1885., koji je nasljednica Klotilda Buratti-Vranyczany-Dobrinović (1836. – 1912.) povjerila arhitektu Kuni Waidmannu (1845. – 1921.), palača je potpuno izmijenjena u duhu ukusa i mode utemeljiteljnog doba (*Gründerzeit*): dobila je neorenesansna stilska obilježja i *cour d'honneur*. Bila je društveno okupljalište kulturne elite i aristokracije, poprište teatarskih predstava, koncerata i balova. Ukratko: najpoznatiji salon tog doba, što gornjogradski dom Hellenbachovih nije bio jer se njihov društveni život pretežno odvijao na ladanju.

12 Sklop, pavlinsku kuriju i kapucinski samostan, prva je prikazala Lelja Dobronić u knjizi *Zagrebački Kaptol i Gornji grad nekad i danas* 1986. (196–198). Prigodom rada na povijesnoj analizi tzv. Vranicanijeve poljane u sklopu „Urbanističko-arhitektonske i konzervatorske studije uređenja javnih prostora Gornjega grada“,

povjerene 2009. arhitektu prof. dr. sc. Marijanu Hrziću, pregledom drugih izvora i literature rekonstruirala sam slijed vlasnika te provjerila podatke o intervencijama na sklopu. – Samostan (Vranicanijeva 5–7/Strossmayerovo šetalište 12–14) posjedovali su najprije general, feldmaršal Ivan Janko Jelačić (1742. – 1813.) i major Vinko pl. Jelačić (1776. – 1824.), potom njihove udovice, a od 1830. Vinkov sin Karlo/Dragutin pl. Jelačić (1802. – 1878.). Bivšu pavlinsku kuriju (Vranicanijeva 3-Strossmayerovo šetalište 10) posjedovao je general, feldmaršal Ivan Janko Jelačić, koji je za svoje potrebe 1808. unajmio i kulu Lotršćak, a poslije njegove smrti njegova udovica. Od 1830-ih i kurija je u posjedu susjeda i rođaka Karla/Dragutina pl. Jelačića, kojem otada pripada cijeli sklop. Nasljeđuje ga udovica Franjica/Fanny Sermage, a potom ga njihova kći Klotilda donosi u miraz suprugu barunu Lazaru Hellenbachu (1827. – 1887.). Barunica Klotilda Hellenbach bila je vlasnica sklopa do 1918.

13 Kao cjelina u spomenuti su registar 1968. upisani Tkalčićeva ulica (reg. 1953.), Donji grad s Vlačkom ulicom (reg. 1962.), te Gornji grad i Kaptol (reg. 1979.) Pod nazivom Povijesna urbana cjelina Grad Zagreb upisana je nakon revizije zakona u Listu zaštićenih kulturnih dobara Registra kulturnih dobara RH (Z-1525).

14 Cjelovit projekt revitalizacije nekog dijela Zagreba nikad nije realiziran, iako se revitalizacija kao metoda i cilj spominje u

mnoštvu dokumenata, napose urbanističkih. Posljednji zamašnji plan revitalizacije, zasnovan na istim principima kao navedeni PUP Gornji grad i Kaptol, sadrži Provedbeni urbanistički plan Donjeg grada iz 1989.

15 Osnovana je šira konzultativna stručna skupina koju su činili: prof. dr. sc. Vladimir Bedenko, d. i. a., mr. sc. Slavko Dakić, d. i. a., prof. Nenad Fabijanić, d. i. a., Ivica Fanjek, d. i. a., Niko Gamulin, d. i. a., prof. dr. sc. Mladen Obad Šćitaroci, d. i. a. te arheolog i konzervator Drago Miletić, prof. i povjesničar umjetnosti Zlatko Uzelac, prof. U užu radnu skupinu imenovani su prof. dr. sc. Marijan Hrzić, d. i. a. kao voditelj, prof. dr. sc. Dražen Juračić, d. i. a., dr. sc. Snješka Knežević, povjesničarka umjetnosti, Boris Mašić, prof., arheolog, a po službenoj dužnosti, Silvije Novak, prof., predstojnik Gradskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirode Zagreba i Marijana Sironić, d. i. a. kao koordinatrica.

16 BORIS MAŠIĆ, 2004.; BORIS MAŠIĆ, BUGA PANTLIK, 2005.; BORIS MAŠIĆ, BUGA PANTLIK, 2007.; BORIS MAŠIĆ, 2008.

17 Od 2011. izrađeni su u Atelijeru Hrzić idejni, glavni i izvedbeni projekt. Rad na projektu, osobito u pitanjima rekonstrukcije bedema i kula stalno je pratio Silvije Novak, konzultant je bio Boris Mašić, a u razmatranje rekonstrukcije jugozapadne braničke kule bio je uključen Drago Miletić.

18 DRAGO MILETIĆ, MARIJA VALJATO FABRIS, 2014., 49–70.

Izvor

Konzervatorski odjel u Zagrebu (Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu), Studija mogućnosti interpolacije objekta na prostoru bivše palače Hellenbach i kapucinskog samostana, Zagreb, 1969.

Literatura

ALEIDA ASSMANN, *Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architektur aus dem Archiv, Geschichte der Rekonstruktion – Rekonstruktion der Geschichte*, Winfried Nerdinger (ur.), Prestel Verlag, München, 2010.

JAN ASSMANN, TONIO HÖLTER, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988.

MICHAEL BRAUM, URSULA BAUS (ur.), *Rekonstruktion im Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Birkenhäuser, Basel/Boston/Berlin, 2009.

ADRIAN VON BUTLAR et. al. (ur.), *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern – eine Antologie*, Bauweltfundamente 146, Birkenhäuser, Gütersloh/Berlin/Basel, 2010.

ULRICH CONRADS (ur.), *Die Städte himmeloffen. Reden und Reflexionen über den Wiederaufbau und Wiederkehr des Neue Bauens 1948/49*, Birkenhäuser Architektur, Stuttgart, 2002.

MICHAEL FALSER, *Die Erfindung einer Tradition namens Rekonstruktion oder die Polemik der Zwischenzeilen*, URL = http://www.academia.edu/11414354/Die_Erfindung_einer_Tradition_namens_Rekonstruktion_oder_die_Polemik_der_Zwischenzeilen_Review_2011 (16. lipnja 2017.)

JASNA GALJER, *20. stoljeće za zagrebačkom Gornjem gradom: između projekta i realizacije*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 19 (1995.), Zagreb, 133–141.

JAN HANSELMANN, *Rekonstruktion in der Denkmalpflege – Texte aus Geschichte und Gegenwart*, Frankfurt IRB, Stuttgart, 2009.

UTA HASSLER, *Ruinen und Rekonstruktionen*, URL = http://www.idb.arch.ethz.ch/files/hassler_rekonstruktionen.pdf (7. travnja 2017.)

BORIS MAŠIĆ, *Park Grič*, *Hrvatski arheološki godišnjak*, 1 (2004.), 114–115.

BORIS MAŠIĆ, *Vranicanijeva poljana*, *Hrvatski arheološki godišnjak*, 1 (2004.), 117–119.

- BORIS MAŠIĆ, [Zagreb – Gornji grad \(Trg Franje Markovića, Trg Katarine Zrinske, Jezuitski trg, Mesnička ulica\)](#), *Hrvatski arheološki godišnjak*, 5 (2008.), 273–275.
- BORIS MAŠIĆ, BUGA PANTLIK, [Park Grič](#), *Hrvatski arheološki godišnjak*, 2 (2005.), 166–168.
- BORIS MAŠIĆ, BUGA PANTLIK, [O nalazu novca iz groba 74 u Parku Grič na zagrebačkom Gornjem gradu](#), *Vjesnik arheološkog muzeja u Zagrebu*, 4 (2007.), 204–206.
- DRAGO MILETIĆ, MARIJA VALJATO FABRIS, [Rekonstrukcija templarskog sloja župne crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Gori](#), *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 5 (2014.), 49–70.
- WINFRIED NERDINGER, HILDE STROBL, *Rekonstruktion. Ein Reizthema in historischer Perspektive*, *Aviso*, 2, (2008.)
- WINFRIED NERDINGER (ur.), *Geschichte der Rekonstruktion – Rekonstruktion der Geschichte*, Prestel Verlag, München, 2010. (katalog istoimene izložbe, Architekturmuseum der Technischen Fakultät München).
- WOLFGANG NEUSTADT, [Zur italienischen Debatte über eine Rekonstruktion der Michelangelo-Fassade von San Lorenzo in Florenz aus deutscher Sicht](#), URL = <http://www.bamberger-onlinezeitung.de/2012/10/02> (7. travnja 2017.)
- BERNHARD PETER, [Datong: Die „historische“ Stadtmauer AD 2009–2012](#), URL = <http://www.bernhardpeter.de/China/datong-7.htm> (7. travnja 2017.)
- BERNARDA RATANČIĆ, ZLATKO JURIC, [Vranicanijeva poljana na Gornjem gradu – projekti i polemike 1907. – 1970.](#), *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 5 (2014.), 221–242.
- HANNO RAUTENBERG, [Echt unecht. Über die Bedeutung der Denkmalpflege in Zeiten der Künstlichen](#), URL = <http://www.kunsttexte.de/download/denk/rautenberg.pdf>, *Kunsttexte.de* 1/2001. (7. travnja 2017.)
- ROBERT SCHEDIWIY, *Rekonstruktion – Wiedergewonnenes Erbe oder nutzloser Kitsch?*, LIT Verlag, Wien, 2011.
- IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Meditationen – Vermittlungen in Architektur und urbaner Landschaft*, Luzern, 2001.
- NEVEN ŠEGVIĆ, *Prijedlog za rekonstrukciju južnog pročelja Gornjeg grada, Čovjek i prostor*, 207 (1970.), 16–17.
- IVAN ZEMLJAK, *Pet trgova na zagrebačkom Gornjem gradu, Čovjek i prostor*, 76 (1958.), 1, 3.
- IVAN ZEMLJAK, *Grička fronta, Čovjek i prostor*, 108–109 (1961.), 13.

Summary

Snješka Knežević

APORIAS REGARDING THE RENOVATION OF THE UPPER TOWN IN ZAGREB – EPILOGUE OF THE CASE OF THE SO-CALLED VRANICZANY PLAIN IN 1969

The article brings forth previously unknown documentation from 1969 relating to the planned construction of a hotel on the so-called Vranyczany Plain. The aim is to outline the theoretical foundations of the debate, led by experts brought together by the then Regional Institute for the Protection of Monuments in Zagreb, prior to proposing guidelines for the construction. In the comments to this comprehensive documentation, the issue of reconstruction, which dominated the debate, is brought to attention, and consequently the aporias regarding the renovation of the Upper Town. Finally, a very recent in-

tervention is discussed, which saw the Vranyczany Plain laid out as a park, which since 2012 has gone by the name of Bela IV Park. This intervention, as well as the project of the adjacent Grič Park, where archaeological excavations and conservation work are still under way, point to a change of paradigm in relation to the historical setting.

KEYWORDS: *Upper Town, so-called Vranyczany Plain, Bela IV Park, architectural insertion, restitution of the image of a place, reconstruction, aporias about the renovation of the Upper Town, paradigm shift*

Mladen Perušić

Grad mladih Granešina, povijest gradnje

mladen.perusic@zg.t-com.hr

Pregledni rad/Scientific review
Primljen/Received: 20. 8. 2016.

UDK

711.4+72(497.5 Zagreb)"19/20"

DOI

<http://dx.doi.org/10.17018/portal.2017.11>

SAŽETAK: Povijesni graditeljski sklop Grad mladih Granešina, građen od 1948. do 1951. godine kao Pionirski grad, jedinstven je sačuvani primjer naselja specifične javne namjene i arhitekture iz prvih poslijeratnih godina u gradu Zagrebu. Članak donosi sažet prikaz nastanka i gradnje Pionirskog grada na temelju arhivske građe i recentnih istraživanja, analizu građevnih programa te urbanističkog rješenja, pregled organizacije izgradnje, kao i projekata i gradnji nakon 1951. godine. Zaključno se osvrće na obnovu dijela kompleksa pod konzervatorskim nadzorom 2004. godine.

KLJUČNE RIJEČI: *Grad mladih Granešina, Zagreb, građevni programi, arhitektura za odgoj i edukaciju djece, poslijeratna izgradnja*

Grad mladih Granešina nalazi se na jugoistočnim padinama Medvednice uz potok Trnavu. Prostire se na 46 hektara šumovitog proplanka visine 46 m. U središnjem prostoru izgrađena je od 1948. do 1951. glavnina naselja koju čini četrdesetak prizemnih objekata za povremeni boravak djece, ukupne površine 7300 m². Arhitektura stambenih paviljona i građevina za zajedničke namjene osmišljena je cjelina s parternim i hortikulturnim uređenjem. Koncept izgradnje kompleksa za odgoj i edukaciju djece u to je vrijeme u nas zapravo nova pedagoška ideja uspostavljenog društvenog sustava. U dječji grad organizirano su dolazila djeca od 9 do 14 godina na školovanje na boravak „pun vedrine, veselja, igre i odgoja“.

O Gradu mladih, odnosno Pionirskom gradu, dosad se pisalo samo u kraćim prikazima objavljivanima tijekom same gradnje kompleksa. No na osnovi novoprona-

đene arhivske građe moguć je cjelovitiji prikaz pripreme građevnih programa, izrade projekata pojedinih zgrada više arhitekata i uvid u organizaciju gradnje. Do 1951. realizirana je glavnina programa za boravak djece, ali dio predviđen za sport i rekreaciju nije izveden ni do danas. Tijekom godina bilo je samo manjih obnova zgrada i uređenja dijela partera. Te građevinske intervencije nisu narušile izvorni koncept urbanističkog i arhitektonskih rješenja dječjeg naselja koje je kao kulturno-povijesna cjelina upisano u Registar kulturnih dobara Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

Građevni programi

Na inicijativu Gradskog odbora Organizacije narodne omladine osnovana je Uprava gradnje pionirskog grada i željeznice koja je vodila cijeli projekt. Pionirske željeznice



1. Katastarski plan Granešine, zona Brijeg 1864.
Cadastral plan of Granešina, zone Brijeg, 1864

u SSSR-u izgrađene su već 1932., a poslije rata su nastajale i u istočnoj Europi. Predsjedništvo vlade FNRJ bilo je početni investitor takvih uskotračnih pruga s vlakovima i parnim lokomotivama, koje su planirane u Ljubljani, Zagrebu i Beogradu. Do studenoga 1947. godine izrađen je okvirni program sadržaja za željezničku prugu s postajama, a u naselju za djecu: željeznička stanica, pošta, uprava, veća zgrada nazvana dom za smještaj i prehranu 400 djece i 50 gostiju (sa zajedničkim prostorijama, većom blagovaonicom i manjim blagovaonicama, kuhinjom, spremištima, spavaonicama za djecu i goste), dom kulture, škola – sedmoljetka i za okolna sela, „dom armije“, meteorološka, razglasna i radijska stanica, izložbeni paviljoni federalnih republika, gospodarska stanica, „park fiskulture“ i prateća komunalna infrastruktura. Pionirska pruga počinjala je u zaseoku Dubravi, južno od Vidovca, i završavala u Slanovcu. Imala je četiri stanice, a dječje naselje prvotno je planirano uz prvi kolodvor. Urbanist Josip Seissel izradio je četiri skice organizacije programiranih sadržaja za tu lokaciju u Dubravi.¹ Potkraj listopada Gradski odbor Općenarodne omladine Hrvatske zatražio je od stručnih i mjerodavnih institucija izradu specijalističkih građevnih programa. Detaljne opise s uvjetima, dispozicijom sadržaja i dimenzioniranjem prostorija te su institucije dostavile do polovice studenoga 1947. Direkcija pošta Zagreb navela je da „smještaj zgrade treba

da bude kraj same željezničke stanice, jer će se u pošti odvijati i kolodvorska služba. Raspored i veličina prostorija treba da budu takova, da se omogući pravilan rad u službi i da postoji mogućnost za izobrazbu novih pionira, koji će kraj postojećih službenika vršiti praksu za upoznavanje poštanske struke. Zgrada pošte se zamišlja kao prizemnica veličine oko 170 m² i dijeljena je na dva dijela, i to na poštanski i telefonsko-telegrafski.“ Slijedi popis prostorija s veličinama i navodi se da će projekt zgrade ili detaljnije upute za izradu projekta dati sekcija za zgrade Direkcije.²

Program za ambulantu dao je sanitarni inspektor Zdravstveno-socijalnog odjela Gradskog narodnog odbora u Zagrebu. Predlaže se gradnja ambulante, kao visoke prizemnice s tavanom i podrumom sa stacionarom od 100 m² po bolesniku, prostorijama ambulante, stanom medicinske sestre i dr. Namjera je bila sagraditi standardnu ustanovu kojom će se koristiti i okolno pučanstvo.³

Gospodarska stanica obrađena je u shemama tlocrta s označenim veličinama objekata i naznakama materijala, glavne zgrade, šupe, staje, staklenika, klijališta, podruma sa spremištima voća i povrća, pčelinjaka.⁴

Nastavnički kolektiv Više škole za fiskulturu u Zagrebu izradio je program za gradnju „parka fiskulture“. Predlažu postupnu gradnju sportskih objekata za oko 400-500 stalnih stanovnika Pionirskog grada i izvjestan broj posjetilaca pionira i navode: „dom fiskulture“, plivalište i kupalište, glavno igralište, livade za igranje, vojno-sportski rad s pionirima, postavljanje logora, klizalište, zimske sportove i drugo.⁵

U programu za razglasnu stanicu navodi se kako je zamisao bila da se na prostoru koji obuhvaća Pionirski grad osigura razglas, da djeca mogu slušati i biti snimana za radijske emisije na svim lokacijama te da bude omogućen prijenos tih emisija i snimanje ploča s emitiranim sadržajem na tadašnjoj Radio-stanici Zagreb. Dalje se navodi potrebna oprema u studiju: razglas, zvučnici, antene i dr., a da bi zgradu radiostanice trebalo organizirati u dvije građevine međusobno udaljene 500–600 metara, jedne koja bi bila prijemna stanica (studio 50–60 m², prostor za el. gramofon, prijemno snimanje i dr. 25 m², sobica za spikera oko 8–9 m², ulaz s vjetrobranom i dva nužnika), a druga zgrada odašiljača (jedna soba oko 20 m² sa zahodom i stup antene oko 60 m visine).⁶

Za prostorno uređenje i projektiranje Pionirskog grada vrlo su važni bili i uvjeti Ministarstva unutrašnjih poslova NRH, VIII. odsjeka Sekretarijata,⁷ koje je pomoćnik ministra pod oznakom „strogo povjerljivo“ 26. travnja 1948. uputio Upravi gradnje Pionirskog grada. Radilo se o provođenju mjera PAZ-a (protuavionske zaštite, op. a.). Traženo je da se izbjegne projektiranje i grupiranje visokih građevina i da oblikovanje zgrada bude prilagođeno okolišu, uz osiguranje prikladnih pristupa i komunikacija te uklapanje u okolno zelenilo.

Programi uskotračne željeznice, sastavljeni u siječnju 1948., počekom veljače su modificirani zbog dvojbi o brdskoj ili nizinskoj pruzi uz potok Trnavu. U Upravi gradnje razmatrane su varijante uz sudjelovanje predstavnika Glavne željezničke direkcije Zagreb, Gradskog odbora narodne omladine, projektanta i geologa. Prva pionirska uskotračna pruga izvedena je 1947. godine od Maksimira do Novaka te je prema tim iskustvima građena i druga pruga, od Dubrave do Slanovca (šireg kolosijeka, dužine 5920 m).⁸

Prvi građevni program izgradnje Pionirskog grada i željeznice vidljiv je iz plana investicija za 1948. godinu, koji sadrži popis svih objekata s površinama i procjenom troškova gradnje.⁹ Zgrade su uglavnom bile prizemnice, osim onih za zajedničke namjene (one su bile katnice). Predviđena je opskrba vodom, hvatište vode, vodovodna pruga te dva vodospremnika za željeznicu (4 km), trgovci i glavne ceste (1000 m²), ostale ceste i kanali, uređaj za pročišćavanje (1 km), javna rasvjeta pruga i stupovi, kandelabri (1 km), željeznica: zemljoradnje, gornji stroj, mostovi, telefonsko i signalno postrojenje, željeznička stanica – tri prizemne zgrade (510 m²), četiri stražarnice (100 m²), prizemna stambena zgrada čuvara pruge (120 m²), ložionica (45 m²), radionica (25 m²), prizemna željeznička stanica s poštom (440 m²), jednokatnica koja će biti dom tehnike i nauke (1600 m²), jednokatnica za dom kulture (2800 m²), park za tjelevoježbu (1000 m²), hotel (jednokatnica s podrumom, 6000 m²), prizemna gospodarska stanica (500 m²), ambulanta (150 m²), jednokatna uprava grada (600 m²), razglasna stanica (500 m²), „dom armije“ (700 m²), šest manjih zgrada federalnih jedinica (ukupno 300 m²), trafostanica (20 m²) i ložionica za centralno grijanje (100 m²). Trošak bi iznosio 81.750.000 dinara.

I u sljedećim programima struktura naselja nije mijenjana, ali su smanjivane veličine pojedinih građevina, pa su u drugom programu predviđene dvije stražarnice površine 24 m², željeznička stanica s poštom 170 m², ambulanta 100 m², dom nauke i tehnike 900 m², a u sljedećoj korekciji, početkom 1948., površine zgrada su još manje. Tada je već bitno promijenjena koncepcija te se umjesto centralnog većeg objekta od 6000 m² predvidio niz paviljona.

Urbanističko rješenje

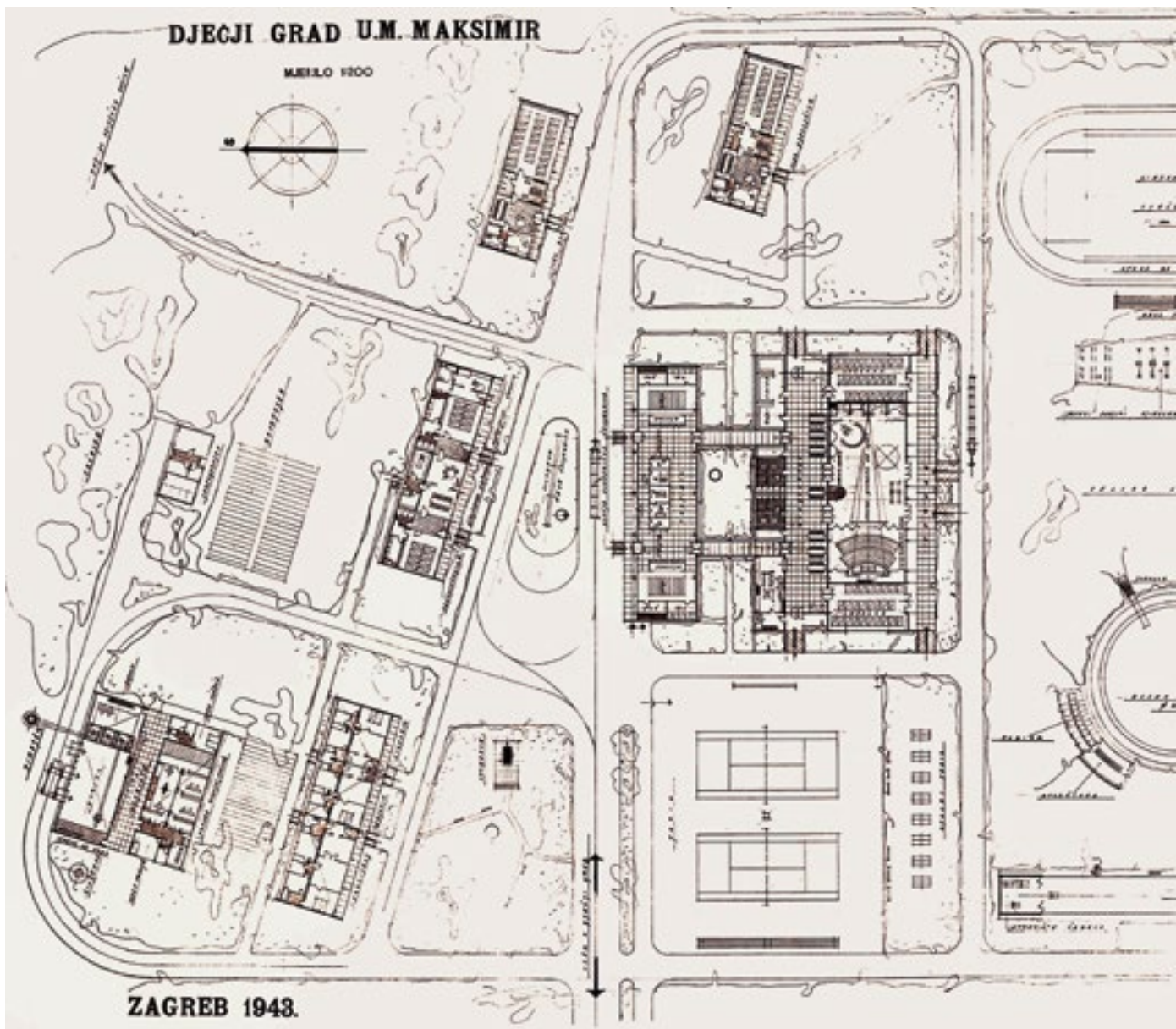
Početak 1948. odustalo se od lokacije za dječji grad uz prvu stanicu željeznice u Dubravi, zbog brdskog terena s klizištima, težeg pristupa i udaljenosti od veće prometnice. Odabrana je druga lokacija u Granešini na južnim obroncima Medvednice, na spoju s ravnicom uz potok Trnavu i staru cestu koja povezuje povijesna naselja Granešinu i Markuševac. Područje na padinama brežuljka, zvano Brijeg, imalo je cjelovitu veću parcelu obraslu šumom koju je presijecao samo put od sela Novaka do Čugovca na sjevernoj međi. Uz južnu među nalazi se groblje grane-



2. Josip Seissel, Regulacioni plan Pionirskog grada u Granešini, 1948. Tumač: 1. Željeznička stanica, 2. Pošta, 3. Uprava grada, 4. Kupanje i dezinfekcija, 5. Ambulanta, 6. Stanovi, 7. Blagovaona, 8. Hotel, 9. Dom armije i zborište, 10. Dom kulture, 11. Dom tehnike i nauke, 12. Paviljoni republika, 13. Radio i meteorološka stanica, 14. Dom fiskulture, 15. Poljoprivredna stanica, 16. Park kulture (Arhitektura, 11–12, 1948., 4)

Josip Seissel, *Regulatory plan for the Pioneers' City in Granešina, 1948* Legend: 1. Railway station, 2. Post office, 3. Administration, 4. Bathing and disinfection, 5. Infirmary, 6. Apartments, 7. Dining hall, 8. Hotel, 9. Army hall and assembly ground, 10. Cultural hall, 11. Hall of technology and science, 12. Pavilions of the republics, 13. Radio and meteorological station, 14. Hall of physical culture, 15. Agricultural station, 16. Culture park (Arhitektura, 11–12, 1948, 4)

šinske župe, izgrađeno 1821.¹⁰ Granice parcele, snimljene 1864. (sl. 1), nisu mijenjane do danas i zadržane su i u rješenju o zaštiti povijesne cjeline Grada mladih kao kulturnog dobra. Za tu je lokaciju Josip Seissel izradio novi regulacijski plan prema zadanom programu sadržaja i završio ga do 31. travnja 1948.¹¹ Uz prof. Seissela, projektant većeg dijela arhitekture bio je Ivan Vitić. Autori su potkraj 1948. detaljno opisali i obrazložili urbanističku koncepciju i pristup projektiranju arhitekture četrdesetak manjih prizemnih građevina. Naveli su da je lokacija radi zdrave klime odabrana na šumovitim padinama Medvednice na istočnoj periferiji grada. Koncept slobodne pejzažne urbanističke kompozicije inspiriran je ambijentalnom arhitekturom naselja mikrolokacije te su planirani slo-



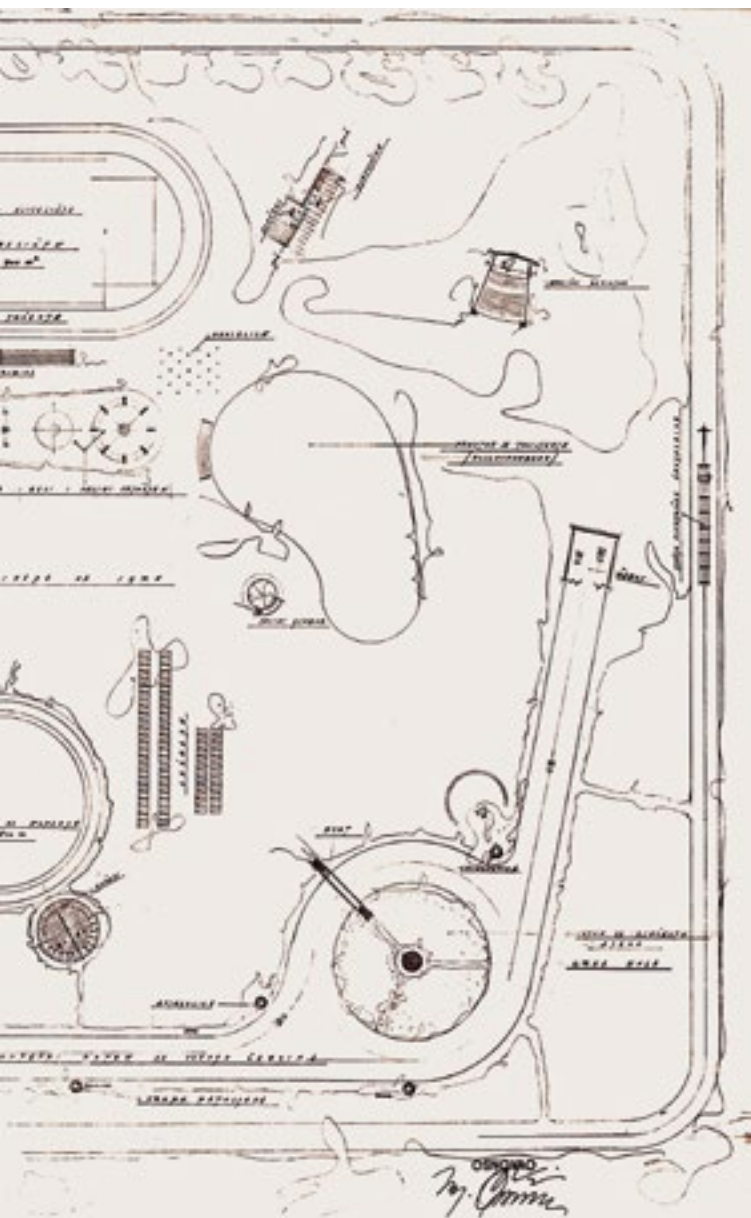
3. Franjo Zvonimir Tišina, Dječji grad u Maksimiru 1943., tlocrt (arhiv Tamare Tišine)
 Franjo Zvonimir Tišina, Children's City in Maksimir, 1943, ground plan (Tamara Tišina's Archive)

bodnostojeći prizemni paviljoni prilagođeni konfiguraciji terena. Većina stambenih paviljona i zajednički sadržaji smješteni su na najvišem dijelu, brdašcu visine 45 m, „akropoli“, zbog pejzažnog doživljaja okolice i širokih vidika prema savskoj ravnici.¹² Međutim, kako je prethodno navedeno, trebalo je primijeniti odrednice programa Ministarstva unutrašnjih poslova NRH, pa je moguće da je i taj uvjet utjecao na koncept planiranja. Kolni promet riješen je jednosmjernom obilaznom cestom oko naselja s odvojkom za opskrbu do blagovaonice. Paviljoni su povezani pješačkim stazama. Na južnoj strani Pionirskog grada željeznička pruga s kolodvorskom zgradom planirana je u kompleksu. U obuhvatu se nalazila i postojeća cesta te je stoga predviđena gradnja nove javne prometnice južno od potoka Trnave. Izvedba takvog složenog zahvata odga-

dana je petnaestak godina, dok 1964. pruga nije ukinuta. Istovremeno s izradom urbanističkog plana izrađivana su idejna rješenja zgrada, što je vidljivo u situaciji gdje su već ucrtani pravi gabariti kolodvora, pošte, uprave grada, ambulante, doma kulture, hotela, doma tehnike i nauke i stambenih paviljona (sl. 2).

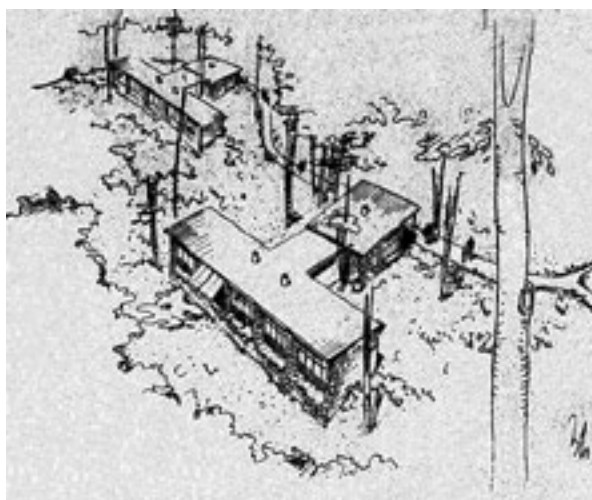
Arhitektonski projekti

Govoreći o arhitektonskoj ideji, valja napomenuti i da je već pet godina prije izgradnje Pionirskog grada, 1943., arhitekt Franjo Zvonimir Tišina projektirao Dječji grad u Maksimiru, koji nije realiziran.¹³ Zanimljiva je analiza predviđenog programa maksimirskog sadržaja za smještaj oko dvjesto djece, budući da je prethodio projektu Pionirskog grada. Kompleks je organiziran na pravokutnoj



4. Ivan Vitić, skice oblikovanja pročelja hotela, 1948. (Arhiv Grada mladih)

Ivan Vitić, sketches for the hotel front, 1948 (Youth City Archive)



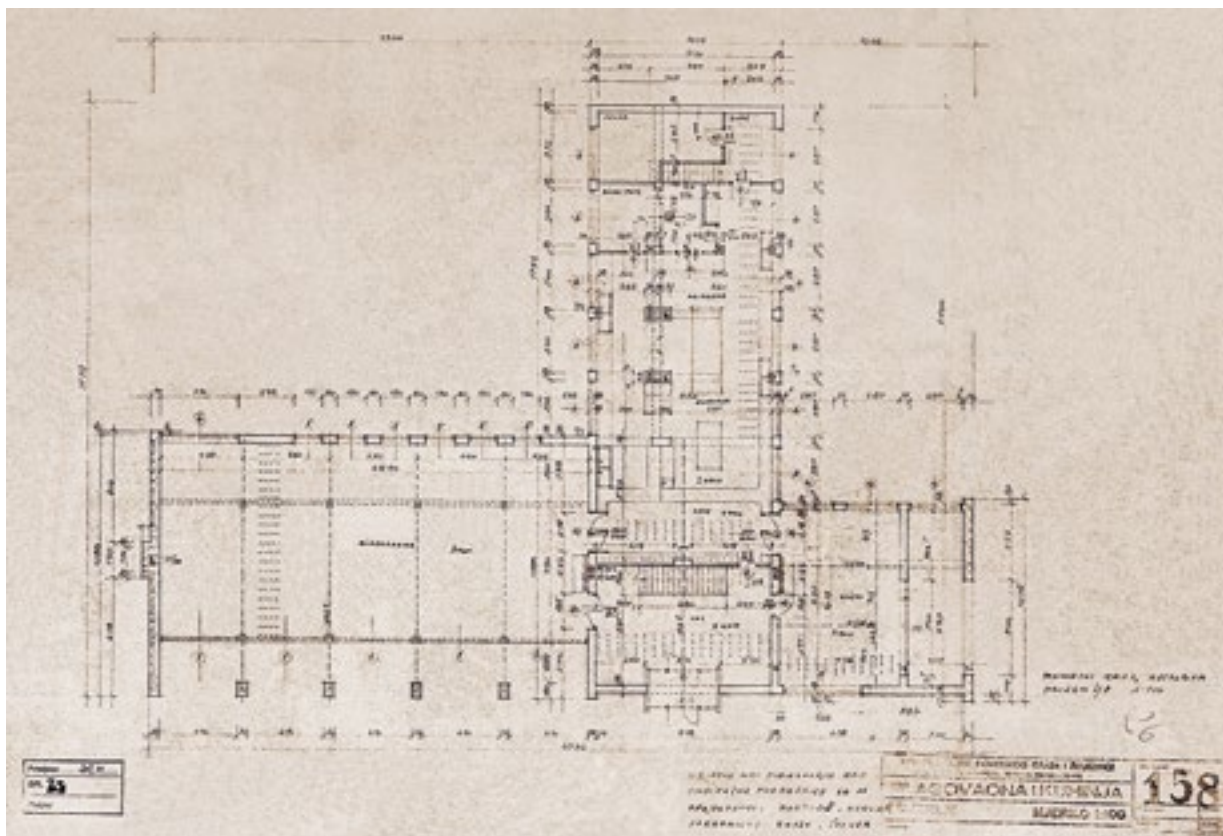
5. Marijan Haberle, perspektiva stambenog paviljona tip 1, 1948. (Arhitektura, 11–12, 1948., 4)

Marijan Haberle, perspective drawing of residential pavilion type 1, 1948 (Arhitektura, 11–12, 1948, 4)

parceli. Središnja prometnica dijeli sjeverni dio sa zgradama smještaja od dijela za rekreaciju djece sa zgradom prijema, blagovaonicom i dvoranom za igru zimi s amfiteatarskom pozornicom i pratećim prostorijama. Uz ulaz sa zapada postavljena je zgrada sa stanovima upravitelja, zamjenika i činovnika, sjevernije centralna kotlovnica i praonica rublja i područje gospodarstva s povrtnjakom, a prema istoku zgrada odgojitelja i jednokatnice paviljona za dječake, a njima nasuprot za djevojčice. Velika livada na južnoj, osunčanoj strani, namijenjena je raznovrsnim sportskim igrama i zabavištu. Igralište, ili zimi klizalište, okruženo je stazom za trčanje, a do njega je ploha za kotaljkanje, u sredini je okrugli bazen sa svlačionicama, kabinama i prostorom za sunčanje, a zapadno igrališta za tenis i stolovi za ping-pong. Uz zapadnu i južnu među

nalazi se umjetni potok za vožnju čamcima, a u uglu je kreirano okruglo vodeno proširenje s otokom „za zločestu djecu“. Po cijelom dječjem gradu vozila bi električna željeznica, a glavni kolodvor bio bi ispred centralne zgrade (sl. 3). Arhitektonsko oblikovanje prezentirano je na pogledima sa sve četiri vanjske strane, iscrtane su i perspektivne skice iz kojih je vidljiva predviđena uporaba građevnih materijala. Zgrade imaju ravne krovove, bočni zidovi su u kamenu, a na dužim pročeljima su velike staklene stijene i daščane obloge.

S opisanim programom za dječji grad u Maksimiru korespondira i konačni građevni program za Pionirski grad u Granešini koji je vidljiv iz izvještaja koji je načelnik Uprave Pionirskog grada i željeznice arhitekt Boro Petrović 29.



6. Ivo Bartolić i Radica Horvat, projekt blagovaonice s kuhinjom, tlocrt, 1948. (Arhiv Grada mladih)
Ivo Bartolić and Radica Horvat, Project for the dining hall with kitchen, ground plan, 1948 (Youth City Archive)

lipnja 1948. dao Planskoj komisiji Izvršnog vijeća Sabora NRH. Odvojio je objekte prioritete za gradnju. Evidentno je, budući da su iskazane sve površine, da su već bili izrađeni izvedbeni projekti svih zgrada:¹⁴

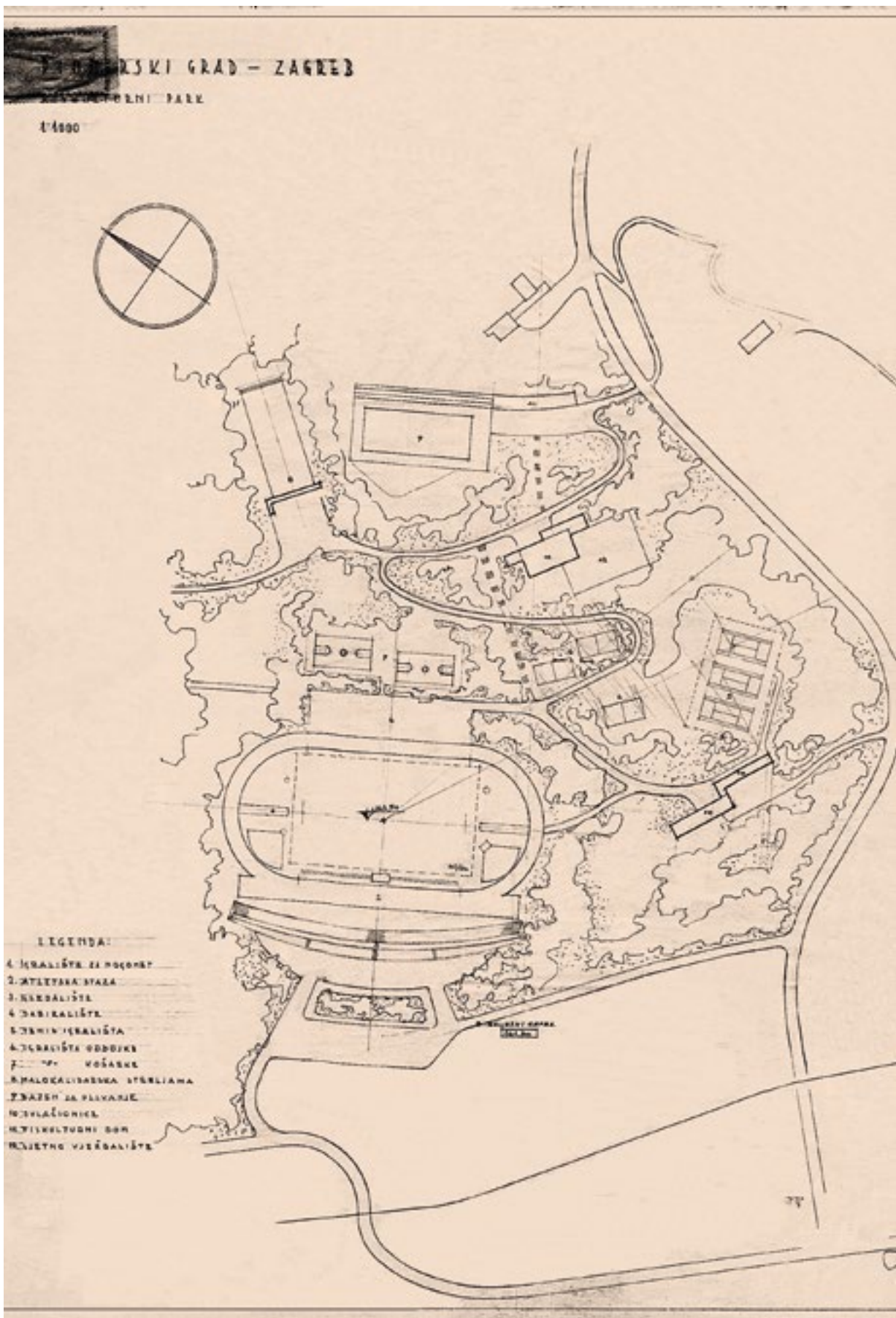
„Izveštavamo ovime Naslov, da kanimo ove godine izraditi odnosno dovršiti slijedeće objekte:

22 zgrade nastambe	3.250 m ²
Hotel	554
Blagovaona	800
Dom tehnike i nauke	1.520
Uprava grada	320
Ambulanta	158
Praona	80
Stanice Dubrava	350
Pionirski grad	320
Miroševac	90
Slanovac	90
Pumpna stanica za vodovod	45
Vodovodni rezervoar	30
Ukupno	7.607 m ²
Nadalje se ima izvesti građevinske radnje odnosno samo pod krov izgraditi /pokriti/	
Dom armije	180 m ²
Federalne jedinice	300
Fiskultura	600
Bazen	1.200

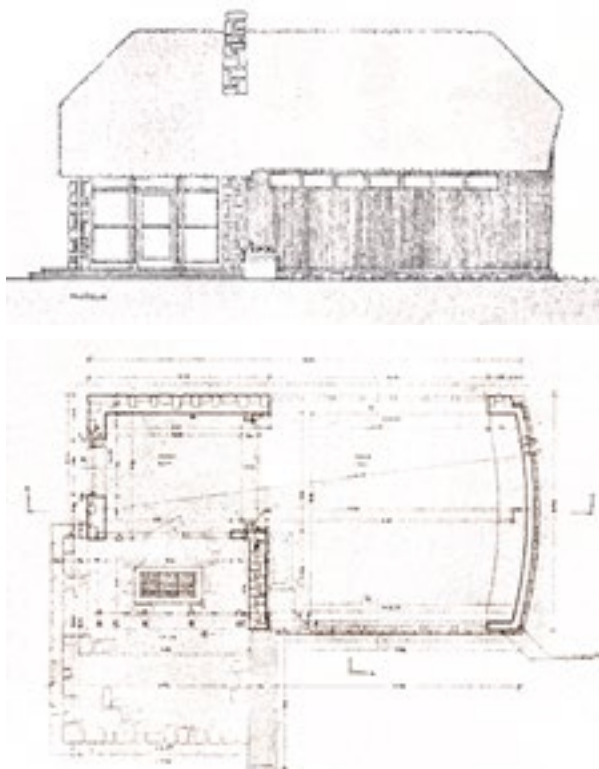
Meteorološka i radio stanica	135
Dom kulture	520
Pošta	220
Gospodarska stanica	720
Ukupno	3.875 m ²
Osim toga:	
Izgradnja ceste cca	2.000 m
Kanalska mreža sa čistaćim napravama cca	3.000 m
Vodovod od Dubrave kota 118 do rezervoara na koti 250 i Gradskog vodovoda cca	500 m ²

Međutim, projektirati se počelo i prije dovršenja građevnog programa. Na zapisniku jedne od sjednica u Upravi gradnje je i skica zgrade uprave kao katnice sa srednjim stubištem, veličine 42 x 7,5 m, a sam Ivan Vitić skicirao je hotel za goste, u mjerilu, kao jednokatnicu s podrumom. Zanimljiv je uvid u više varijanti oblikovanja pročelja (sl. 4).¹⁵

Arhitektonske projekte zgrada izrađivali su eminentni arhitekti okupljeni u Arhitektonsko-projektном zavodu Hrvatske od 1947. do 1951. godine. Autor većine objekata dječjeg naselja je Ivan Vitić, ali su pojedine javne objekte projektirali i drugi arhitekti. Tijekom proljeća i ljeta



7. Slavko Delfin, fiskulturni park, situacija, 1948. (Arhiv Grada mladih)
 Slavko Delfin, physical-culture park, situation in 1948 (Youth City Archive)



8. Hinko Bauer, projekt paviljona Hrvatska, pročelje i tlocrt, 1948. (Arhiv Grada mladih)

Hinko Bauer, Project for the Croatia pavilion, front and ground plan, 1948 (Youth City Archive)

1948. dovršeni su izvedbeni nacrti koji imaju sastavnicu Uprave gradnje pionirskog grada i željeznice Zagreb-Granešina, s oznakama objekta, mjerila 1:100 ili 1:50, i broja nacrt. Uz žig je dopisano: „Izrađeno kao dobrovoljni rad sindikalne podružnice br. 11“ s imenima projekatana i suradnika s potpisima. Sačuvane su ozalid-kopije nekih nacrt s oznakama datuma uručenja na gradilište, što dokumentira slijed izrade projekta tijekom 1948. godine.¹⁶ U Upravi gradnje pionirskog grada i željeznice, pod predsjedanjem Bore Petrovića, odbor je u suradnji sa stručnjacima i nadležnima za pojedine teme odlučivao o prihvaćanju programa i projekata ili su tražene modifikacije.

Projektirana su četiri tipa stambenih paviljona, ukupno dvadeset, svaki s dvije sobe po deset kreveta, sanitarijama i sobom voditelja. Autor prvog tipa je Marijan Haberle (sl. 5), a ostalih triju Ivan Vitić. Središnje mjesto okupljanja u naselju je blagovaonica, smještena na dominantnom mjestu na vrhu brežuljka. Izvedbene nacрте izradili su Ivan Bartolić i Radica Horvat sa suradnicima Bosekom i Švugerom. Potpisali su se kao projektanti, što je nepoznat podatak, a taj projekt nije objavljen. Tlocrt je koncipiran tako da su veća blagovaonica za djecu i manja za goste, odvojene predvorjem, orijentirane prema jugoistoku, i imaju velike terase s panoramskim pogledom na dolinu. U stražnjem dvoetažnom volumenu smješteni su prateći

funkcionalni sadržaji, u gornjoj etaži kuhinja i ured, a u donjoj sanitarije, garderobe osoblja, radionice i spremišta. Nosiva konstrukcija zidova i poda je armiranobetonska. Krovšte nema klasične vezove od punog drva, nego su izvedeni rešetkasti nosači od dasaka, na kojima je pokrov od ploča valovitog salonita, kao i na svim ostalim objektima. Pročelja su oblikovana u skladu s općom koncepcijom, bočni zidovi su obloženi kamenom, a duža pročelja daščanim oplatama oko velikih staklenih stijena otvora (sl. 6). I ostali zajednički sadržaji, koje je projektirao Ivan Vitić, smješteni su u središnjem prostoru na padinama niže od blagovaonice: dva hotela za goste istočno, dom tehnike i nauke s radionicama građevinara, metalaca i modelara, te ateljeima kipara, slikara i keramičara južno.

Sportsku zonu projektirao je Slavko Delfin, dijelom modificirajući urbanističko rješenje.¹⁸ Povećao je atletsku stazu oko nogometnog igrališta, dodao stazu za trkače ispred gledališta, koje je locirao na zapadnoj umjesto na istočnoj strani, i predložio niz drugih poboljšanja prema tadašnjim sportskim standardima (sl. 7).

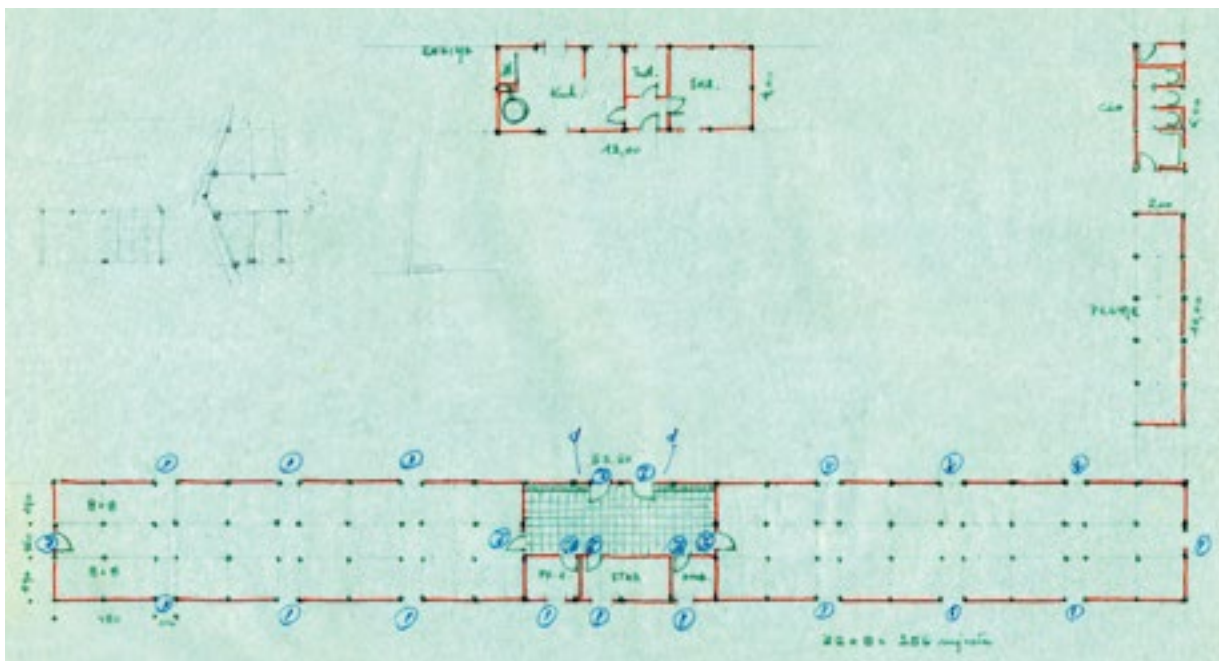
Izvedbeni projekti izrađeni su za sve objekte, ali dio nije izveden, kao ambulanta, na zapadnom dijelu iznad sportske zone, koju su projektirali Božidar Tušek i Bruno Milić, razglasna i radijska stanica Slavka Löwyja, paviljoni federalnih republika (Hrvatske Hinka Bauera i suradnika Katanca i Obermana, Bosne i Hercegovine Marijana Haberlea i suradnica Galine Feldt i Minke Jurković, Srbije i Crne Gore Ivana Vitića i suradnika Đure Peulića, te Slovenije i Makedonije), kao ni dom kulture s dvoranom s 450 sjedala. Oblikovanje izložbenog paviljona Hrvatske asocira na ruralnu baštinu okolice, drvenim oplatama pročelja i slamnatim krovom kakav je predviđen i u projektu paviljona Slovenije (sl. 8).¹⁷

Projekt pionirske željeznice u dužini od 5920 m izradio je Ljudevit Tomičić potkraj siječnja 1948., a arhitektonske projekte svih četiriju postaja (Dubravu, Pionirski grad, Miroševac i Slanovec) arhitekt Ivan Vitić, onako kako su oblikovani paviljoni u naselju. Budući da je prelaganje javne povijesne ceste odgođeno, prvotni uvjeti zajedničke zgrade kolodvora i pošte su promijenjeni i pošta je locirana uz upravu u kompleksu grada.

Hortikulturno uređenje projektirali su arhitekti Zvonimir Frölich i Pavao Ungar nakon izgradnje glavnine zgrada.

Izgradnja Pionirskog grada

Radovi na gradnji Pionirskog grada i željeznice otvoreni su svečanim mitingom na glavnom trgu grada Zagreba, tada Trgu Republike, 1. travnja 1948. Poduzeće Cestogradnja određena je da izgradi pristupnu cestu naselju i putove, komunalne službe infrastrukturu, a Visokogradnja za građenje objekata uz ispomoc omladinskih radnih akcija. Dvadeset šest radnih brigada, većim dijelom iz Hrvatske, izmjenjivalo se radeći po mjesec dana pretežito zemljane i pomoćne radove pod nadzorom građevinara, od 1950.



9. Boro Petrović, projekt nastambi za omladinu na radu, tlocrt i shema presjeka (Arhiv grada mladih)
Boro Petrović, Project for residences for working youths, ground plan and schematic section (Youth City Archive)

poduzeća Dom. Na željezničkoj stanici grada 18. ožujka 1951. bilo je svečano otvorenje pionirske pruge Dubrava – Slanovec i Pionirski grad. Pripremni radovi počeli su početkom ožujka 1948. organizacijom gradilišta. Na južnoj strani uz cestu sagrađene su tri barake s pratećim prostorima površine 1200 m² za nastambe omladine za rad na Pionirskom gradu i tri za prugu. Nacrte je skicirao voditelj gradnje Boro Petrović, prilažući i troškovnike sa specifikacijama materijala. Barake za grad bile su dugačke 53,5 m i široke 5,4 m. Dvije velike spavaonice s krevetima na kat povezane su s predvorjem gdje je soba „štaba“, ambulanta i spremište. Praonice i zahodi bili su izvan barake u zasebnim objektima, a odvojena je i kuhinja sa spremištima, nasuprot baraci. Budući da se radilo za građevinske sezone, jelo se u srednjem prostoru na otvorenom. U jednoj baraci s krevetima na kat, tesarske izrade, bile su 32 jedinice s po osam kreveta na kat, ukupno 256 ležaja (sl. 9). Jedna takva baraka još postoji. Zgrada je zidnica s vidljivim krovom i pokrovom od ploča valovitog salomita. Kad je 15. kolovoza 1948. otvorena pruga, tri drvene barake premještene su na gradilište naselja.¹⁹

Uprava gradnje pionirskog grada i željeznice prvotno je imala poslovnicu u Cesarčevoj 2. Budući da na parceli nije bilo građevine, a gradnju je trebalo voditi na lokaciji, ured gradilišta organiziran je u blizini, u prizemlju župnog dvora. Crkva Rođenja Blažene Djevice Marije u Granešini sagrađena je nakon potresa 1880. prema projektu Hermana Bolléa.²⁰ Gradio ju je Kuno Waidmann koji je projektirao i izveo i katnicu župnog dvora.

Idejno urbanističko rješenje neznatno je modificirano prilikom izrade izvedbene situacije lociranja paviljona i

putova. Radovima je obuhvaćena površina od 46 hektara, od kojih je dvadesetak bilo pod šumom. Na geodetskoj snimci, sa slojnicama od 160 do 205 m. n. m. (metara nad morem), ucrtane su zgrade i pristupni putovi u mjerilu 1:1000. Svi paviljoni nisu označeni jednakim linijama i oznakama. Oni koji su bili određeni za neposrednu izvedbu 1948., omeđeni su debljim linijama i u tlocrtima imaju upisane apsolutne visinske kote podova. Na tom nacrtu su oznake četiriju tipova projektiranih stambenih paviljona. Uz brojke 1, 2, 3 i 4 dodana su velika slova od A do G. Na taj način su određeni isti tipovi paviljona na različitim lokacijama. Paviljon tip 1 Marijana Haberlea sagrađen je na dva mjesta (1A i 1B na sjeverozapadnoj strani kompleksa), ostali arhitekta Ivana Vitića na jugozapadnoj i sjeveroistočnoj strani, i to: tip 2 (A-C) tri, tip 3 (A-F) šest i tip 4 (A-H) osam paviljona.²¹

Izvođenje radova počelo je krčenjem šikara, planiranjem terena i iskopom temelja za paviljone i zgrade na najvišem, sjevernom, dijelu kompleksa i nastavljani su prema jugu. Vode nije bilo, za piće se dovozila cisternama, a za gradnju se uzimala iz potoka. Za sve zgrade naselja izrađen je jedinstven tipski troškovnik građevinsko-obrtničkih radova u kojem su standardizirani opisi radova, temelja, zidova, krovova i pokrova i obrade pročelja. Troškovnici za pojedine objekte razlikovali su se samo u količinama materijala. Istovrsni elementi koji se pojavljuju u objektima nabavljani su odjednom i tu su svrhu sastavljeni popisi s brojem komada, kubicima, kvadraturama i sl. Iz sumarnih opisa vide se materijali završnih obrada i ugrađena oprema. U stavkama limarskih radova navedeno je da su žljebovi i oluci pocinčani i pobakreni. Na podovima soba



10. Pionirski grad, snimka iz zraka, 1958. (fototeka MGZ-a, 40527)
Pioneers' City, aerial view, 1958 (Zagreb City Museum Photo Archive, 40527)

je bukov parket dužine 45-50 cm, teraco ploče 30 x 30 x 4 cm su u hodnicima i sanitarijama (gdje su čučavci vel. 60 x 60 cm i jednodijelni betonski umivaonici za noge obloženi teracom). Budući da su zgrade bile na nagnutom terenu, trebalo je učvrstiti podne konstrukcije pilotima (šipovima) dužine 2 m.

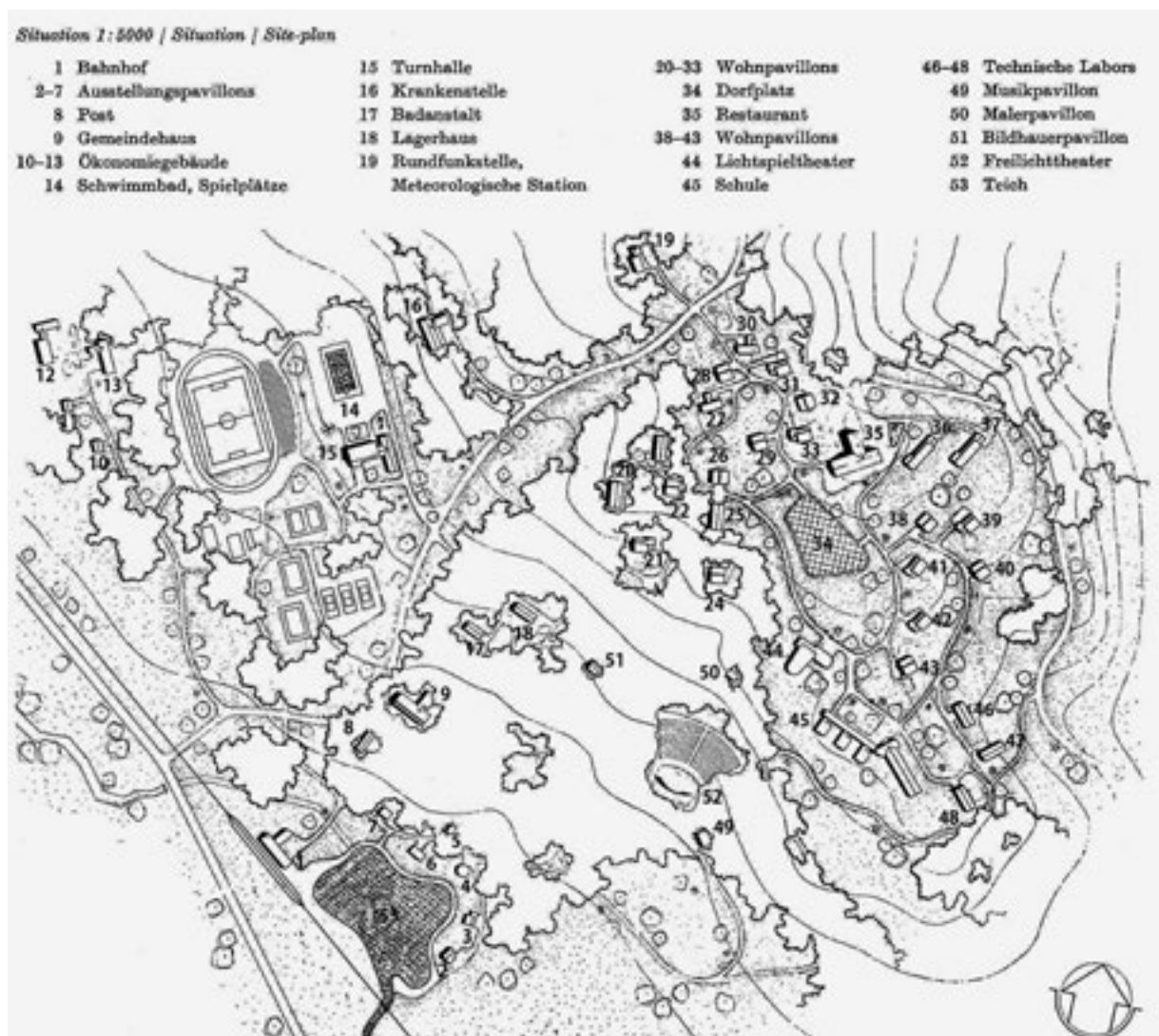
Na stropovima su izolit-ploče, na prozorima krilo na krilo staklo debljine 2 mm i platnene flos rolete. Zabatni zidovi su debljine 50 cm. Izvana je plavo-zeleni sljemenski kamen ili bijeli lomljenjak ugrađen u srednji betonski sloj debljine 16 cm, obzidan opekom debljine 12 cm s unutarne strane i žbukan. Zidovi su slikani bojama u tri tona, a stolarija je ličena tako da su doprozornici u boji prema tonu obrade parapeta fasade, a krila su bijela. Za grijanje prostorija postavljene su željezne peći, a za hotel su nabavljene bijelo emajlirane zefir peći. Na svakom objektu ima stoga više dimnjaka većih presjeka s karakterističnim završecima iznad krova. Zbog nestašica materijala bilo je teškoća s nabavom, ali se to rješavalo dobavom iz državnih rezervi.²²

Tijek radova kontinuirano je praćen u tisku i dokumentiran fotografijama. Prilikom otvorenja prve faze radova 14. studenoga 1948.²³ tisak je izvijestio da je izgrađeno 3646 kubika zida, 4200 kubika betona, u zidove ugrađeno 2656 kubičnih metara kamena i 900.000 komada cigle, iskopano 11.000 kubika zemlje i 8000 kubika zemlje za vodovodne kanale. U toj godini podignuto je 20 stambenih paviljona, dva reprezentativna hotela za goste, zgrade za kulturne

ustanove, uprava grada, pošta s telegrafom, željeznička stanica. Omladinci su radili 764.699 efektivnih radnih sati.

U arhivu Grada mladih sačuvan je dio nacrtu namještaja koji se u to vrijeme izrađivao za reprezentativne zgrade i zgrade posebnih namjena.²⁴ Ivan Vitić projektirao je namještaj za zgradu uprave, stambene paviljone i dom nauke i tehnike. Za zgradu uprave u studenome 1949. dostavio je sheme i detalje, u mjerilu 1: 20, vitrine, pisaci stol, ormar za knjige, okrugli stolić sa staklom, stol za sjednice, klupe u garderobi i polufotelje, a početkom 1950. garderobne ormare i krevete za sve stambene paviljone, te u listopadu projekte namještaja za dom nauke i tehnike: vitrine, stol za sjednice, radne stolove u kabinetima, školske klupe, stolice, vješalice, stolić, ormar i dr.

Uprava gradnje Pionirskog grada naručila je od Urbanističkog zavoda Grada Zagreba i Urbanističkog instituta Hrvatske projekte parternog i hortikulturnog uređenja. Pejzažni arhitekti Aleksandar Frölich i Pavao Ungar slijedili su urbanističku koncepciju kojom je bilo predviđeno da se novom hortikulturom oblikuje središnji prostor s objektima, a uz minimalne intervencije zadrži okolna hrastova i bukova šuma. Nakon izgradnje paviljona trebalo je isplanirati okoliš zgrada, nivelaciju terena i izraditi detaljnu geodetsku snimku. Obojica su na terenu crtala rješenja u mjerilu 1:500. Potom je u Zavodu Frölich radio nacrtu u mjerilu 1:100, a Ungar je rukovodio izvedbom više godina jer je bilo stanki zbog nedostatka novca.²⁵ Prvotno parterno uređenje s komunalnom opremom vid-



11. Ivan Vitić, Pionirski grad, situacija, 1953. (*Das Werk*, 1953.)
Ivan Vitić, *Pioneers' City, situation in 1953* (*Das Werk*, 1953)

ljivo je na nizu fotografija. Staze su u sipini, odijeljene od livada drvenim stupićima povezanim žicom, klupe imaju betonske bočnice s drvenim gredama na naslonu i sjedalima, stupovi rasvjete imaju sjenila.

U investicijskom planu Uprave gradnje za 1949. godinu zatražena su sredstva za gradnju preostalih objekata predviđenih planom. Iz iskaza je vidljivo da su u međuvremenu nekim objektima promijenjene površine. „Dom armije“ povećan je na 425 m², ambulanta na 350 m², „dom fiskulture“ na 800 m², gospodarska stanica smanjena je na 490 m². Pojavljuje se zgrada za osoblje (personal) s 490 m², sportska igrališta i bazen te trgovi i vanjske i unutar-nje ceste. Međutim, sredstva nisu dobivena ni kasnije i ti objekti nisu sagrađeni.²⁵

Uporabna dozvola za Pionirski grad izdana je 27. kolovoza 1951. Primopredajom radova ustanovljeno je da je sagrađeno 29 objekata, 20 stambenih paviljona, dom tehnike i nauke, paviljon-radionica metalaca, dva hotela, restoran, upravna zgrada, pošta i centralna septička jama,

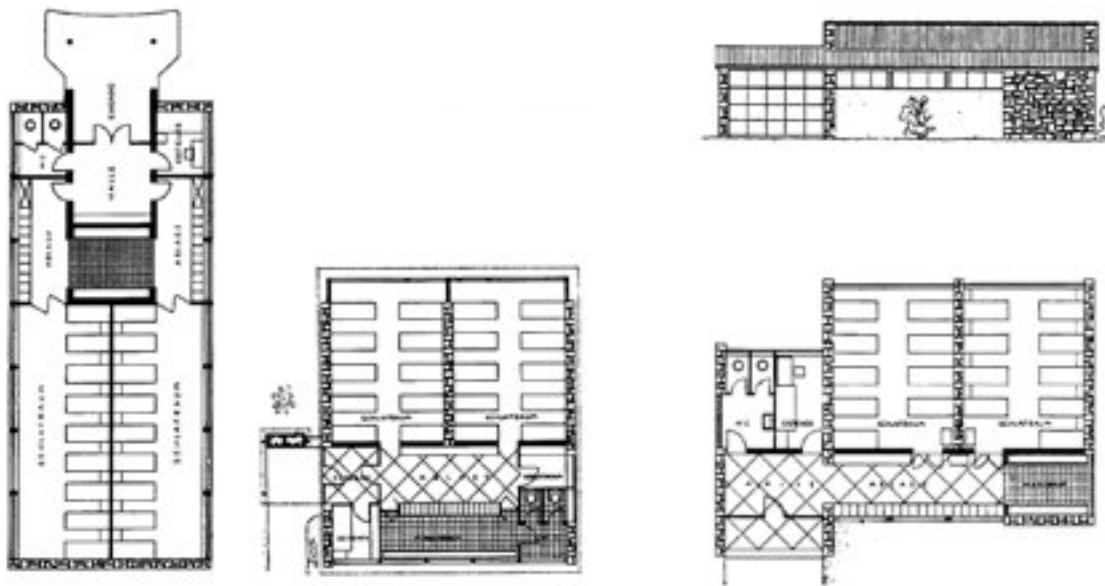
jer još nije bilo kanalizacijske mreže, te prometne površine i obodna cesta dužine 1400 m i putovi. Preostali radovi na paviljonima građevinara i modelara, kupaonici, kanalizaciji i jezeru tada još nisu bili dovršeni. Doveden je i magistralni vodovod dužine oko 4900 m, koji je opskrbio i okolna naselja (sl. 10).

Za projekt Pionirskog grada Josip Seissel i Ivan Vitić dobili su potkraj 1949. drugu državnu nagradu koju je Vlada FNRJ dodjeljivala zaslužnim arhitektima.

Prezentacija projekta

Jedinstveni projekt Pionirskog grada objavljen je u stručnim arhitektonskim časopisima. Dva članka, oba s obrazloženjem koncepcije projekatana Josipa Seissela i Ivana Vitića, objavljena su u *Arhitekturi* 1948. i 1950. Kao autori uređenja parka navedeni su Zvonimir Frölich i Pavao Ungar.²⁶

Nakon izgradnje, projekt i gradnja prezentirani su u renomiranim arhitektonskim revijama, *Das Werku*, 1953. go-



12. Ivan Vitić, stambeni paviljoni tip 2, 3, 4, tlocrti i pročelje (*Das Werk*, 1953.)
Ivan Vitić, residential pavilions types 2, 3, 4, ground plans and front (*Das Werk*, 1953)

dine i tada najpoznatijem svjetskom časopisu *L'Architecture d'aujourd'hui* 1954. Švicarski časopis uređivao je od 1943. do 1956. Alfred Roth, arhitekt, umjetnik i pisac, protagonist arhitekture moderne i član CIAM-a. Promicao je u domovini i Europi rad Franka Lloyd Wrighta i regionalnu arhitekturu. Bavio se arhitekturom za mlade i napisao knjigu *New school building*, prvi put objavljenu 1950., koja je doživjela niz izdanja, a i kod nas je bila udžbenik za projektiranje škola. U knjizi, u poglavlju o specijalnim školama, objavio je fotografiju dječjeg naselja u Granešini. U sva tri strana članka kao autor je naveden samo Ivan Vitić.²⁷ U *Das Werku* je uz kratak opis dana situacija Pionirskog grada s opširnom legendom (sl. 11), nacrti triju stambenih paviljona (sl. 12), škole, hotela i zgrade uprave te pet fotografija Mladena Grčevića. Budući da je Pionirski grad uglavnom već bio izgrađen, zanimljivo je analizirati neke modifikacije tada objavljenog urbanističkog plana i arhitekture. Razrađena je središnja zona između blagovaonice i doma tehnike i nauke koji je sagrađen u formi školske zgrade. Na glavnom platou, zborištu, umjesto „doma armije“ predviđen je dom kulture s dvoranom, niže prema jugozapadu u parku kulture postavljeno je otvoreno amfiteatarsko gledalište s pozornicom, doduše zbog terena orijentirano prema jugu, pojedini paviljoni republika više nisu ucrtani, a promijenjena je i shema paviljona ambulante. Arhitekt Vitić za objavu je nacрте posebno obradio s opisima na njemačkom.²⁸ Prikaz Pionirskog grada objavljen je u *L'Architecture d'aujourd'hui* u broju o školama. Prikaz je kraći, a korišten je slikovni materijal iz *Das Werka*. Publiciranje projekta i fotografija naselja

u vodećim svjetskim arhitektonskim časopisima i knjizi potvrde su međunarodne ocjene vrijednosti specifičnog „malog grada za mlade“, kako su ga nazvali u *Das Werku*.

Gradnje i obnove nakon 1951. godine

Pionirski grad građen je s osnovnom namjenom obrazovanja i odgoja djece. Dom nauke i tehnike ubrzo je preuzeo funkcije specijalizirane škole u kojoj su još za rada omladine održavani analfabetski tečajevi, pjevački zborovi, čitalačke grupe. Prva eksperimentalna škola za darovitu djecu, koncipirana kao internat, djelovala je od 1956. do 1961. za odabranu darovitu djecu iz Hrvatske i određen broj djece iz okolice, s više od 50.000 dana boravka. U gradu su organizirani i seminari za prosvjetne savjetnike i usavršavanje nastavnika i ravnatelja škola, ali su te aktivnosti nakon 1966. prestale. Učitelji koji su stalno boravili u naselju isprva su stanovali u objektu hotela, ali je on bio namijenjen povremenim predavačima, voditeljima programa i gostima. Stoga je bilo nužno sagraditi zgrade za nastavno osoblje i osoblje vođenja i održavanja kompleksa (66 zaposlenika). Kako je navedeno, već su u programu za 1949. tražena sredstva za zgradu površine 490 m². Odabrana je lokacija u jugoistočnom dijelu uz prilaznu cestu i 1956. Ivan Vitić projektirao je četiri zgrade, veću troetažnu i tri jednokatnice. Perspektivni prikazi konstanta su Vitićeva majstorstva prezentacije vlastitih arhitektonskih ideja (sl. 13).²⁹ Godine 1958. izrađeni su projekti za građevinsku dozvolu za dvije manje zgrade s deset stanova. Komisija za reviziju projekata, kojom je predsjedao Juraj Denzler, imala je više primjedbi i tražila



13. Ivan Vitić, stambena zgrada osoblja, perspektiva, 1957. (Hrvatski muzej arhitekture)
Ivan Vitić, residential building for staff, perspective drawing, 1957 (Croatian Museum of Architecture)



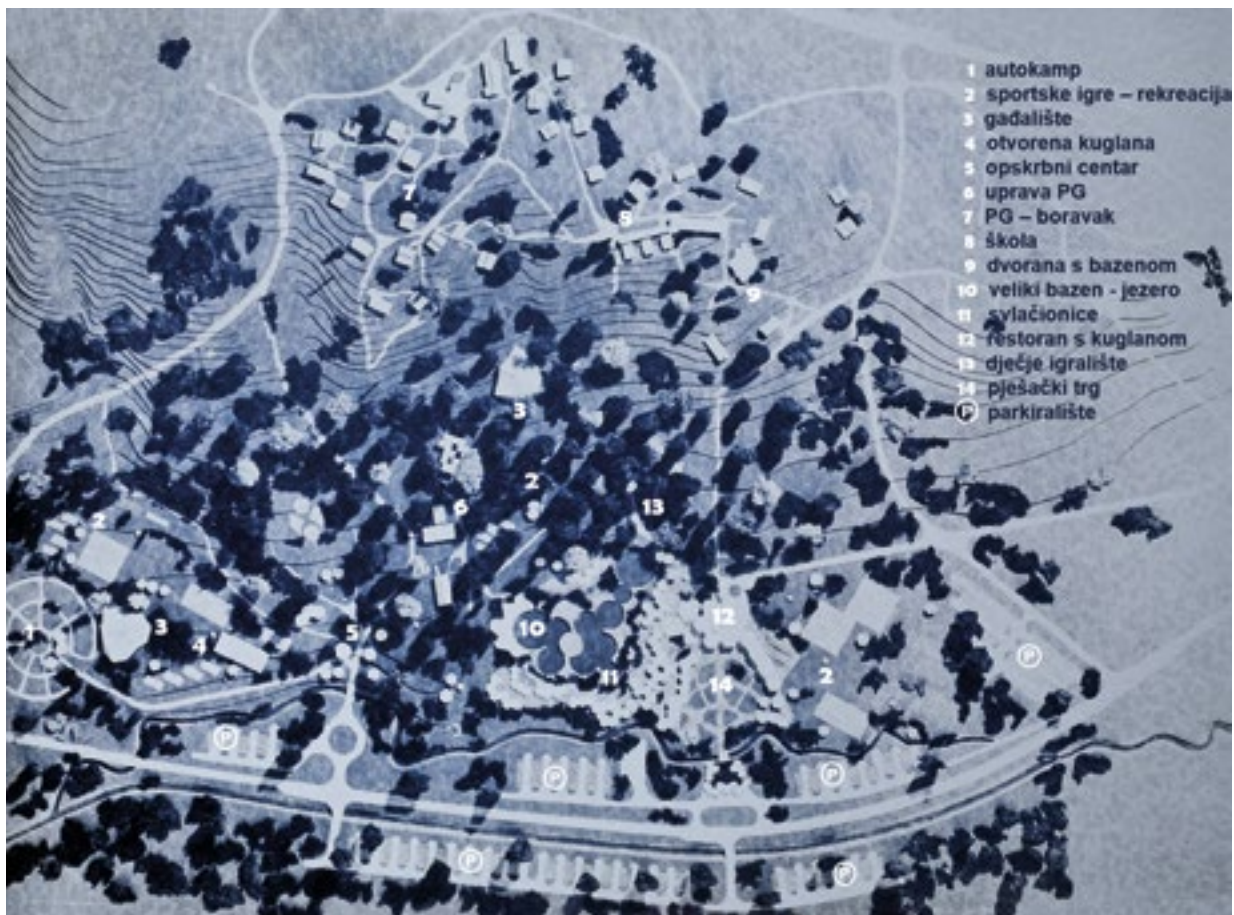
14. Ivo Bartolić i Radica Horvat, blagovaonica oko 1960. (Arhiv Grada mladih)
Ivo Bartolić and Radica Horvat, dining hall around 1960 (Youth City Archive)

manje zgrade i dopune projekta, a i u građevinskoj dozvoli 1959. dan je niz uvjeta za gradnju kuća koje su dovršene u listopadu 1961.³⁰ Zgrade za osoblje posljednje su visokogradnje izvedene u Pionirskom gradu.

Planirani i izgrađeni kompleks, odnos šumskih i travnatih površina s objektima, vidljiv je na snimci iz zraka 1958. Paviljoni na proplancima su osunčani jer posađena visoka vegetacija još nije izrasla, a šuma se nije proširila. Budući da u dječjem gradu nije sagrađen dom kulture s dvoranom s 450 sjedala, za priredbe je korištena veća blagovaonica (sl. 14). Godine 1960. željelo se dograditi školu, za osmoljetku s četiri razreda i dvoranom, ali su zbog potencijalnog klizišta tražena geotehnička ispitivanja pa se od ideje odustalo. Desetak godina poslije, prema projektu Krešimira Mihaljevića, obnovljena je dvorana sa sto mjesta, kabineti su prenamijenjeni u učionice i dograđene su sanitarije jer postojeće na dnu obaju hodnika nisu bile dovoljne. Dom nauke i tehnike postao je 1975. prava škola kad je osnovna škola u Granešini, zbog rekonstrukcije svoje stare zgrade i gradnje nove, iznajmila zgradu. Sklopljen je ugovor na deset godina za nastavu u pet učionica i pet vanjskih paviljona.

Održavanje građevina i parka iziskivalo je velike troškove (koje su podmirivali Grad Zagreb i Republika Hrvatska, jer je samo na početku sudjelovala Vlada FNRJ). Najveći izdaci bili su oni za sanaciju paviljona koji su na nekoliko mjesta, posebno na zapadnoj strani, sagrađeni na klizištima. U dijelovima konstruktivnih zidova pojavile su se pukotine i trebalo je podbetonirati temelje, a i krovovi su već 1959. prokišnjavali. Željezne peći su 1960. zamijenjene sa 107 kaljevih. Zanimljivo je da se održavala i izvorna koloristička shema čistih boja koja je u arhitekturi tih godina inspirirana slikarstvom Pieta Mondriana. Za obnove interijera i namještaja 1961. kupuju se boje: zelena, citron žuta, crna, vinski crvena, cinober, plava, ultramarin. Komisija za obrazovanje Republičke konferen-

cije Socijalističkog saveza omladine Hrvatske u zahtjevu za sredstva 1964. navodi da ima 52 objekta (uključujući barake i pomoćne zgrade) na 62 hektara, parkova i prometnica 15.652 m², vodovoda 2020 m i rasvjete 3680 m. Predlaže proširenje djelatnosti Pionirskog grada s rekreacijom i sportom za sve uzraste uz izradu investicijskog programa.³¹ Prostori za rekreaciju i igru djece tada još nisu bili prioriteta za izvedbu. Premda su urbanističkim planom 1948. predviđena igrališta, sportska dvorana i bazen, koje je kreirao arhitekt Slavko Delfin, do gradnje nije došlo. Jedino je uz postaju pionirske željeznice izvedeno umjetno jezero za plovidbu modela koje je 1952. u ateljeu Vitić projektirao inženjer Boris Bonacci. Izvedbeni projekt izradio je 1963. u Arhitektonsko-projektnom ateljeu (APA, od 1970. Gap). Taj je biro sljedećih dvadesetak godina projektirao obnove paviljona, infrastrukture i niz rekreativnih sadržaja, od kojih su izvedena neka parterna i hortikulturalna uređenja, dječja i sportska igrališta. Pejzažna arhitektica Mira Halambek Wenzler izrađivala je od 1962. do 1964. idejna rješenja zona rekreacije za južne dijelove parka, područje za tjelovježbu (fiskulturu) zapadno od prilazne ceste, prerativši prvu dispoziciju objekata, zonu uz jezero s dodatkom autodroma i hortikulturu uz dječja igrališta.³² U ateljeu Gapa arhitekti Krešimir Mihaljević i Častimir Petrović, u suradnji s profesorima Fakulteta za fizičku kulturu Slavkom Delfinom i Mirkom Relcem, 1970. u studiji su predložili opsežan program, idejna rješenja za rekreaciju i sport s investicijskim programom (sl. 15). Sljedećih godina u etapama su u južnim dijelovima parka građeni takvi manji objekti. Godine 1973. prema projektu arhitekta Petrovića, izvedena je trim staza s 20 stanica, s drvenim elementima od oblica u gruboj obradi te dječja igrališta u parteru, s opločnjima opekama i oblucima slobodnih formi za razne igre, pješčanici i tobogani, ljuljačke, penjalice od trupaca i drugo (sl. 16 i 17). Univerzalnu sportsku dvoranu, južno od jezera, za koju



15. Krešimir Mihaljević, Srebrenka Treursić Katušić, Slavko Delfin i Častimir Petrović, Projekt rekreacijskog centra, 1971., presnimka makete (Arhiv Grada mladih)
Krešimir Mihaljević, Srebrenka Treursić Katušić, Slavko Delfin and Častimir Petrović, Project for the recreation centre, 1971, scale-model copy (Youth City Archive)

je 1986. izdana građevinska dozvola projektirao je arhitekt Borivoj Mikuš.³³

Gradski programi razvoja

Savjet za društvenu brigu o djeci i omladini Skupštine Grada Zagreba osnovao je Komisiju za izradu programa razvoja odmarališta u vlasništvu grada u Hrvatskoj za razdoblje 1970.-1980. u kojoj je aktivno djelovao arhitekt Andrija Mutnjaković. U elaboratu o Pionirskom gradu napisano je da je sve trošno, da centralno grijanje ima samo restoran (drugdje su kaljeve peći) i da je oprema zastarjela. Navedena je i struktura naselja: „a) kapaciteti i vel. prostora: 360 ležaja, b) veličine zatvorenog prostora: za smještaj gostiju 3125 m², za prehranu gostiju 1730 m², za nastavu 1924 m², ostalo 2448 m², svega 9317 m², ukupna veličina vanjskih prostora 61.000 m², ukupno 31 objekt 7825 m², od drva i barake 25 objekata 1492 m²“. Predloženi su i programi gradnji: dogradnja kuglane uz restoran, izgradnja sportske dvorane i bazena sa suhom vezom sa školom, 2000 m² (vel. 20 x 30 m).³⁴ Andrija Mutnjaković više je desetljeća kreirao programe i radio projekte za Pionirski grad. Na situaciji iz 1985. cjeloviti je prikaz plana

svih potrebnih sadržaja od dovršenja programa iz 1948. do dopuna obrazovnih prostora i prostora za rekreaciju za koje je izradio i projekte. Sportsku dvoranu i bazen predvidio je istočno od druge stanice pionirske željeznice (sl. 18).³⁵

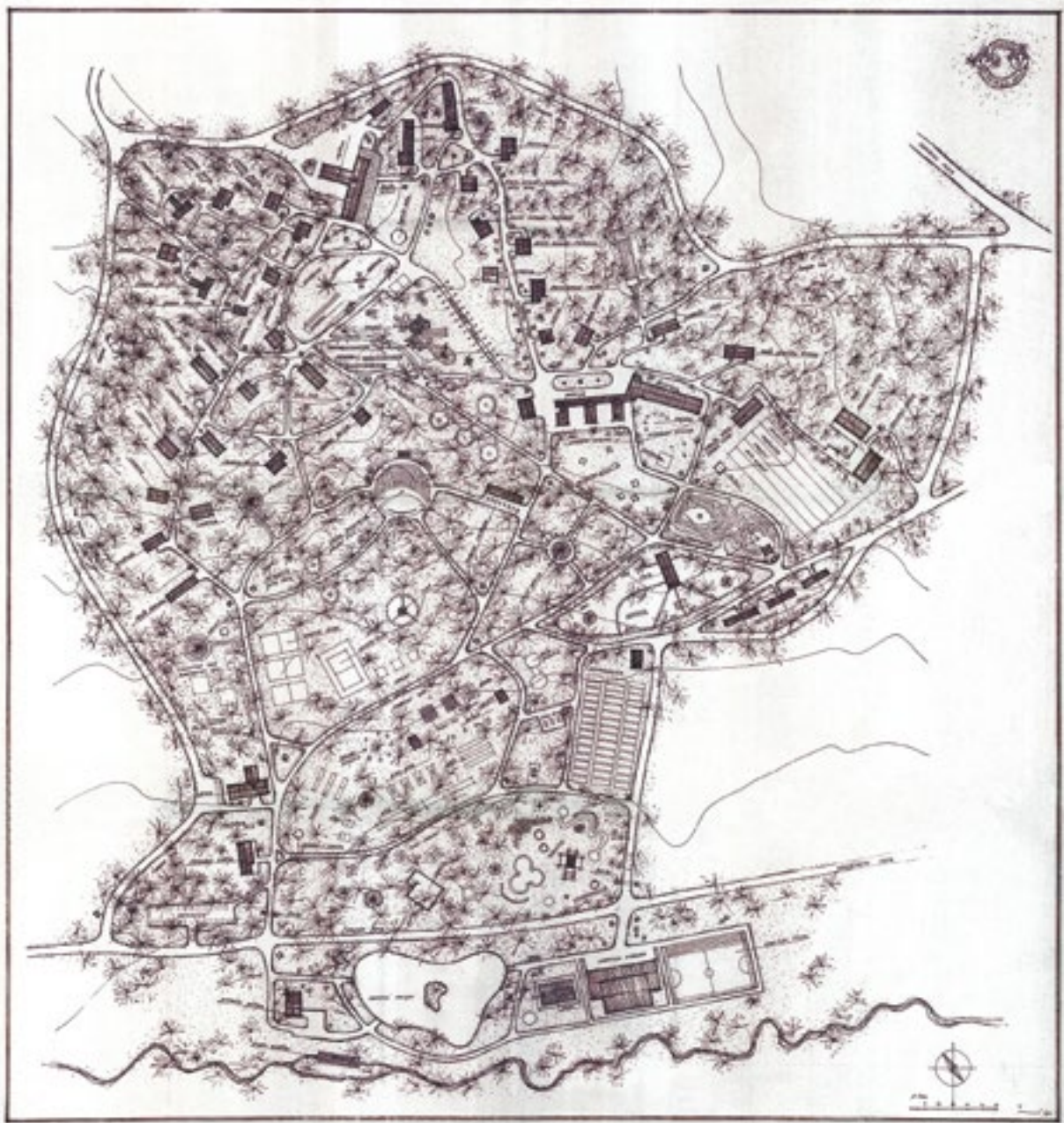
Prostori za likovni odgoj djece regulacijskim su planom Pionirskog grada predviđeni uz istočnu stranu jezera, ali to nije izvedeno, nego su ateljei umjetnika sa slikarskim, kiparskim, keramičarskim i drugim radionicama za djecu bili locirani na središnjem platou zapadno od škole. Postava skulptura na otvorenom počela je postavljanjem jedne od najpoznatijih većih skulptura Vojina Bakića, *Bik*, na najvišem platou ispod terase restorana, što je nepoznata pojedinost (sl. 19). Na inicijativu predsjednika Umjetničkog savjeta Pionirskog grada Andrije Mutnjakovića, 1984. godine osnovana je likovna kolonija na temu „Dijete u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti“. Tijekom šest godina, u dvotjednim boravcima, ljeti je stvaralo sedamdesetak slikara i kipara, uz prikaz rada djeci. Umjetnici su ostavili svoja djela u galeriji. Zbirka se sastoji od 153 rada suvremenih hrvatskih umjetnika: Miroslava Šuteja, Vlade Marteka, Vatroslava Kuliša, Ante Kuduza, Ratka Petrića,



16. Krešimir Mihaljević, dječja igrališta, okupljalište, 1973., crtež P. Madiraca (Arhiv Grada mladih)
Krešimir Mihaljević, children's playgrounds, gathering place, 1973, drawing by P. Madiraca (Youth City Archive)



17. Krešimir Mihaljević, okupljalište, 1973. (razglednica, Arhiv Grada mladih)
Krešimir Mihaljević, gathering place, 1973 (postcard, Youth City Archive)



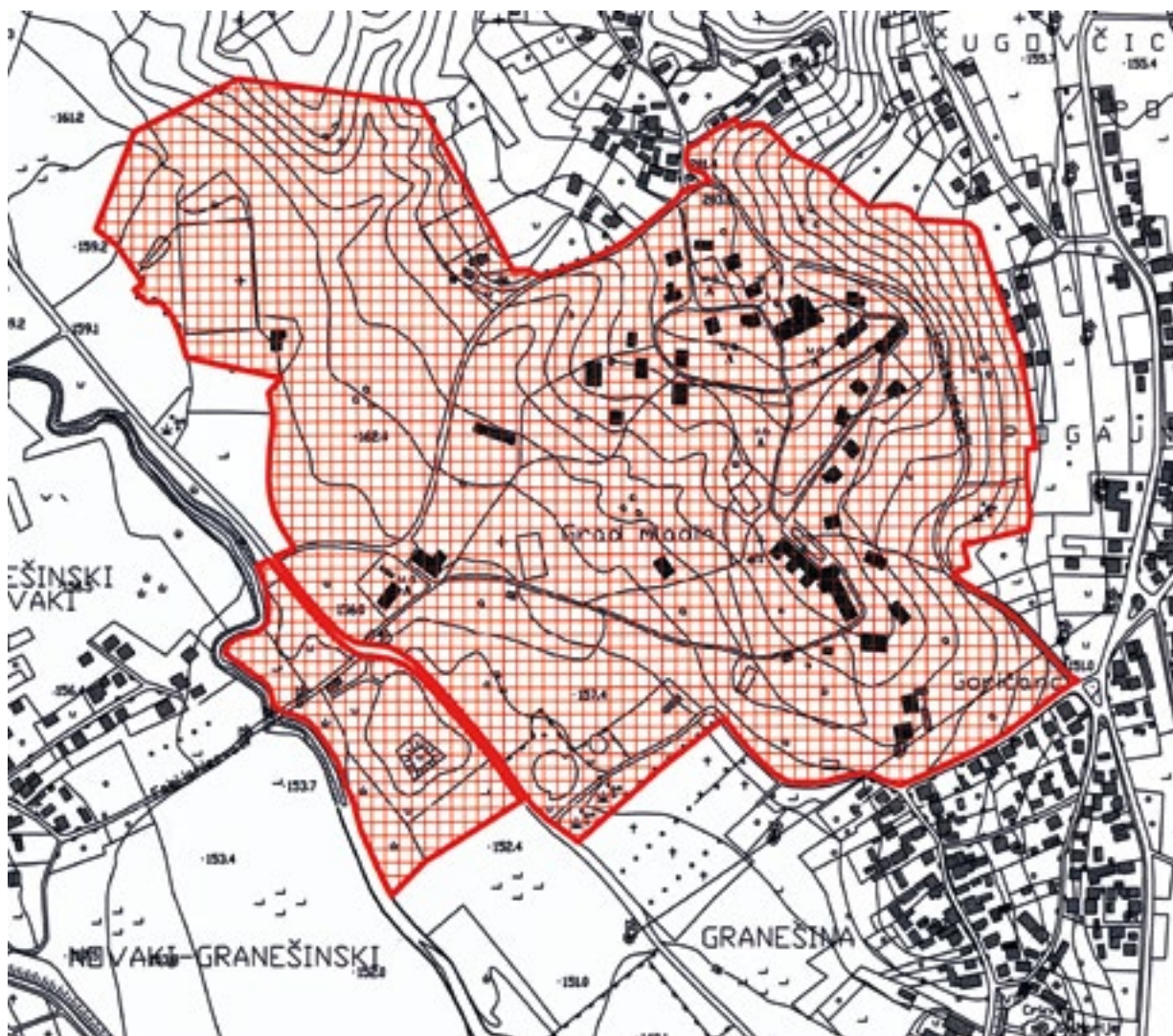
18. Andrija Mutnjaković, program obnove Pionirskog grada, situacija, 1985. (Arhiv Grada mladih)
Andrija Mutnjaković, Programme for renovation of the Pioneers' City, situation in 1985 (Youth City Archive)



19. Vojin Bakić, skulptura *Bik*, oko 1960. (Arhiv Grada mladih)
 Vojin Bakić, *Bull*, around 1960 (Youth City Archive)



20. Kosta Angeli Radovani, skulptura *Žena s tačkama*, 1947.
 (fototeka GZZSKiP-a, snimio G. Vranić)
 Kosta Angeli Radovani, *Woman with Barrow*, 1947 (GZZSKiP [Zagreb
 City Office for the Protection of Monuments of Culture and Nature]
 Photo Archive, photo by G. Vranić)



21. Povijesna cjelina Grad mladih, zona zaštite, 2003. (planoteka GZZSKiP-a)
 Historical ensemble of the Youth City, zone of protection, 2003 (GZZSKiP Plan Archive)



22. Ivan Vitić, hotel 2, stanje 2004. (fototeka GZZSKiP-a, snimio M. Perušić)

Ivan Vitić, hotel 2, situation in 2004 (GZZSKiP Photo Archive, photo by M. Perušić)



23. Marijan Haberle, stambeni paviljon tip 1 nakon obnove 2004. (fototeka GZZSKiP-a, snimio M. Perušić)

Marijan Haberle, residential pavilion type 1, after renovation in 2004 (GZZSKiP Photo Archive, photo by M. Perušić)



24. Ivan Vitić, stambeni paviljon tip 2 nakon obnove 2004. (fototeka GZZSKiP-a, snimio S. Novak)

Ivan Vitić, residential pavilion type 2, after the 2004 renovation (GZZSKiP Photo Archive, photo by S. Novak)



25. Ivan Vitić, dom nauke i tehnike, stanje 2016. (snimio M. Perušić)

Ivan Vitić, hall of science and technology, situation in 2016 (photo by M. Perušić)

Milene Lah, Koste Angelija Radovanija (sl. 20) i brojnih drugih. Kiparska djela postavljena su na otvorenom u središnjem prostoru. Prijedlog Umjetničkog savjeta bio je da se osnuje i Galerija u paviljonu Male škole, koja bi uz izložbenu namjenu bila i prostor edukacije.³⁶

Projekti i radovi obnove 2003. – 2004.

U dvadesetak godina, od 1980. do 2000., paviljoni su poslužili u više svrha, za smještaj sportaša Univerzijade '87., od 1990. do 1992. za pripadnike ZNG-a i od 1992. za prognanike iz Vukovara. Za te namjene bilo je potrebno manjim zahvatima prilagoditi interijere i ponegdje okoliš. Nakon snimke stanja kompleksa, izrađene 1984., 2002. godine Laterna-projekt arhitekta Petra Babića izradio je novu snimku postojećeg stanja objekata i projekte obnove 17 manje oštećenih zgrada. Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode temeljem rješenja o preventivnoj zaštiti Grada mladih (sl. 21) definirao je konzervatorske smjernice određujući restituciju izvornog stanja jer je za takav način prikupljeno dovoljno arhivske dokumentaci-

je i konzervatorskih analiza. Zahtijevano je zadržavanje arhitektonskog oblikovanja vanjštine i obnove materijala. U stambenim paviljonima predloženo je očuvanje izvorne namjene i funkcionalne sheme, uz mogućnost prilagodbe suvremenim potrebama i tehničkim rješenjima. Stoga je Zavod zatražio neke modifikacije u projektima: umjesto predviđenog pokrova od trapeznog lima i nove stolarije, izvedbu pokrova crvenim bezazbestnim eternit-pločama i popravke prozora „krilo na krilo“. U unutrašnjosti je prihvaćena suvremenija organizacija sanitarnih prostora za dvije spavaonice i sobu odgojitelja (jer tuševa nije bilo) i nove instalacije. Naime, za pranje djece izgrađena je kupaonica kao zasebni objekt u zapadnom dijelu koji još postoji s dijelom opreme. Grad Zagreb je osigurao sredstva, a izvođenje radova s više izvođača organizirao je 2003. Gradski ured za izgradnju. Investitorski nadzor vodio je Zdenko Cerin iz Ureda, konzervatorski GZZSKiP (Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode) Mladen Perušić, a projektantski Petar Babić. Na početku radova provedena su restauratorska istraživanja izvornih

materijala i obrada ploha pročelja. Obnova je završena 2004. Od tada u Gradu mladih nije bilo većih radova sanacije (sl. 22 – 25).³⁷

Zaključak

Sedam desetljeća od nastanka, urbanistička i arhitektonska vrijednost „dječjeg grada“ je neupitna. U više prostornih planova prostor Pionirskog grada utvrđen je „kao osobito vrijedna park-šuma, područje i objekti“. Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode u Zagrebu preventivno ga je zaštitio kao Kulturno-povijesnu cjelinu „Pionirski grad“ (Grad mladih) i predložio upis u Registar kulturnih dobara. Elaborat valorizacije zaključen je navodima kako su koncepciju obrazložili i autori 1948.: „U realizaciji ovog projekta postignut je sklad izgrađenoga i neizgrađenoga, odnosno zelenila i dispozicije sadržaja pri čemu je stvorena jedinstvena cjelina prirodne i arhitektonske komponente. Prostorna orga-

nizacija ovog podsljemenskog predjela i sadržaja Grada očuvala je prirodnu konfiguraciju terena, a slobodna pejzažna kompozicija hortikulturnog i arhitektonskog rješenja doprinijela je prirodnosti uređenja uz naglašenu očuvanost šireg krajolika. Kompleks Grada mladih sačuvan je kao cjelina u izvornom stanju. Mjere zaštite ovog povijesnog graditeljskog sklopa odnose se na očuvanje vrijedne povijesne strukture, koja svojim smještajem, prostornom organizacijom, volumenima i oblikovanjem, dokumentira jedno razdoblje u razvoju grada i pristup rješavanju izgradnje kompleksa rekreacije za djecu, te je neophodna cjelovita zaštita urbanističke, arhitektonske i hortikulturne realizacije tog kulturnog dobra.“ Takva ocjena vrijednosti dječjeg naselja nije promijenjena i potvrđena je upisom u registar kulturnih dobara Ministarstva kulture Republike Hrvatske. Pionirski grad, danas Grad mladih Granešina, u sastavu je Zagrebačkog holdinga, podružnice *Vladimir Nazor*. ■

Bilješke

1 IVANA KANCIR (ur.), 2013.

2 Arhiv Grada mladih, Zagreb, Gradnja Pionirskog grada, Opći program 11, 1947., Direkcija pošta Zagreb, broj: 66729/47., 10. 11. 1947.

3 Isto, Sanitarna inspekcija, broj 24396-IV-3-1947., 12. XI. 1947., dr. Berlot.

4 Isto, nacrti bez potpisnika.

5 Isto, RH Viša škola za fiskulturu broj 1995/47, 14. 11. 1947., dr. Vuksan.

6 Isto, bez potpisnika.

7 Isto, MUP str. povj. br. 202/48, 26. 4. 1948. Pomoćnik ministra Josip Gržetić uputio je Upravi gradnje Pionirskog grada dopis s uvjetima koji su glasili: „O sprovođenju mjera PAZ-a da bi se obezbjedili zahtjevi PAZ pri izgradnji pionirskog grada u Zagrebu, a napose interesi Armije koja je u tom pogledu zainteresovana, potrebno je pri projektovanju istog rukovoditi se osnovnim načelima koja treba da budu: – Da se na užoj prostoriji izbjegava grupacija objekata, jer će kao takvi sami po sebi da navlače neprijateljsku avijaciju, odnosno da plan zgrade ili većeg broja objekata ne predstavlja zatvoreni krug sa slobodnim prostorom u centru / zbog dejstva povećanog pritiska zraka u tom slučaju. / – Da spoljni izgled objekata ne bude markantnog izgleda, dakle ići više izgledu okolina, naselja. – Da objekti imaju dobre prilaze. – Da širina vrata hodnika, nagib i širina stepenica, dopuštaju lak i udoban transport. - Da ima veći broj ulaza i vertikalnih komunikacija / stepenice u zgradi /... – Da se uporedo sa podizanjem objekata zasadjuje brzorastuće i širokokrošnjasto drveće pri čemu uzimati sklop i izgled okoline, t.j. da se zasadjuje u vidu nepravilne forme. – Ovo su osnovna načela koja treba imati u vidu, a ostale mjere koje bi trebalo u ovom konkretnom slučaju preduzeti / zavisno od terena, odno-

sno konfiguracije zemljišta i okoline / primijeniti onako kako bi se najbolje udovoljilo prednjim zahtjevima.“

8 SINIŠA LAJNERT, 2008. Vidi također: izvori i dokumentacija kao bilj. 2.

9 Dokumentacija kao bilj. 2, Program ispravci, dopis Planskoj komisiji, u potpisu ing. B. Petrović.

10 JOSIP BUTURAC, 1984., 27: „1831. napušteno je tijesno groblje uz crkvu, zvano nekad Gorica i otvoreno novo prostranije groblje u mjestu Kalinju gdje se i danas nalazi“. Isto, 31: „1950. izvršena je eksproprijacija (oduzimanje) nadarbinske šume Kalinja u iznosu 5 jutara za Pionirski grad.“

11 ANDRIJA MUTNJAKOVIĆ, Pionirski grad, rukopis, 1. Zahvaljujem akademiku Mutnjakoviću na uvidu u njegovu dokumentaciju i neobjavljen rukopis.

12 JOSIP SEISSEL, IVAN VITIĆ, 1948., 3; JOSIP SEISSEL, IVAN VITIĆ, 1950., 22–27; TOMISLAV ODAK, 2005., 105–117; ALEKSANDER LASLO, 2005., 21–27.

13 ALEKSANDER LASLO, 1994., 20–21; KREŠIMIR GALOVIĆ, 2009., 194. Zahvaljujem arhitektici Tamaru Tišini na uvidu u njezin arhiv.

14 Dokumentacija kao bilj. 2, Program ispravci, novi radovi za 1949. godinu, tablica.

15 Arhiv Grada mladih, Gradnja Pionirskog grada, planoteka, projekti na paus-papiru.

16 Isto, planoteka, projekti (ozalid-kopije).

17 Isto, planoteka, projekti (ozalid-kopije).

18 Isto, planoteka, projekti na paus-papiru.

19 Dokumentacija kao bilj. 2, barake za nastambe omladine.

20 Spomenica župe Rođenja Blažene Djevice Marije u Granešini, ad anno 1947. „u župnom dvoru je Uprava gradnje Pionirske željeznice i grada“, u arhivu župe Rođenja BDM Granešina.

- 21** Dokumentacija kao bilj. 14, planoteka, projekti (ozalid-kopije).
- 22** Dokumentacija kao bilj. 2, troškovnici.
- 23** *Vjesnik*, 14. studenoga 1948.
- 24** Dokumentacija kao bilj. 14, planoteka, projekti namještaja (ozalid-kopije).
- 25** Dokumentacija kao bilj. 2, novi radovi za 1949. godinu, tablica.
- 26** Isto, Iskaz troškova za 1948. Prema istom troškovniku vidljivo je da je uprava Pionirskog grada isplatila 900 dinara časopisu *Arhitektura* za objavljivanje članka o gradnji.
- 27** Bauten für die Jugend: Die „Kleine Stadt“ in Granešina bei Zagreb, 1948 – 1950, Ivan Vitić, Architekt, Zagreb, *Das Werk: Architektur und Kunst / L'oeuvre: architecture et art*, 40/7, (1953.), 205-209; Constructions scolaire, Village d'enfants a Granesina pres de Zagreb, I. Vitic, architecte, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 53, (1954.) 90–91. Zahvaljujem Ivani Haničar Buljan i Maroju Mrduljašu na konzultacijama. Vidi i ALFRED ROTH, 1966., 52.
- 28** Hrvatski muzej arhitekture HAZU, ostavština Ivana Vitića, nacrti na pausu s opisima na njemačkom.
- 29** Dokumentacija kao bilj. 28, nacrti zgrada za osoblje.
- 30** Državni arhiv u Zagrebu, nacrti i dozvole za stambene objekte osoblja, sign. 1121.
- 31** Hrvatski državni arhiv, RK SSOH, Komisija za odgoj i obrazovanje 1964 – 1966, Pionirski grad, kutija br. 362. Zahvaljujem Siniši Lajnertu na konzultacijama.
- 32** Dokumentacija kao bilj. 30, nacrti parternog uređenja.
- 33** Dokumentacija kao bilj. 2, Gap arhitektonski projektni atelje, Studija i projekti.
- 34** Dokumentacija kao bilj. 11, Organizirani odmor djece i omladine Grada Zagreba. Program razvoja 1971. – 1980.
- 35** Isto, kopija nacrti i u Arhivu Grada mladih.
- 36** Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, konzervatorski dosje *Grad mladih Granešina*, „Naturalni popis umjetnina u Gradu mladih“ izraden na osnovi godišnjih zapisnika kolonija, dostavljen je 2002. GZZSKiP-u i zatražena stručna pomoć za valorizaciju Komisije Zavoda koja je već bila angažirana na poslovima izrade stručnog popisa umjetničkih predmeta u vlasništvu Grada Zagreba. Nakon obrade, veći broj skulptura u parku prikazan je 2007. u knjizi *Spomenici i fontane u gradu Zagrebu*. Opširniji popis i primarnu obradu umjetničkih radova izradila je 2011. Vesna Meštrić uz koordinaciju Ire Karlović. Zavod je 2012. donio rješenje o preventivnoj zaštiti zbirke.
- 37** Dokumentacija kao bilj. 2, Laterna projekt, dokumentacija obnove, Gradski ured za prostorno uređenje, graditeljstvo, komunalne poslove i promet, sektor za izgradnju grada, arhiva.

Izvori

ANDRIJA MUTNJAKOVIĆ, *Pionirski grad*, rukopis Arhiv Grada mladih, Zagreb, Gradnja Pionirskog grada Arhiv župe Rođenja Blažene Djevice Marije u Granešini, JOSIP BUTURAC, *Povijest župe u Granešini*, neobjavljeni rukopis monografije, 1984.; Spomenica župe Rođenja B. D. Marije u Granešini, ad anno 1947.

Državni arhiv u Zagrebu, Nacrti i dozvole za stambene objekte osoblja, sign. 1121
 Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode, Grad mladih Granešina, konzervatorski dosje
 Hrvatski državni arhiv, HR-HDA, RK SSOH, Komisija za odgoj i obrazovanje 1964-1966, Pionirski grad, kutija br. 362

Literatura

[Bauten für die Jugend: Die „Kleine Stadt“ in Granešina bei Zagreb, 1948 – 1950, Ivan Vitić, Architekt, Zagreb, *Das Werk: Architektur und Kunst / L'oeuvre: architecture et art*, 40/7, \(1953.\), 205–209.](#) Constructions scolaire, Village d'enfants a Granesina pres de Zagreb, I. Vitic, architecte, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 53, (1954.) 90–91.

KREŠIMIR GALOVIĆ, *Arhitektura u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj (1941. – 1945.)*, *Hrvatska arhitektura u XX. stoljeću*, Zagreb, 2009., 208–210.

IVANA KANCIR (ur.), *Iz arhitektonske ostavštine Josipa Seissela: Donacija Silvane Seissel / From the architectural legacy of Josip Seissel: the Silvana Seissel donation*, katalog izložbe, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013.

SINIŠA LAJNERT, *Pionirske željeznice u Zagrebu (1947. – 1964.)*, Zagreb, 2008.

ALEKSANDER LASLO, Franjo Zvonimir Tišina, *Čovjek i prostor*, 11–12, (1994.), 20–21.

ALEKSANDER LASLO, Ivan Vitić: solo arhitekt u kolektivističkom okružju, *Arhitektura*, 54/1-217, (2005.), 21–27.

TOMISLAV ODAK, Sinergija s krajolikom, Pionirski grad, 1948., *Arhitektura*, 54/1-217, (2005.), 105–117.

ALFRED ROTH, *New School Building*, 1966.

JOSIP SEISSEL, IVAN VITIĆ, Pionirski grad u Granešini kod Zagreba, *Arhitektura*, 2/11-12, (1948.), 3.

JOSIP SEISSEL, IVAN VITIĆ, Pionirski grad u Granešini kod Zagreba, *Urbanizam i arhitektura*, 4/1-2, (1950.), 22–27.

Summary

Mladen Perušić

GRANEŠINA YOUTH CITY, A HISTORY OF CONSTRUCTION

The historical architectural complex, Granešina Youth City, was constructed from 1948 to 1951 as a Pioneers' City, a unique surviving example of a complex of specific public purpose and architecture in the wake of WW2 in Zagreb. The article presents an outline of how the Pioneers' City came into existence, based on archival records and recent research, an analysis of the construction programmes and urban planning, and a review of how the

construction was organized, and of the projects and buildings erected after 1951. In conclusion, an overview is given of the renovation of part of the complex, overseen by conservators in 2004.

KEYWORDS: *Granešina Youth City, Zagreb, building programmes, architecture for youth education, post-WW2 construction*

Katalog radova Hrvatskog restauratorskog zavoda iz 2016. godine

Cjelokupan pregled radova Hrvatskog restauratorskog zavoda u 2016. godini sadrži 248 kataloških jedinica koje su poredane prema abecednom redu lokaliteta. U zaglavlju svake kataloške jedinice navedeni su osnovni podaci o objektu, predmetu ili arheološkom nalazištu, o voditeljima i suradnicima na programu te evidencijski broj dosjea pod kojim se dokumentacija o radovima vodi i lokacija na kojoj je pohranjena.

Popis kataloških jedinica nalazi se u nastavku, dok je cjeloviti katalog s opisom radova i slikovnim prilogima objavljen na priloženom CD-u. Katalog radova uz završene projekte, uključuje i dovršene cjelovite faze višegodišnjih radova. Pri izradi kataloških jedinica uzete su u obzir posebnosti radova na različitim vrstama umjetnina, te je tome i prilagođen njihov oblik. Priložene fotografije ilustriraju provedene radove ili tek pružaju podatak o izgledu objekta, predmeta ili arheološkog nalazišta.

Katalog radova u digitalnom obliku omogućava pretrage prema više kriterija te bolji i detaljniji pregled slikovnih priloga. Njegova je namjena korisnicima omogućiti brz i sažet uvid u cjelokupan opseg radova Zavoda unutar jedne godine, te pružiti osnovnu informaciju o pojedinom programu, na temelju čega je moguće tražiti opsežniju dokumentaciju u arhivu Hrvatskoga restauratorskog zavoda.

Bale

Starogradska jezgra naselja Bale
Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

Barban

Arhitektonski sklop crkve sv. Nikole, Velih vrata i kule
Srednji vijek, pregradnja 1606. i 1700. g.

Barban

Župna crkva sv. Nikole
Bogorodica s Djetetom i svecima
Nepoznati autor, 18. st. (?)
Ulje na platnu, 182 x 116 cm

Barilović

Stari grad Barilović
Kasni srednji vijek / novi vijek

Barilović

Stari grad Barilović
Kasni srednji vijek / novi vijek

Baška, otok Krk

Starokršćanska bazilika na lokalitetu Podno Miri
Nepoznati autor, 5. st.
Starokršćanski višebojni mozaik
Oko 70 m²

Belec

Crkva sv. Jurja
14. st.

Beli Manastir

Širine
Keramički arheološki nalazi
Prapovijest

Beram

Crkva svete Marije na Škrilinah
15. st.

Bijela

Benediktinski samostan sv. Margarete
Kasni srednji vijek / rani novi vijek

Biograd na Moru

Zavičajni muzej Biograd na Moru
1. Fragment svilenog damasta, nepoznati autor, II. pol. 16. st., svileni damast, 25 x 19,5 cm
2. Fragment svilenog damasta, nepoznati autor, II. pol. 16. st., svileni damast, 60 x 12 cm

Bojna

Lokalitet Brekinjova kosa
Prapovijest / rani srednji vijek

Brijuni

Vila Jadranka, Bijela vila, vila Brijunka
1931. – 1932., 1953., 1957. g.

Brijuni

Vila Jadranka, vila Kaštel
1910., 1931. g.

Brinje

Stari grad Sokolac, palas
Prapovijest / kasni srednji vijek / novi vijek

Brsečine

Uvala Brsečine
Novi vijek

Brtonigla

Kaštel Sv. Juraj
Prapovijest / antika / srednji vijek

Buzet

Utvrda Petrapilosa
Srednji vijek / novi vijek

Cista Velika

Lokalitet Crljivica
Nepoznati autor, 15. i 16. st.
Klesani kamen

Čakovec

Crkva sv. Nikole biskupa
1. Marija Pomoćnica, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 107 x 80 cm
2. Sv. Josip, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 158,5 x 86,5 cm

Čanjevo

Utvrda Čanjevo
Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

Čazma

Župna crkva sv. Marije Magdalene
1. Bezgrešno začće Blažene Djevice Marije, nepoznati autor, I. pol. 18. st., ulje na platnu, 171,4 x 117,5 cm
2. Sv. Martin, nepoznati autor, I. pol. 18. st., ulje na platnu, 88 x 79 cm

Čazma

Župna crkva sv. Marije Magdalene

1. Poklonstvo kraljeva, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 219,5 x 146 cm
2. Sv. Elizabeta s prosjacima, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 115,5 x 80 cm

Čečavac – Rudina

Benediktinska opatija sv. Mihovila arkandela
Kasni srednji vijek

Čukovec

Crkva sv. Nikole
18. st.

Dalj

Crkva sv. Velikomučenika Dimitrija Solunskog
Sv. Stefan
Pavle Đurković i Grigorij Jezdimirović, poč. 19. st.
Ulje na platnu, drvo, 178 x 79 x 2 cm

Diklo

Crkva Gospe od Ružarija
Gospa od Ružarija
Nepoznati autor, 18. st.
Ulje na platnu, 201 x 96,3 cm

Domašinec

Lokalitet Gorica
Antika

Donja Stubica

Stari grad
Arheološko drvo
Srednji vijek

Draga Bašćanska

Župna crkva sv. Elizabete
Oltar Pohoda Blažene Djevice Marije sv. Elizabeti
Venecijanska radionica (?), I. pol. 17. st.
Drvo, rezbarenje, polikromija, 324 x 160 cm

Draguč

Naselje Draguč
Srednji vijek / novi vijek

Dubrovnik

Biskupska palača (palača Sorkočević)
Dva naslonjača
Nepoznati autor, I. pol. 18. st.
Drvo, rezbarenje, pozlata, 126 x 75 x 756 cm

Dubrovnik

Biskupska palača (palača Sorkočević)
Zidne slike u stubištu i prizemlju, *fresco-secco*
Nepoznati autor, 18. st.

Dubrovnik

Državni arhiv u Dubrovniku
Stotinu dokumenata i dva rukopisa (Codex Ragusinus i Lamenta Stagni)
13. st.
Rukopis na pergamentu i papiru

Dubrovnik

Dubrovačka biskupija
1. Kodeks *Processus civilium et criminalium* (sv. 14), 1706. – 1713. g., rukopis na papiru, 27,7 x 20,5 x 1,8 cm
2. Kodeks *Processus civilium et criminalium* (sv. 17), 1727. – 1735. g., rukopis na papiru, 30,5 x 22,6 x 4 cm

Dubrovnik

Dubrovački muzeji, Etnografski muzej
Muški kaputić, koret
Nepoznati autor, 19./20. st.
Tkanje, krojenje, šivanje, vezenje, vunena tkanina, pamučno platno, ukrasne pletene trake od tekstilnih i metalnih niti, gajtani, 61 x 64 cm

Dubrovnik

Dubrovački muzeji, Kulturno-povijesni muzej
Bogorodičin poliptih
Krug Blaža Jurjeva, 1440. g.
Tempera i pozlata na drvu, 116 x 70 cm, 135 x 48 cm, 116 x 79 cm

Dubrovnik

Dubrovački muzeji, Kulturno-povijesni muzej
1. Marija Magdalena, Petar Mančun (Pietro Mancion), 19. st., bakropis, 48,7 x 36,5 cm
2. Mater Amabilis, Petar Mančun, 19. st., bakrorez, 57,5 x 43,5 cm
3. Portret Urbana Appendinija, P. F. Martecchini, 1841. g., litografija, Venecija, 48 x 42 cm
4. Portret Angiola Dalmistra, G. Maina, 19. st., bakrorez, 28 x 91,5 cm
5. Portret Pietra Bemba, R. Lasino, 19. st., bakropis, 22 x 16 cm
6. Portret Faustina Galjufija, P. F. Martecchini, 1841. g., litografija, 38,5 x 28,6 cm
7. Prikaz hrvatskog vojnika kako ljubi djevojku, C. Lanzedelli, litografija, 19. st., 36 x 27,5 cm
8. Veduta Dubrovnika i ples u prirodi (Nezaboravni dan), nepoznati grafičar, litografija, 1780. g., 18,5 x 15,5 cm
9. Veduta Dubrovnika, Giuseppe Rogaccio, bakropis,

Venecija, 1598. g., 19,5 x 25 cm, 19,5 x 28,5 cm

10. Giovanni Francesco Camocio, 1598. g., bakropis, 28 x 91,5 cm

Dubrovnik

Dubrovački muzeji, Kulturno-povijesni muzej

Knjiga Posjetitelji otoka Lokruma

Više autora, 1869. – 1899. g.

Rukopis na papiru, koža, mjedene pločice, 30,3 x 23,5 cm

Dubrovnik

Dubrovački muzeji, Kulturno-povijesni muzej

1. Presvlake naslonjača (četiri sjedala i četiri naslona), nepoznati autor, 19. st., tkanje, tisak, tapeciranje, 69 x 65 cm (sjedala), 58 x 47 cm (nasloni)

2. Presvlaka stolice, nepoznati autor, 19. st., plet, tapeciranje, tisak, 57 x 50 cm

Dubrovnik

Dubrovački muzeji, Pomorski muzej

1. Portret Ivana Lizze, crtež na papiru, 19. st., 36,4 x 46,8 cm

2. Pomorska karta Adriatico Costa orientale Da Capo Planca a Scoglio, Istituto Idrografico della R. Marine, Genova, 1930. g., tisak na papiru, 98 x 71 cm

3. Pomorska karta Istočna i zapadna jadranska obala, nepoznati kartograf, Engleska, poč. 20. st., tisak na papiru, 142 x 107 cm

4. Pomorska karta Mediterranean Sea, W. H. Smith, London, 1827. g., tisak na papiru, 78 x 177,8 cm

5. Geografska karta Turquie D'Europe, Gilles Robert de Vaugondy, Venecija, 1802. g., tisak na papiru, 58 x 82 cm

6. Geografska karta Carte de la plus Grande Partie de la Turquie d'Europe, Palma Gaetan, Trst, 1811. g., bakrorez na papiru, koloriran, 79 x 59 cm

Dubrovnik

Palača Restić

Nepoznati autor, posljednja četvrtina 18. st.

Štuko-masa, oslikano *fresco-secco*

Dubrovnik

Velika Onofrijeva fontana

1438. g.

Klesani kamen

Dubrovnik

Župa Velike Gospe

Kantual za Festu sv. Vlaha

Nepoznati autor, 1774. g.

Rukopis na papiru, polukožni uvez, 46 x 32 x 2 cm

Fažana

Crkva sv. Marije od Karmela

Nepoznati autor, 14./15. st.

Zidni oslik, *fresco-secco*

Oko 80 m²

Fažana

Župna crkva sv. Kuzme i Damjana

Nepoznati autor, 14./15. st.

Zidne slike, *fresco-secco*

Oko 5 m²

Fažana

Župna crkva sv. Kuzme i Damjana

Oltar Majke Božje od Krunice

1. Arhitektura oltara: nepoznati autor, kraj 16./poč. 17.

st., drvo, rezbarenje, polikromija, 310 x 175 cm

2. Bog Otac blagoslivlja okružen kerubinima, nepoznati

mletački autor, I. pol. 17. st., ulje na platnu, 60 x 145 cm

3. Otajstva sv. Ružarija, nepoznati mletački autor, I. pol.

17. st., ulje na platnu, 155 x 120 cm

Generalski Stol

Lokalitet Crkvišće – Bukovlje

Prapovijest / kasna antika / srednji vijek

Gorjani

Kapela Sveta tri kralja

16. st., 1837., 1929. g.

Gornja Bistra

Dvorac Oršić

18. st.

Gornja Stubica

Utvrda Samci, dvorac Oršić

Keramički arheološki nalazi

Novi vijek

Gornji Martijanec

Lokalitet Gomila

Prapovijest

Gradina, otok Vis

Terme antičke Isse

Salonitanska radionica mozaika, 1./2. st.

Podni mozaik, *opus tessellatum*

280 m²

Grižane

Kaštel Grižane

Kasni srednji vijek / rani novi vijek

Grohote, Šoltansko polje, otok Šolta

Crkva sv. Mihovila
 Nepoznati autor, 14. st.
 Zidni oslik, *fresco-secco*
 15 m²

Grubišno Polje

Šuma Obrovi
 Metalni arheološki nalazi
 Srednji vijek

Grubišno Polje

Šuma Obrovi 2
 Metalni arheološki nalazi
 Srednji vijek

Hrastovljan

Kapela sv. Benedikta, zvonik
 18. st.

Hrvatski Čuntić

Utvrda Čuntić
 Oko 1552. g.

Hum Košnički

Dvor Veliki Tabor
 16. – 19. st.

Hum Košnički

Dvor Veliki Tabor
 Metalni arheološki nalazi
 Srednji vijek

Hvar

Benediktinski samostan sv. Ivana Krstitelja i sv. Antuna opata
 1. Kazula, nepoznati autor, talijanska provenijencija, 17. st., svileni damast, pamučno i laneno platno, pozlaćene trake, 104 x 72,5 cm
 2. Stola, nepoznati autor, talijanska provenijencija, 17. st., svileni damast, laneno platno, pozlaćene trake, 232 x 22,5 cm
 3. Bursa, nepoznati autor, talijanska provenijencija, 17. st., svileni damast, pamučno platno i traka, 21,3 x 21,3 cm

Hvar

Crkva Sv. Duha
 Glavni portal
 Nepoznati autor, 15. st.
 Klesani kamen
 4.07 x 2 m

Hvar

Katedrala sv. Stjepana I.
 1. Dvanaest fragmenata čipki, milanska, flamanska i talijanska provenijencija, 17. – 18. st., čipka, laneni konac, pamučni konac, svilena tkanina, različite dimenzije
 2. Tamnocrvena kazula, nepoznati autor, 15. st., tkanje, vez, 77 x 134 cm

Ilok

Dvor knezova Iločkih
 Stakleni i keramički arheološki nalazi
 Novi vijek

Ilok

Franjevački samostan
 Vizija sv. Antuna Padovanskog
 Nepoznati slikar, 1706. g.
 Ulje na platnu, 230 x 162 cm

Ilok

Muzej grada Iloka
 Ukrasna vrpca, tekstilni fragmenti
 Nepoznati autor, kraj 14./poč. 15. st.
 Laneno vlakno, mjed, plet, 1 – 1,5 cm

Ivanić Miljanski

Kapela sv. Ivana evanđelista
 15. st., dogradnje u 18. i 19. st.

Ivanić Miljanski

Kapela sv. Ivana evanđelista
 Kućište pozitiva
 Nepoznati autor, 18. st.
 Drvo, rezbarenje, polikromija, 84 x 75 cm

Kalnik

Crkva sv. Brcka
 Zidni oslik, 14. – 18. st.

Kampor, otok Rab

Franjevački samostanski kompleks sv. Bernardina
 Sijenskog
 Srednji vijek / novi vijek

Kampor, otok Rab

Franjevački samostanski kompleks sv. Bernardina
 Sijenskog
 Sred. 15. st. – poč. 20. st.

Kloštar Ivanić

Franjevački samostan i župna crkva Blažene Djevice Marije
 1. Piramidalni relikvijari (četiri primjerka), nepoznati

autor, 19. st., metalni okvir, drvena kutija, drvena ploča, kosti, papir, posrebrena žica, pozlaćena žica, metalne lamele, voštane pločice, kartonska ploča, pozlaćeni papir, svilena tkanina, titranke, perlice, staklo, 57 x 32 x 9 cm, 62 x 33 x 5 cm, 63 x 28 x 6 cm, 70 x 33 x 9 cm

2. Relikvijar u kutiji, nepoznati autor, 19. st., drvena kutija, kosti, papir, posrebrena žica, pozlaćena žica, metalne lamele, voštane pločice, kartonska ploča, pozlaćeni papir, svilena tkanina, titranke, perlice, staklo, 23 x 28 x 6,3 cm

3. Relikvijar bez kutije, nepoznati autor, 19. st., drvena kutija, kosti, papir, posrebrena žica, pozlaćena žica, metalne lamele, voštane pločice, kartonska ploča, pozlaćeni papir, svilena tkanina, titranke, perlice, staklo, 23 x 28 x 6,3 cm

4. Ploča s relikvijama, nepoznati autor, 19. st., drvena ploča, kosti, papir, posrebrena žica, pozlaćena žica, metalne lamele, voštane pločice, kartonska ploča, svilena tkanina, titranke, perlice, staklo, 29,5 x 38,5 cm

5. Dvije trake s relikvijama, podloga za voštani medaljon i dva fragmentarna voštana medaljona, nepoznati autor, 19. st., 4 x 33 cm, 4 x 28,5 cm

Komin

Crkva Sveta tri kralja
Poč. 17. st.

Komiža, otok Vis

Crkva Gospe Gusarice
Triptih Mistične zaruke sv. Katarine sa sv. Rokom i sv. Antunom opatom
Nepoznati autor, 16. st.
Ulje i pozlata na drvu, 135,7 x 162,7 cm

Konjšćina

Župna crkva sv. Dominika
14. – 20. st.

Koprivnica

Franjevački samostan

1. Misno ruho (7 misnica, 2 stole, 2 pluvijala), 18. – 19. st., tekstilne tkanine, metalne niti, ukrasna traka od tekstilnih i metalnih niti, tkanje, krojenje, šivanje, vezenje, različite dimenzije

2. Zastava, nepoznati autor, 19. st., tekstilne tkanine, tekstilne i metalne niti, rese od metalnih niti, ulje na platnu, tkanje, krojenje, šivanje, vezenje, slikanje, 46 x 104 cm, medaljoni: 48 x 64 cm, rese: 3,5 cm

Koprivnički Ivanec

Crkva sv. Ivana Krstitelja
18. st.

Koprivnički Ivanec

Muzej grada Koprivnice
Rubac (svilnak)
Nepoznati autor, poč. 20. st.
Tkanje, krojenje, šivanje, svilena tkanina, pletene rese, 214 x 139 cm

Korčula

Katedrala sv. Marka
Kameni ciborij
Marko Andrijić, kraj 15. st.
Klesani kamen

Korčula

Katedrala sv. Marka, Riznica

1. Matica krštenih grada Korčule, više autora, 1583. – 1592., rukopis na papiru, 30 x 10 cm

2. Pjesmarica Bratovštine Svih svetih, Matej Picico (?), 17. st., rukopis na papiru, 23,5 x 15 cm

Kostel

Stari grad Kostel
14. – 18. st.

Kotari

Crkva sv. Leonarda
16. – 18. st.

Krapina

Franjevački samostan s crkvom sv. Katarine
17. st.

Križevci

Grkokatolička katedrala Presvete Trojice
Mato Celestin Medović, kraj 19. st.
Zidna slika, *secco*

Kršan

Kaštel Kršan
Srednji vijek

Krupa

Srpski pravoslavni manastir Uspenja Bogorodičinog
Georgije Mitrofanović, 1622. g.
Zidne slike, *fresco-secco*
Oko 280 m²

Kuzminec

Crkva sv. Kuzme i Damjana
Antun Jožef Lerchinger, 18. st.
Zidne slike, *fresco*

Labin

Crkva sv. Kuzme i Damjana
Nepoznati autor, sred. 15. st.
Zidne slike, *fresco-secco*
Oko 80 m²

Lastovo

Crkva sv. Marije u polju
Bogorodica s Djetetom, svecima i donatorom (Sveti razgovor)
Francesco Bissolo, 1516. g.
Ulje na drvu, 220 x 144 x 2,5 cm

Lepoglava

Bivši pavlinski samostan
Ivan Krstitelj Ranger, sred. 18. st.
Zidne slike u prostoriji 10
Fresco-secco

Lepoglava

Župna crkva Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije
Ivan Krstitelj Ranger, 1735. – 1737.
Zidna slika, *fresco-secco*
Oko 36 m²

Lepoglava

Župna crkva Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije
Kožnati jastuk s geometrijskim motivom
Nepoznati autor, venecijanska provenijencija, kraj 17., poč. 18. st.
Posrebrena koža, oslikana lazurama, uljanim bojama i puncirana, 46 x 33 cm

Letovanić

Kapela sv. Fabijana i Sebastijana
1721., obnova 1771. g.

Lobor

Majka Božja Gorska
Metalni nalazi
Antika / srednji i novi vijek

Lopatinec

Crkva sv. Jurja, cinktor
18. st.

Lopud

Crkva Gospe od Šunja
Nepoznati autor, 17. st.
Zidni oslik, *fresco*
33 m²

Lopud

Crkva Gospe od Šunja
Oltar Uznesenja Blažene Djevice Marije
Nepoznati autor, 16. st.
Drvo, polikromija, 534 x 389 cm

Lopud

Crkva Gospe od Šunja, župni muzej
Plašt Mihe Pracata
Nepoznati autor, II. pol. 16. st.
Laneno-pamučna tkanina, metalne ukrasne trake, 122 x 203 cm, 5 x 43 cm

Lovran

Vila Deneš
Attilio Maguolo, poč. 20. st.
Kamena plastika na pročeljima

Lovran

Župna crkva sv. Jurja
Radionica Vincenta iz Kastva, 15. st.
Zidne slike, *fresco-secco*
Oko 110 m²

Ludbreg

Arheološki lokalitet Vrt Somodi
Antika

Ludbreg

Cinktor župne crkve Presvetog Trojstva
1721., nadogradnja 1779. g.

Ludbreg

Restauratorski odjel Ludbreg
Dezinsekcija predmeta od drva, tekstila i papira (165 komada), 18. – 20. st.

Ludbreg

Restauratorski odjel Ludbreg, Tekstiloteka
Prikupljanje, obrada i pohrana povijesnog tekstila, 19. – 20. st.

Mali Komor

Lokalitet Vrci
Prapovijest

Marija Bistrica

Zavjetni pil Anđela čuvara
18. st.

Mikleuška

Pavlinski samostan i crkva Blažene Djevice Marije
Srednji vijek

Milna, otok Brač

Crkva Gospe od Blagovijesti
1783. g. (sakristija 1519. g., zvonik s prijelaza 16./17. st.)

Motovun

Ulica Rižanske skupštine, Ulica Angela Garbizza,
stubište Rotonda
Srednji vijek / novi vijek

Mutvoran

Bedem i kula
Prapovijest / antika / srednji vijek / novi vijek

Našice

Zavičajni muzej Našice
Bogorodica s Djetetom
Izidor Kršnjavi, 1877. g.
Papir, ugljen, bijela tempera, 142 x 100 cm

Nedelišće

Lokalitet Črečan
Prapovijest

Nerežišća, otok Brač

Muzej otoka Brača, Pustinja Blaca
Kazula
Nepoznati autor, 16./17. st.
Svileni damast, svilene trake, svileno i laneno platno, 73 x 101 cm

Nova Gradiška

Župna crkva Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije
Sv. Stjepan kralj
Leopold Kupelwieser, 1828. g.
Ulje na platnu, 210 x 120 cm

Novi Vinodolski

Utvrda Lopar
Kasna antika / srednji vijek

Novo Mjesto

Kapela sv. Petra
13. st.

Nuštar

Dvorac Khuen-Belassi
Organski nalazi i izrada kopija
Srednji vijek

Okešinec

Nalazište Sipčina
Antika

Orebić, otok Korčula

Crkva Gospe od Anđela
Oltar Uznesenja Bogorodice
Nepoznati autor, 16./17. st.
Drvo, polikromija, 530 x 320 cm

Osijek

Franjevački samostan Sv. Križa
Kameni elementi glavnog pročelja
Nepoznati autor, 18. st.
Klesani kamen

Osijek

Grobljanska kapela sv. Ane
18. st.

Osijek

Muzej likovnih umjetnosti
1. Portret R. Wilhelma, Braniš Vojta, 1936. g., bronca, 60 x 45 x 30 cm
2. Kokoš, Branko Ružić, 1950. – 1957. g., bronca, 40 x 15 x 25 cm

Osijek

Muzej likovnih umjetnosti
1. Sv. Dorotea, nepoznati autor, II. pol. 18. st., drvo, 50 x 34 x 22 cm
2. Prije kupanja, nepoznati autor, 1910. – 1940. g., sadra, 63 x 39 x 17 cm
3. Pegaz, Damir Mataušić, 1998. g., bronca, posrebrenje, 13 x 24 x 17 cm
4. Bez naziva XIX, Stjepan Gračan, II. pol. 20. st, paljeni poliester, 190 x 63 x 30 cm
5. Raspeti Krist, Stjepan Gračan, II. pol. 20. st, poliester, 225 cm

Osijek

Muzej likovnih umjetnosti
1. Siva crta na srebrnoj pozadini, Josip Vaništa, 1965. g., kombinirana tehnika, 140 x 180 cm
2. Vode, Božidar Kopic, 1981. g., ulje na platnu, 50 x 72 cm
3. Ribarska lađa, Emanuel Vidović, poč. 20. st., ulje na platnu, 46 x 98 cm
4. Nogometna utakmica, Omer Mujadžić, oko 1929. g., ulje na šperploči, 50 x 60 cm
5. Poluakt žene, Vladimir Becić, 1934. g., ulje na platnu, 59 x 73 cm
6. Orač, Vladimir Becić, 1920. g., ulje na platnu, 80 x 110 cm
7. Biskup Josip Juraj Strossmayer, Franjo Pfalz, 19. st., ulje na platnu, 74,5 x 62,5 cm
8. Grof Lothar Eltz, nepoznati slikar, 19. st., ulje na platnu, 65 x 53 cm

9. Ukrasni okvir slike Presveto Trojstvo / Prijestolje Milosti, 19. st., drvo, polikromija, 490 x 243 cm

Osijek

Muzej likovnih umjetnosti

1. Studija hrastove šume bez lišća, Adolf Waldinger, 19. st., papir, olovka, 43 x 59 cm
2. Studija krošnje bez lišća, Adolf Waldinger, 1874. g., papir, olovka, 26,5 x 33 cm
3. Šuma, Adolf Waldinger, 19. st., papir, ugljen, 25,5 x 33 cm
4. Poslije oluje, Adolf Waldinger, 19. st., papir, olovka 30,5 x 42,5 cm
5. Franjevačka crkva, Branko Šenoa, 1917. g., papir, akvarel, 30 x 23 cm
6. Porušeni bedemi, Branko Šenoa, 1917., papir, akvarel, 23 x 30 cm
7. Drvari u Splitu, Menci Klement Crnčić, I. pol. 20. st., papir, bakropis, 38,5 x 50 cm
8. Šuma uz krš, Menci Klement Crnčić, I. pol. 20. st., papir, ugljen, 55,5 x 59,5 cm
9. Čamci uz obalu, Menci Klement Crnčić, I pol. 20. st., papir, bakrorez u boji, 40 x 52,5 cm
10. Sv. Nikola, Miroslav Kraljević, 1905. g., papir, olovka, 29 x 21 cm
11. Ruševine Krndije, Hugo Conrad von Hötzendorf, 1863. g., papir, olovka, 27 x 38 cm
12. Pouglijenjena stabla u podgoračkom lugu, Hugo Conrad von Hötzendorf, 1863. g., papir, olovka, 27 x 38 cm
13. Dolina kod Jankovca, Hugo Conrad von Hötzendorf, 1863. g., papir, olovka, 27 x 38 cm
14. Stara kula valpovačkog dvorca, Hugo Conrad von Hötzendorf, 1863. g., papir, olovka, 27 x 38 cm

Osijek

Zgrada u Ulici Lorenza Jägera 22
19. st.

Osijek

Župna crkva sv. Mihaela arkandela
Oltar Blažene Djevice Marije Bezgrešne
Nepoznati autor, 18. st.
Drvo, polikromija, 500 x 650 cm

Otok Bisage (Kornatsko otočje)

Novi vijek

Otok Lastovo

Akvatorij PP Lastovo, više lokacija
Antika / novi vijek

Otok Mljet

Akvatorij NP Mljet, više lokacija
Antika / kasna antika / novi vijek

Otok Mljet

Pličina Sv. Pavao, brodolom
Novi vijek

Otok Mljet

Uvala Zaobraslo prijeslo, brodolom
Antika

Otok Vis

Viška uvala
Novi vijek

Otok Žirje

Plič Lumbarda, pličina kod rta Ljuta, uvala Balun
Antika, srednji/novi vijek, II. svjetski rat

Pakoštane

Župna crkva Uzašašća Gospodinova
1. Ophodno raspelo, Venecija, 17. st., srebrni lim, drvo, lijevano, iskucavano, puncirano, 53 x 23 cm
2. Viseći svijećnjak, nepoznati autor, 18./19. st., srebrni lim, mjed, lijevano, iskucavano, puncirano, visina 82,5 cm, promjer vrata 32 cm

Pakoštane

Župna crkva Uzašašća Gospodinova
Retabl glavnog oltara
Matio Rvina, 1699. g.
Drvo, rezbarenje, polikromija, 528 x 310 x 80 cm

Pavlin Kloštar (Streza)

Pavlini samostan Svih svetih
Kasni srednji vijek

Paz

Kaštel Paz
Srednji vijek / novi vijek

Pazin

Palača Rapicio
Srednji vijek / novi vijek

Pazin

Župna crkva sv. Nikole biskupa
Sakristijski ormar
Nepoznati autor, 18. st.
Furnir orah, intarzije, rezbarenje, polikromija, 398 x 580 x 90 cm

Pazin

Župna crkva sv. Nikole biskupa
Zidne slike u svetištu
15. st.

Peroj, Batvači

Crkva sv. Foške
Nepoznati autor, I. pol. 12. st.
Zidne slike, *fresco-secco*
Oko 50 m²

Petrovac

Samostan sv. Petra
14. st.

Plitvička jezera

Arheološki lokalitet Gradina Kozjak
Stari grad Krčingrad, branič-kula
13./14. st.

Plomin

Južni gradski bedem
Srednji vijek / novi vijek

Podgarić

Stari grad Garić-grad
Srednji vijek

Podgarić

Stari grad Garić-grad, mala kula
Kasni srednji vijek

Poljana Lekenička

Kapela Sv. Duha i sv. Florijana
Oltar Duha Svetoga
Nepoznati autori, II. pol. 17. st.
Drvo, rezbarenje, polikromija, 193,5 x 150 x 36 cm

Požega

Požeška biskupija
1. Ženski komplet Ane Filić, nepoznati autor, sred. 19. st., tkalačka, krojačka, pozamenterijska tehnika, kaputić dužine 55 cm, suknja dužine 105 cm, širine donjeg poruba 378 cm
2. Dokoljenke Kristine von Bunjik de Kisthind, rođ. Maljevac, nepoznati autor, I. pol. 19. st., pletačka, vezilačka tehnika, dužina 65 cm

Pučišća, otok Brač

Crkva sv. Ciprijana
Glavni oltar Uznesenja Blažene Djevice Marije
Nikola Radojković (?), 15. st.
Klesani kamen

Pula

Franjevački samostan, kapitularna dvorana
Nepoznati autor, 2. st.
Podni mozaik
Oko 20 m²

Pula

Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije
5. st. (zvonik 17. st.)

Pula

Skladište br. 21, područje topničke bitnice i skupine objekata Fižela
19./20. st.

Radoboj

Župna crkva Presvetog Trojstva
Misnica
Nepoznati autor, Francuska, 18. st.
Tkanje, krojenje, šivanje, svilena tkanina lansirana i broširana tekstilnim i metalnim nitima, laneno platno, tkane ukrasne trake od tekstilnih i metalnih niti, 102 x 74 cm

Rakalj

Lokalitet Stari Rakalj
Prapovijest / antika / srednji vijek / novi vijek

Rijeka

Industrijski kompleks Rikard Benčić, ciglena zgrada – sušara tvornice duhana
1899. g.

Rijeka

Industrijski kompleks Rikard Benčić, H-objekt
18. – 20. st.

Rijeka

Industrijski kompleks Rikard Benčić, upravna zgrada
1752., obnova i pregradnja 1785. g.

Rijeka

Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka
Keramička terina
Prapovijest

Rijeka, Jelenje, Klana, Čabar

Obrambeni sustav *Claustra Alpium Iuliarum*
Antika

Rovinj

Kula Turnina
Srednji vijek

Rožat

Franjevački samostan Pohodenja Marijina
Večera u Emausu
Nepoznati autor, 17. st.
Ulje na platnu, 131 x 91,5 cm

Rtić

Crkva sv. Franje Ksaverskog
Nepoznati autori, 18., 19. st., Petar Rutar, 20. st.
Zidne slike, *secco*

Samobor

Kapela sv. Mihovila arkandela
Glavni portal i portal apside svetišta
16. st., kamena plastika
160 x 260 cm (portal)

Samobor

Samoborski muzej
1. Sv. Lovro, A. G. Glaser, 19. st., bakrorez, 20 x 15,3 cm
2. Krist se nakon uskrsnuća ukazuje Majci, A. G. Glaser, 19. st., bakrorez/bakropis, 21,2 x 15,6 cm
3. Crkva sv. Marije Magdalene u Štrigovi (Smrt sv. Josipa), F. L. Schmilner, 1764. g., bakropis, 34,4 x 22,1 cm

Senj

Kaštel Ožegovićianum
II. pol. 13. st., obnove u 18. i 19. st.

Sinj

Viteško alkarsko društvo Sinj
Kubura kremenjača
Nepoznati autor, 18. st.
Čelik, srebro, drvo, lijevanje, kovanje, graviranje, rezbarenje, 52 cm

Sisak

Frankopanska ulica
Novi vijek

Sisak

Gradski muzej Sisak
1. Fragmenti arheološkog tekstila, kože i nepoznati fragmenti, nepoznati autor, 8./9. st., svilene tkanine, koža, nepoznati materijali, razne dimenzije
2. Fragmenti iz dva grumena zemlje, nepoznati autor, 8./9. st., metalne niti, razne dimenzije

Slatine, otok Čiovo

Crkva Gospe od Prizidnice
Glavni oltar Uznesenja Blažene Djevice Marije
Nepoznati autor, 18. st.
Mramor

Slavonski Brod

Franjevački samostan i crkva Presvetog Trojstva
1727. – 1749.

Slavonski Brod

Franjevački samostan i crkva Presvetog Trojstva
Poklonstvo kraljeva
Nepoznati autor, kraj 18. st.
Ulje na platnu, 206,5 x 157,5 cm

Slavonski Brod

Franjevački samostan i crkva Presvetog Trojstva
Sakristijski ormar
Nepoznati autor, 19. st.
Drvo, bajc, lak, rezbarenje, pozlata, 327 x 570 x 180 cm

Split

Katedrala sv. Dujma, Riznica
1. Biskupska mitra, nepoznati autor, 19. st., svileni rips boje bjelokosti, crvena svila, pozlaćene lamele, zlatovez, titranke, sukane rese od metalnih lamela, 84,5 x 35 cm
2. Jastuk, nepoznati autor, 17./18. st., bijela i ružičasta svila, pamuk, lan, metalne lamele, zlatovez, rese, 42 x 42 cm

Split

Podmorje Splitsko-dalmatinske županije
Antika / kasni srednji vijek / novi vijek

Split

Podni mozaik u Buličevoj ulici
Salonitanska škola, 4. st.
Opus tessellatum, oko 20 m²

Split

Zapadna vrata Dioklecijanove palače, sjeverni unutarnji zid propugnakula
4. – 17. st.
Klesani kamen, zidni oslik

Stari Grad, otok Hvar

Crkva sv. Nikole
Sv. Tadej
Francesco Ciabatta, 17. st.
Drvo, polikromija, 140 x 72 x 62 cm

Ston

Crkva Gospe od Lužina
Nepoznati autor, 16. i 18. st.
Zidna slika, *fresco*
Oko 42 m²

Ston

Crkva sv. Mihajla
11. st.

Strana, Buzet

Crkva svete Marije
Sakralni inventar crkve
16. – 20. st.
Drvo, rezbarenje, polikromija

Sudurad, otok Šipan

Crkva sv. Đurđa i sv. Nikole
Nepoznati autor, 15. st.
Zidni oslik, *fresco-secco*
3,44 m²

Sutivanac

Crkva sv. Ivana Krstitelja
Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

Sveti Martin na Muri

Antika

Svetice

Crkva Rođenja Blažene Djevice Marije i pavlinski samostan
Korske klupe (južna strana)
Nepoznati pavlinski majstori, kraj 17., poč. 18. st.
Drvo, rezbarenje, 520 x 230 x 120 cm

Svib

Crkva sv. Ante Padovanskog
Nepoznati autor, 19./20. st.
Zidni oslik, *secco*
80 cm²

Šenkovec

Lokalitet Čestinka
Prapovijest

Šibenik

Hrvatsko narodno kazalište, atrij
Antonio Zuccaro (?), oko 1870.
Zidni oslik, *fresco-secco*
550 x 600 cm

Šibenik

Katedrala sv. Jakova
Juraj Dalmatinac, 15. i 16. st.
Klesani kamen

Šibenik

Palača Mattiazzi
Nepoznati autor (krug Antonija Zuccara?), II. pol. 19. st.
Zidni oslici, tempera-gvaš
Oko 120 m²

Šibenik

Tvrđava sv. Nikole
Sred. 16. st.

Šipansko polje, otok Šipan

Ljetnikovac Beccadelli
Pellegrino Brocardo, 16. st.
Zidne slike, *fresco*

Škrip, otok Brač

Župna kuća
19. st.

Štrigova

Crkva sv. Jeronima
18. st.

Tomislavgrad, Bosna i Hercegovina

Franjevački muzej Fra Jozo Križić
1. Grobni tekstil (fragmenti tekstila s muškog kostura), nepoznati autor, 14. st., fragmenti tkanina, traka i pozlaćene čipke, tkalačka, vezilačka i krojačka tehnika, razne dimenzije
2. Fragmenti tekstila sa ženskog kostura, nepoznati autor, 14. st., fragmenti tkanina, traka i pozlaćene čipke, tkalačka, vezilačka i krojačka tehnika, razne dimenzije

Topusko

Kompleks ruševina cistercitske opatije
13. st.

Topusko

Zgrada žandarmerije
19. st.

Trakošćan

Dvor Trakošćan
Jedanaest oslikanih tapeta, nepoznati autor, 18. st., lanena tkanina, tempera, različite dimenzije

Trakošćan

Dvor Trakošćan
1. Nepoznati stariji časnik u oklopu (Ferdinand von Uyhazy?), nepoznati autor (Johann Michael Millitz?), 1755. – 1760. g., ulje na platnu, 91,7 x 74,1 cm
2. Nepoznati časnik, nepoznati autor (Johann Michael Millitz?), 1755. – 1760. g., ulje na platnu, 93 x 73,7 cm
3. Nepoznati časnik, nepoznati autor (Johann Michael Millitz?), 1755. – 1760. g., ulje na platnu, 100,5 x 83 cm
4. Nepoznati časnik, nepoznati autor (Johann Michael Millitz?), 1755. – 1760. g., ulje na platnu, 74,5 x 90 cm

Trogir

Benediktinski samostan sv. Nikole
Viseći svijećnjak
Venecijanska zlatarska radionica, 1737. g.
Srebro, lijevano, iskucavano, gravirano; visina 102 cm,
promjer vrata 8,5 cm

Trogir

Crkva Sv. Križa
Sv. Ivan evanđelist
G. Brusaferrero, kraj 17. st.
Ulje na platnu, 209 x 115 cm

Trogir

Crkva sv. Petra
Sv. Petar
Nepoznati autor, kopija prema Tintoretu, 17. st.
Ulje na platnu, 166 x 108 cm

Trogir

Katedrala sv. Lovre, kapela bl. Ivana Trogirskog
Nikola Firentinac, Andrija Aleši, II. pol. 15. st.

Trogir

Katedrala sv. Lovre, Riznica
Dalmatika
Nepoznati autor, 15./16. st.
Svileni rezani baršun, pozlaćene niti, raznobojne
svilene niti, tkalačka, krojačka i vezilačka tehnika, 122,5
x 149,5 cm

Trogir

Katedrala sv. Lovre, Zbirka crkvenih umjetnosti
Poliptih Bogorodica s Djetetom i svecima
Dujam Vučković, sred. 15. st.
Poluuljena tempera na drvu, rezbarenje, polikromija,
128,3 x 148,5 x 2 cm

Trsteno

Ljetnikovac Gučetić, zgrada s krušnom peći
18. – 19. st.

Umag

Stancija Seget
18. – 19. st.

Uvala Lovrečina, otok Brač

Starokršćanska bazilika sv. Lovre
Nepoznati autor, 6. st.
Podna žbuka, *fresco buono*, *opus signinum*
Oko 100 m²

Varaždin

Crkva sv. Ivana Krstitelja
Kipovi sa zapadnog pročelja
Ivan Jakob Altenbach, nepoznati autor, 17. st.
Polikromirana kamena plastika

Varaždin

Gradski muzej Varaždin
Haljina
Radionica Roch & Torpey, New York, 1900. – 1905. g.
Svilene tkanine, poliesterska tkanina, razne čipke, 140
x 39 cm

Varaždin

Gradski muzej Varaždin
1. Krajolik sa seoskim kućama, nepoznati autor, 19. st.,
ulje na platnu, 23 x 30,5 cm
2. Seoski prizor, nepoznati autor, 19. st., ulje na platnu,
23 x 31 cm
3. Pejzaž s mostom, Adolf Franck, 19. st., ulje na
platnu, 62,5 x 92,1 cm
4. Votivna slika, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu,
89 x 63 cm
5. Sestre, Philipp Ludwig Herrmann, 1887. g., ulje na
platnu, 82 x 67 cm

Varaždin

Gradski muzej Varaždin
1. La nourrice qui ramene l'enfant, Claude Augustin
Duflos, prema Robertu Bernardu, 18. st., bakrorez, 33 x
25 cm
2. Ventura Salimbeni detto il Bevilacqua pittore
intagliatore in rame, Carlo Gregori, prema Giovanniju
Domenicu Campigliu, 18. st., bakrorez, 29,9 x 21,5 cm
3. S. Josephus moriens, Johann Georg Bergmüller, 18.
st., bakrorez, 25,9 x 20 cm
4. Le coup de vent, François Philippe Charpentier,
prema Claudiu Josephu Vernetu, kraj 18. st., bakrorez,
60 x 78,5 cm
5. La Riboteuse Hollandoise, Jean Daullé, prema
Gabrielu Metsu, 18. st., bakrorez, 40,5 x 28,5 cm
6. Die 24 Ältesten und Johannes vor dem Thron,
Albrecht Dürer (kalkografski otisak), 16. st., kraj 18.,
poč. 19. st., drvorez, 40,5 x 29 cm
7. Eine Matinée bei Liszt, Josef Kriehuber, 1846. g.,
kolorirana litografija, 38 x 48 cm
8. La Bascule, Jacques Firmin Beauvarlet, prema Jean-
Honoréu Fragonardu, 18. st., bakrorez, 37 x 27,5 cm
9. Piazza Arcivescovile di Udine, Francesco del Pedro,
Uldarico Moro, 1769. – 1771. g., bakrorez, akvatinta, 53
x 69,3 cm
10. Palazzo Pubblico di Udine, Francesco del Pedro,
Uldarico Moro, 18. st., bakrorez, akvatinta, 46,5 x 65 cm

Varaždin

Kapela sv. Florijana
1738. g.

Varaždin

Kapucinski samostan i crkva Presvetog Trojstva
1. Sv. Franjo Asiški, nepoznati autor, ulje na platnu, II. pol. 18. st., 104 x 83 cm
2. Bl. anđeo iz Akrija, nepoznati autor, ulje na platnu, II. pol. 18. st., 104 x 83 cm
3. Sv. Fidelis iz Sigmaringena, nepoznati autor, ulje na platnu, II. pol. 18. st., 104 x 83 cm
4. Sv. Bonaventura, nepoznati autor, ulje na platnu, II. pol. 18. st., 104 x 83 cm
5. Sv. Antun Padovanski, nepoznati autor, ulje na platnu, II. pol. 18. st., 104 x 83 cm

Varaždin

Katedrala Uznesenja Marijina
Oltar Sv. Križa
Filip Jakob Straub, 1762. – 1764. g.
Drvo, rezbarenje, polikromija, 780 x 340 cm

Varaždin

Kip sv. Ivana Nepomuka pred Starim gradom
Nepoznati autor, 1766. g.
Kamena plastika
170 x 180 x 410 cm

Varaždin

Žitnica Staroga grada
15. – 20. st.

Varaždinske Toplice

Župna crkva sv. Martina
Glavni oltar sv. Katarine
18. st.

Velika Ludina

Župna crkva sv. Mihaela arkandela
1. Sv. Ivan Krstitelj, Franjo Antun Straub, 18. st., drvo, rezbarenje, polikromija
2. Sv. Ladislav kralj, Franjo Antun Straub, 18. st., drvo, rezbarenje, polikromija
3. Sv. Stjepan kralj, Franjo Antun Straub, 18. st., drvo, rezbarenje, polikromija
4. Sv. Ivan Evanđelist, Franjo Antun Straub, 18. st., drvo, rezbarenje, polikromija
5. Arhitektura oltara: dva stupa s kapitelima, završni profilirani vijenac, 18. st., drvo, rezbarenje, polikromija

Velika Ludina – Popovača

Stari grad Jelengrad
Kasni srednji vijek / novi vijek

Veliki Poganac

Crkva Velikomučenika sv. Georgija
Proroci Zaharija, David, Mojsije, Izaija, Ezekiel, Habakuk (medaljoni I – VII), Jovan Četirević Grabovan, 1779. g., tempera/ulje i pozlata na drvu, 50 x 30 cm

Virje

Volarski breg
Metalni arheološki nalazi
Srednji vijek

Vodnjan

Crkva Gospe od Traverse
Uskrsnuće
Venerio Trevisan, 19. st.
Ulje na platnu, 162,5 x 149 cm

Vodnjan

Crkva sv. Katarine
Nepoznati autor, 14. st.
Zidne slike, *fresco-secco*
Oko 15 m²

Vodnjan

Župna crkva sv. Blaža
Drveni tron ekspozicije, 18./19. st.
Drvo, polikromija, metal

Vodnjan

Župna crkva sv. Blaža
Sakralna zbirka: oltarski svijećnjaci, reljef Krštenje Isusovo, reljef Uskrsnuće Isusovo, procesijski štap bratovštine Majke Božje Svete Krunice, bratovštinski znak Bogorodica s adorantima, kip Blažene Djevice Marije, par kandelabra

Vrbnik

Župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije
Prije 1325. g., zvonik 1527. g.

Vrpolje

Spomen-galerija Ivana Meštrovića
Apostol s knjigom, Majka uči dijete moliti, Ženski torzo s rukama, Anđeo Gabrijel
Ivan Meštrović, 20. st.
Gips

Vrsar

Crkva sv. Marija od Mora
Antika / srednji vijek / novi vijek

Vukovar

Gradski muzej Vukovar

1. Žena sjedi u interieuru, Ante Kaštelančić, I. pol. 20. st., karton, ulje, 50 x 31 cm
2. Ranjenik u trenutku pada, Vanja Radauš, 1943. g., papir, sepija, 40 x 31 cm
3. Poprsje žene sa šeširo, Antun Šimek, I. pol. 20. st., karton, ulje, 31 x 21 cm
4. Portret žene sa šeširo, Antun Šimek, pol. 20. st., karton, ulje, 33 x 25 cm
5. Rovinj – ribari, Edo Murtić, 1947. g., papir, tuš, 53 x 41 cm
6. Dječak koji sjedi, Edo Murtić, 1940. g., papir, tuš, 42 x 30 cm
7. Ženski akt, Ivan Lovrenčić, 1986. g., papir, akvarelizirana serigrafija, 53 x 36 cm
8. Vukovarsko vlastelinstvo, nepoznati autor, 1847. g., papir, crna tinta, olovka i akvarel, 27 x 50 cm
9. Veleposjed Vukovar, nepoznati autor, 1870. g., papir, pamučna tkanina, crna i smeđa tinta, olovka i akvarel, 44 x 71,5 cm
10. Stari Vukovar, Gabriel Homer, 1820. g., papir, lanena tkanina, crna tinta, akvarel, 109,5 x 146 cm
11. Novi Vukovar, Gjoko Prica, 1886. g., papir, crni, crveni i plavi tuš, akvarel, 73 x 119 cm
12. Novi Vukovar, Oszkar Olgyay, II pol. 19. st., papir, crni tuš, akvarel, 63 x 98 cm
13. Nacrt za orgulje, Josef Brandl, poč. 20. st., papir, akvarel, tuš, 87 x 61 cm
14. Izgled glavnoga pročelja kapele Kristova Uzašašća – mauzoleja grofova Eltz, Viktor Siedek, 1907. g., papir, akvarel, tuš, 55,8 x 42 cm

Zadar

Crkva sv. Krševana

Nepoznati autor, II. pol. 15. st.

Zidni oslik, *secco*

297 x 148,5 x 527 cm

Zadar

Katedrala sv. Stošije

Korska sjedala

Kipar Matej Moronzon (Matheus Moronçonus de Venetiis), 1418. g., polikromator nepoznat, repolikromator Oscar Marcocchia, 1885. g.

Drvo, rezbarenje, polikromija, 1241/1325 x 465 cm

Zadar

Kneževa palača

Štukatura i stropovi u pet prostorija na prvom katu palače

II. pol. 19. st., bečka štukaterska radionica

Zagreb

Banski dvori

1. Opsada grada s ranjenicima, Anton Lerchinger, 18. st., ulje na platnu, 294 x 261,5 cm
2. Portret dame s ružom u kosi, Albert Moses (Mosé), II. pol. 19. st., ulje na platnu, 76 x 65 cm
3. Ulica, Milo Milunović, 20. st., ulje na platnu, 61,5 x 89 cm
4. Uz rijeku, Ljudevit Šestić, 20. st., ulje na platnu, 46 x 56 cm
5. Mrtva priroda, Slavko Šohaj, 20. st., ulje na platnu, 50 x 97 cm

Zagreb

Etnografski muzej

1902. – 1904., pročelje purificirano oko 1940. g.

Zagreb

Hrvatski povijesni muzej

1. Antun Kukuljević Sakcinski, Matija (Matthaeus) Kern, 1836. g., ulje na platnu, 76 x 62 cm
2. Vuk Kukuljević, nepoznati autor, I. pol. 18. st., ulje na platnu, 46,8 x 32,8 cm
3. Bitka (Dvoboj), Pr. Malembre, 18. st., ulje na platnu, 62 x 87,5 cm
4. Bitka, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 62 x 87,5 cm

Zagreb

Hrvatski povijesni muzej

1. Vladarska isprava, nepoznati autor, izdavač Žigmund Luksemburški, 1422. g., tinta, 19 x 22 cm
2. Proglas o upravljanju imanjima crkava, zaklada i bratovština, nepoznati autor, 1792. g., tisak, 34,5 x 21 cm
3. Braćo izbornici birajmo Dra Davida Starčevića!, nepoznati autor, tiskara D. Starčevića i drugovah, oko 1881. g., tisak, 70 x 43 cm
4. Hrvati, Starčevićanci!, nepoznati autor, tisak Antun Scholz, Zagreb, 1910. g., tisak, 94 x 62 cm
5. Škole novih kadrova industrije, nepoznati autor, tiskara Rožankovski, 1947. g., litografija, 100 x 71,3 cm
6. I. kongres AFŽ 1945., Antifašistkinja Hrvatske, AFŽ 22. VII., Ferdo Bis, 1945. g., litografija, 113,4 x 85,4 cm
7. Odluka o vojnim obveznicima, nepoznati autor, izdavač Auguste Marmont, Ljubljana, 27. 11. 1810. g., tisak, 60 x 45 cm
8. Jama br. 150, Edo Murtić, Zlatko Prica, 1944. g., litografija, 27,8 x 22,1 cm
9. Skica za linorez, Slavko Marić, 1942. – 1943. g., papir, olovka, tuš, 21 x 17 cm

Zagreb

Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, Riznica

1. Dalmatika s prikazom sv. Ivana evanđelista, nepoznati autor, 17. st., svileni saten i taft, lanena platna, raznobojne svilene niti, pozlaćene niti i titranke, tkalačka, krojačka i vezilačka tehnika, svilena puceta i uzice, 121,5 x 127,5 cm

2. Pala inv. br. T94, nepoznati autor, sred. 18. st., svileni damast i taft, laneno platno, pozlaćene niti i titranke, tkalačka, krojačka i vezilačka tehnika, 14 x 14,1 cm

Zagreb

Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, Riznica

Kazula biskupa Selišćevića

Nepoznati autor, 17./18. st.

Tkalačka, krojačka, pozamenterijska, vezilačka tehnika, 114 x 85 cm

Zagreb

Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine

1. Hreljin, Slavko Vereš, 1912. g., akvarel na papiru, 27,8 x 37 cm

2. Kraljevica, Slavko Vereš, 1912. g., akvarel na papiru, 24,5 x 34,5 cm

3. Kraljevica, Slavko Vereš, 1912. g., akvarel na papiru, 39,2 x 29,7 cm

4. Barilović, Slavko Vereš, 1910. g., olovka i pastel na papiru, 25 x 34,8 cm

5. Barilović, Slavko Vereš, 1910. g., pastel na papiru, 35 x 24,8 cm

6. Barilović, Slavko Vereš, 1909. g., akvarel na papiru, 30,6 x 23,6 cm

7. Hreljin, Slavko Vereš, 1912. g., olovka na papiru, 26,3 x 36,5 cm

8. Studija zdenca i stupa s kipom Majke Božje, Zagreb, Hermann Bollé, 1880./2. g., olovka na papiru, 95 x 130 cm

9. Stara Gradiška, nepoznati autor, 1765. g., tuš i akvarel na papiru, 52 x 74 cm

10. Tkalčićeva ulica, Ivan Benković, poč. 20. st., linorez na pausu, 16,4 x 17 cm

Zagreb

Muzej suvremene umjetnosti

1. Spomen-park Dotrščina, Zagreb, perspektiva 1/4, Josip Seissel, 1964. g., ugljen i kolaž papirom na papiru, 77 x 148 cm

2. Spomen-park Dotrščina, Zagreb, perspektiva 2/4, Josip Seissel, 1964. g., ugljen i kolaž papirom na papiru, 84 x 146 cm

3. Spomen-park Dotrščina, Zagreb, perspektiva 3/4, Josip Seissel, 1964. g., ugljen i kolaž papirom na papiru, 63 x 90 cm

4. Spomen-park Dotrščina, Zagreb, perspektiva 4/4, Josip Seissel, 1964. g., ugljen i kolaž papirom na papiru, 90 x 115 cm

5. Crtež br. VIII, Miodrag Đorđević, 1959. g., ugljen na papiru, 36,6 x 16,7 cm

6. Sv. Cecilija, Jan Gossaert Mabuse, 16. st., crtež tušem i bijelom temperom na papiru, 15,2 x 14 cm

7. Studija djevojčice po Agostinu Carraciju, Pietro Stefanoni, 17. st., bakropis, 29,1 x 21 cm

8. Orest progonjen od Erinija, Giuseppe Rosaspina, prema Pelagiu Palagi, 19. st., bakropis, 39,8 x 51,8 cm

9. Božica Tetis, Giuseppe Rosaspina, prema Allesandru Varotariju (il Padovaninu), 19. st., bakropis, 52,8 x 52,7 cm

10. Totila s vojnicima se klanja sv. Benediktu (list iz knjige II Claustro di San Michele in Bosco), Giacomo Giovannini, prema Ludovicu Carraciju, 1694. g., bakrorez, 61,2 x 45,2 cm

Zagreb

Strossmayerova galerija starih majstora HAZU

1. Bog Otac blagoslivlja Bogorodicu s Isusom i sv. Ivanom Krstiteljem, Pier Francesco Fiorentino, 15. st., tempera na dasci, 74,8 x 39 cm

2. Portret Marije Paoline Borghese, radionica Roberta Lefèvrea, poč. 19. st., ulje na platnu, 32,7 x 24,5 cm

3. Sv. Juraj ubija zmaja, Cavaliere d'Arpino, oko 1600. g., ulje na škriljcu, 51 x 40 cm

Zagreb

Židovska općina

Veliki parohet, nepoznati autor, 19. st., svileni damast, pamučno i laneno platno, pozlaćena traka, vez pozlaćenim nitima, 187 x 295 cm

Završje Začretno

Kapela sv. Ane

Anton Jožef Lerchinger, između 1756. i 1760.

Zidne slike na svodu svetišta, *fresco-secco*

Oko 400 x 400 cm

Zvonimirovo

Veliko polje

Keramički, željezni, brončani i stakleni arheološki nalazi

Prapovijest

Žminj

Kaštel Žminj

Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

Žumberak

Crkva sv. Nikole biskupa

Kasni srednji vijek / novi vijek

In memoriam

Hrvatski restauratorski zavod i Restauratorski odjel Vodnjan-Juršići s tugom se opraštaju od dugogodišnjeg djelatnika Maria Miočića



MARIO MIOČIĆ (19. 1. 1964. – 31. 3. 2017.)

Nagli i neočekivani odlazak našega kolege Marija Miočića zatekao je i potresao sve nas koji smo ga poznavali, poštovali i voljeli.

Mario je rođen u Rtini, malom mjestu nadomak otoka Paga. Kao najmlađe dijete, rano je ostao bez roditelja. Put ga je ubrzo odveo u Zadar, gdje je stekao srednjoškolsko obrazovanje, a potom u Rijeku, gdje je završio fakultet. U ljeto 1991. godine došao je u Vodnjan na ljetnu radionicu u organizaciji Zavoda za restauriranje umjetnina. Pojavio se samoinicijativno i bez najave, ali uz slutnju da će u restauriranju i u Istri naći ljubav. I zaista, ondje je upoznao svoju buduću suprugu Lauru, ali i ušao u svijet restauriranja, što će odrediti njegov daljnji život. Na poziv tadašnjega ravnatelja Zavoda, Mario i Laura otišli su 1993. godine u Zagreb, gdje su daljnja stručna znanja i vještine stjecali praktičnim radom, između ostaloga i sudjelujući u pripremi velike izložbe sakralne umjetnosti *Sveti trag*.

Sredinom 1995. godine osnovana je Restauratorska radionica Vodnjan-Juršići, a Mario je imenovan njezinim voditeljem. U Juršićima je Mario ostvario svoje snove:

vjenčanje, rođenje sina, život uz umjetnine, nešto kasnije i vlastiti dom. Mario je u Juršićima bio sretan. Bio je predan i odgovoran prema poslu koji je volio. Kao restaurator bio je na usluzi svima kojima je savjetom i djelom mogao pomoći. Bio je cijenjen u široj zajednici i među kolegama na poslu, ugodan i upućen sugovornik te vješt govornik. Stekao je ugled i poštovanje vlasnika i čuvara kulturnih dobara, s kojima je s lakoćom i rado komunicirao. Bio je nježan otac i suprug, dobar brat, susjed i prijatelj. Volio je obiteljski život. Volio je družiti se s dragim ljudima. Volio je boraviti u prirodi.

Nedostaje nam njegova toplina, vedrina i humor. Nedostaju nam podjednako stručni savjeti i rasprave te neobavezno druženje. Uživali smo s Mariom dijeliti život. Stoga se teško mirimo sa spoznajom da ćemo buduće dane, tjedne i godine proživjeti bez njega.

Kolege i prijatelji

