HRVATSKI
RESTAURATORSKI
ZAVOD

PORTAL

2/2011

Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda

UDK 7.025(058)

ISSN 1847-9464

IZDAVAČ:
Hrvatski restauratorski zavod

ZA IZDAVAČA:
Ferdinand Meder, prof.

UREDNICI:
Višnja Bralić
Ana Azinović (arheološka baština)

UREDNIŠTVO:
Ferdinand Meder, Višnja Bralić, Ana Azinović, Mario Braun, Zoraida Demori Staničić, Darko Ivić, Teodora Kučinac, Ljiljana Nofta Grdić (tajnica uredništva), Petar Puhmajer

KATALOG RADOVA HRZ-A ZA 2010. GODINU UREDILI:
Darko Ivić, Petar Puhmajer

PRIJEVOD NA ENGLESKI:
Tea Raše
Petar Puhmajer (55–68)

LEKTURA:
Rosanda Tometić

KOREKTURA:
Višnja Bralić, Darko Ivić, Petar Puhmajer

DIZAJN I PRIJELOM:
Vedran Klemens

TISAK:
Kershoffset Zagreb d.o.o.

NAKLADA:
700 kom

ADRESA UREDNIŠTVA:
Hrvatski restauratorski zavod
Grškovićeva 23, HR–10000 Zagreb
tel. +385 (0)1 4683 515; fax. +385 (0)1 4683 517

Hrvatski restauratorski zavod
Zagreb, 2011.

HRVATSKI
RESTAURATORSKI
ZAVOD

Sadržaj

7 FERDINAND MEDER
Uvodna riječ

Nepokretna baština

11 BRANIMIR RAŠPICA
Nekoliko projekata restauriranja zidnih slika u kontinentalnoj Hrvatskoj i djelovanje Ane Deanović
Few restoration projects of mural paintings in continental Croatia and the work of Ana Deanović

25 EDITA ŠURINA
Klesarske oznake na Velikom Taboru
Stone-masonry markings on Veliki Tabor

35 DRAGO MILETIĆ, MARIJA VALJATO FABRIS
Stari grad u Hrvatskoj Kostajnici. Konzervatorsko-restauratorski radovi do završne prezentacije
Old town in Kostajnica. Conservation and restoration works – from the onset to the final presentation

55 PETAR PUHMAJER
Rekonstrukcija tlocrta palače Kaštel u Taru
Floor plan reconstruction of the Kaštel palace in Tar

69 ZLATKO JURIĆ, MARTINA STRUGAR, FRANKO ĆORIĆ
Rasprave o Bakačevoj kuli u Zagrebu 1901. godine: „Taj nesgrapni, ružni toranj ...“ ili „... karakterističan primjer sredovječnog utvrdnog braništa“
Discussions about Bakač's tower in Zagreb in 1901: "This awkward, ugly tower..."or "...a characteristic example of Medieval defence fortification"

103 IVAN SRŠA
A da razmislimo o iskustvima starih majstora?
O pristupu povijesnim obojenim i/ili oslikanim žbukama na pročeljima
Should we reconsider the old masters' experiences?
On how to approach historical painted facades and/or facades with painted images

121 MARKO ŠPIKIĆ
Konzervirati ili restaurirati?
Tekstovi Camilla Boita o zaštiti kulturne baštine, 1884.–1886.
Conserve or restore?
Camillo Boito's texts on the protection of cultural heritage, 1884 to 1886

Pokretna baština

135 SAGITA MIRJAM SUNARA
Restauriranje poliptiha Vittorea Carpaccia iz Zadarske katedrale nakon Drugog svjetskog rata
Restoration of the polyptych by Vittore Carpaccio from the Zadar Cathedral after the Second World War

147 NEVENA KRSTULOVIĆ
Konzervatorsko-restauratorski radovi na skulpturama sv. Jeronima i sv. Blaža iz Creskog muzeja
Conservation and restoration works on the statues of St. Jerome and St. Blaise from the Museum of Cres

159 IVANA NINA UNKOVIĆ
Problemi prezentacije oštećenih drvenih relikvijara iz katedrale Sv. Stjepana pape u Hvaru
Problems of presentation of damaged wooden reliquaries from the cathedral of Pope St. Stephen in Hvar

171 IVO DONELLI
Konzervacija i restauracija željeznog topa izvađenog iz mora u luci Starog grada na Hvaru
The conservation and restoration of the underwater iron canon from Stari grad on the island of Hvar

179 EDO ANUŠIĆ
Ikonostasi manastira Pakra
Pakra monastery iconostases

189 BRANKA REGOVIĆ
Konzervatorsko-restauratorski radovi na haljini iz Zbirke tekstila i modnog pribora Gradskog muzeja Varaždin
Conservation and restoration works on the dress from the Collection of Textiles and Fashion Accessories of the Varaždin City Museum

197 SANDRA ŠUSTIĆ
Umijeće retuširanja u teoriji i praksi
The art of retouching in theory and practice

Arheološka baština

215 IGOR MIHOLJEK, IGOR MIHAJLOVIĆ
Antički brodolomi s teretom sarkofaga na području Dalmacije
Ancient shipwrecks with sarcophagi cargo in Dalmatia

223 IVANA HIRSCHLER, VINKO MADIRACA
Arheološko istraživanje unutrašnjosti prizemlja kule „C“ dvora Veliki Tabor 2009. godine
Archeological investigation of the ground floor interior in tower „C“ of the Veliki Tabor castle in 2009

239 MIHAEL GOLUBIĆ
Konzerviranje i restauriranje srednjovjekovne pisanice
Preservation and restoration of the medieval Easter egg from archaeological site Gudovac-Gradina

245 Popis kataloških jedinica iz kataloga radova u 2009.

Uvodna riječ

Tisak i promoviranje prvog broja časopisa je svečanost po sebi, ali kada izađe drugi broj, njegovo je naročito značenje istaknuto činjenicom da prvi broj nije ostao i jedini.

Slično prvom broju, i ovaj put djelatnici Hrvatskog restauratorskog zavoda sudjeluju s najvećim brojem tekstova utemeljenima u njihovu radu na programima matične ustanove. Objavljeni radovi obuhvaćaju široko područje djelatnosti Zavoda, ali posebno nam je drago da su se, sad već "stalnim" suradnicima Zlatku Juriću, Marku Špikiću i Franku Ćoriću s Katedre za zaštitu kulturne baštine s Filozofskog fakulteta u Zagrebu, zanimljivim prilozima priključili Sagita Mirjam Sunara i Ivo Donelli s Umjetničke akademije u Splitu i kolegica Martina Strugar iz Konzervatorskog odjela u Zagrebu. Tekstovi obuhvaćaju raznolike teme: od teorijskih razmatranja i povijesti konzervatorsko-restauratorske prakse u Hrvatskoj do prikaza višegodišnjih i sveobuhvatnih konzervatorsko-restauratorskih radova, poput onih na Starom gradu u Hrvatskoj Kostajnici ili rezultata pojedinačnih istraživanja, primjerice klesarskih znakova na Velikom Taboru i palače Kaštel u Taru. Predstavljeni su složeni konzervatorsko-restauratorski radovi na skulpturama iz Creskog muzeja, tekstilu iz Gradskog muzeja Varaždina, relikvijarima iz Hvara kao i na željeznom topu pronađenom u podmorju Starog grada na Hvaru, koji su zahtijevali promišljanje pristupa, metoda i konačne prezentacije predmeta. Tekstovi s područja zaštite arheološke baštine donose rezultate istraživanja kule "C" u Velikom Taboru, antičkih brodoloma s kamenim sarkofazima te prikaz konzervatorsko-restauratorskih radova na pisanici iz druge polovice 15. stoljeća s lokaliteta Gudovac-Gradina, nedaleko od Bjelovara.

U drugom dijelu časopisa, kao i protekle godine, predstavljeni su konzervatorsko-restauratorski radovi Hrvatskog restauratorskog zavoda realizirani u 2010. godini.

Objavljivanje drugog broja časopisa događa se uoči petnaeste obljetnice osnutka Zavoda i premda tema 15. obljetnice, kao tema od posebne važnosti, nije prisutna u ovom broju, ipak bih, barem u uvodnom dijelu, želio s nekoliko napomena istaknuti dosadašnja postignuća Zavoda, njegovo mjesto i ulogu u sustavu zaštite hrvatske kulturne baštine.

Uvijek ističemo da je svojim osnutkom Zavod objedinio rad dviju već formiranih i afirmiranih restauratorskih ustanova: Zavoda za restauriranje umjetnina, osnovanog 1948. godine, i Restauratorskog zavoda Hrvatske iz 1966. godine.

Dakle, potkraj 1996. godine donesena je Uredba o spajanju javnih ustanova restauratorske djelatnosti. Novoosnovani Zavod odmah je počeo s radom kao Hrvatski restauratorski zavod u osnivanju te je nakon propisane procedure s redovitim radom počeo u lipnju 1997. godine. Uz postojeće radionice u Ludbregu i Juršićima koje su od prije djelovale u sastavu navedenih zavoda, nastali su i preduvjeti za daljnje proširenje Zavoda restauratorskim radionicama u Dubrovniku, Splitu i Zadru, koje su prethodno već bile osnovane u sastavu konzervatorskih odjela Ministarstva kulture.

Znatna zapuštenost hrvatske kulturne baštine naslijeđena iz prethodnih razdoblja, a potom naročito velik opseg razaranja i oštećivanja kulturne baštine tijekom Domovinskog rata, te nasuprot tomu izrazito nedovoljna konzervatorsko-restauratorska djelatnost, bili su snažan poticaj za jačanje i rast te djelatnosti. Hrvatski restauratorski zavod dodatno je proširen osnivanjem restauratorskih odjela u Osijeku i Rijeci, kao i proširenjem djelatnosti već postojećih organizacijskih jedinica Zavoda, i to dodatnim radnim prostorom, opremanjem i kadrovskim jačanjem. Uz to treba spomenuti i restauratorske odjele u osnivanju smještene u Šibeniku i Puli.

Time danas Hrvatski restauratorski zavod djeluje na dvanaest lokacija izvan Zagreba i stjecajem okolnosti na dvanaest lokacija (uz dodatni skladišni prostor) u Gradu Zagrebu. U tim okvirima ukupno je angažirano 305 stalno zaposlenih djelatnika i 40 do 60 djelatnika povremeno zaposlenih na određeno vrijeme po pojedinim projektima.

Osim tako formiranog Zavoda od godine 2000. počelo je osnivanje i restauratorskih studija u Zagrebu, Splitu i Dubrovniku. Studiji djeluju u sastavu mjerodavnih sveučilišta: Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Umjetničke akademije u Splitu i Odjela za umjetnost i restauraciju u Dubrovniku. Tako osposobljeni kapaciteti Hrvatskog restauratorskog zavoda i restauratorskih studija u relativno kratko vrijeme posve su izmijenili sliku djelatnosti i stvorili nove stručne potencijale, primjerenije stanju hrvatske kulturne baštine i njezinim potrebama za sustavnim uređenjem i obnovom na temeljima konzervatorsko-restauratorske djelatnosti, kao zasebne stručne i znanstvene discipline koja na najbolji način može osigurati očuvanje spomeničke vrijednosti hrvatske kulturne baštine.

Pri tome u Hrvatskom restauratorskom zavodu potičemo, u okvirima zadanih mogućnosti, promicanje stručnog usavršavanja sudjelovanjem na stručnim skupovima, stalnom suradnjom sa stručnim i znanstvenim ustanovama, te uključivanjem u visokoškolsko obrazovanje za povremenu studentsku praksu na primjerima iz programa rada Zavoda, kao i sudjelovanjem nekoliko djelatnika Zavoda u izvođenju nastave na visokim učilištima. Time, kao i aktivnostima koje služe kao osnova za znanstvene radove i znanstveno napredovanje djelatnika, ostvarujemo znanstvenu dimenziju rada Zavoda na zaštiti i očuvanju kulturne baštine.

Uzmemo li u obzir postignuto unapređenje konzervatorsko-restauratorske djelatnosti u Hrvatskoj, a napose Hrvatskog restauratorskog zavoda, približavamo se ispunjavanju zacrtanih smjernica za definiranje misije Zavoda, kao matične ustanove koja radom na posebno odabranim programima obnove kulturnih dobara u okrilju teorijskih postavki, načela i kriterija za obavljanje djelatnosti, nastoji postizati optimalne standarde struke. Uz to ističemo promicanje struke kao konzervatorsko-restauratorske djelatnosti u cjelini, uz stalno predstavljanje stečenog znanja, pa time i ulogu nezamjenjivog sudionika u zaštiti i očuvanju hrvatske kulturne baštine. Takva načelna opredjeljenja detaljnije se razrađuju u strateškim planovima višegodišnjih, godišnjih i periodičnih programa kojima se trasira budućnost restauratorske djelatnosti, uspješnost u ostvarenju njezinih ciljeva i, dakako, Hrvatskog restauratorskog zavoda kao vodeće ustanove te djelatnosti.

Na tragu takve vizije vidimo i ulogu časopisa Portal za koji se nadamo da će na primjeren način očitovati uspješnice u radu, a teorijskim prilozima usmjeravati razvoj djelatnosti, te promicati i motivirati aktivnosti svih koji se žele uključiti u zaštitu kulturne baštine. ■

Ravnatelj Hrvatskog restauratorskog zavoda
Ferdinand Meder, prof.

Nepokretna baština

Nekoliko projekata restauriranja zidnih slika u kontinentalnoj Hrvatskoj i djelovanje Ane Deanović

Branimir Raspica

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

Pregledni rad
Predan 5. 9. 2011.
UDK 75.052.025(497.5"1947/1963"

SAŽETAK: U tekstu su obrađeni konzervatorsko-restauratorski zahvati u četirima crkvama u kontinentalnoj Hrvatskoj, izvedeni između 1947. i 1963. godine. Riječ je o crkvama Majke Božje Gorske u Loboru i Sv. Brcka u Kalniku, te o kapelama Sv. Stjepana u Zagrebu i Sv. Martina u Martinščini. Voditeljica konzervatorsko-restauratorskih radova na obnovama zidnih slika u svim navedenim građevinama bila je Ana Deanović, što je razvidno i po ujednačenom prezentacijskom načelu primijenjenom u rekonstrukciji slikanoga sloja.

KLJUČNE RIJEČI: *zidne slike, konzervatorsko-restauratorski radovi, Lobor, Zagreb, Kalnik, Martinščina, Ana Deanović*

POLOVICOM PROŠLOGA STOLJEĆA provedena su konzervatorsko-restauratorska istraživanja i radovi na zidnim slikama u crkvi Majke Božje Gorske u Loboru, kapeli Sv. Stjepana u Zagrebu, crkvi Sv. Brcka u Kalniku i kapeli Sv. Martina u Martinščini. U svim je građevinama konzervatorsko-restauratorski rad na zidnim slikama prekinut i nije završen. Riječ je o građevinama od kojih su neke i danas uvrštene u program zaštite Ministarstva kulture, a radove provodi Odjel za zidno slikarstvo i mozaik Hrvatskog restauratorskog zavoda.

Na navedenim se primjerima uočava ujednačenost izvedenih konzervatorsko-restauratorskih postupaka i prezentacije zidnih slika. Riječ je gotičkim prostorima s ostacima izvornih zidnih slika. Prilikom rekonstrukcije i reintegracije slikanog sloja, izvorni je zidni oslik bio „pošteđen" intervencija u slikanome sloju. Rekonstrukcija ili nadoknada u slikanome sloju obavljena je isključivo na novonanesenim žbukanim zakrpama. Osim u kapeli Sv. Stjepana, nije se izvodilo ni toniranje površinski oštećenog sloja *intonaca*. Nit vodilja radne ekipe bila je vizualno povezivanje fragmenata zatečenoga oslika u cjelinu, bez zadiranja u strukturu izvornika. Ujednačen način rada vjerojatno leži i u činjenici da je radove provodila ista radna ekipa, koju je nadzirala voditeljica radova, ili u ono vrijeme rukovodilac radova, Ana Deanović.[1]

Dokumentacija o radovima na zidnim slikama

Važni dokumenti vezani uz konzervatorsko-restauratorske zahvate su ugovori, računi, dnevnici o radovima i izvještaji sa službenih putovanja. Ti dokumenti sadrže opise provedenih radova, ugovorene i isplaćene iznose honorara, kao i imena naručitelja i izvođača radova. Restauratorskoj struci najvažniji su podaci o korištenom materijalu. Vremenski odmak od šezdesetak godina daje dovoljno vremena za sagledavanje i uočavanje eventualnih destruktivnih promjena na zidnim slikama, uzrokovanima

1. Crkva Majke Božje Gorske, Lobor, sjeverni zid svetišta, zapadna luneta, rekonstrukcija apostola, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. Drmić)
Church of Our Lady of the Mountain, Lobor, the northern wall of the sanctuary, western lunette, reconstruction of the Apostles, state found, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Drmić)

korištenjem neprimjerenih materijala, što dakako daje smjernice za odabir materijala za buduće konzervatorsko-restauratorske zahvate. Svako razdoblje ima svoje metode i tehnologiju, pa tako i restauratorska struka. Ono što se nekoć smatralo odgovarajućim metodama ili materijalima, danas se često smatra lošim i neprimjerenim za zidne slike. I danas se koriste materijali za koje se smatra da su neškodljivi i povratni, no o tome će prosuditi buduće generacije restauratora. Kada je riječ o korištenim materijalima pedesetih godina prošloga stoljeća, često izostaje podatak o postocima korištenih otopina, veziva, ali i o omjerima korištenih žbuka ili smjesa za injiciranje. No bez obzira na tu manjkavost, dnevnici o radovima još uvijek daju dovoljno informacija o sudionicima, fazama radova i njihovu trajanju. Ti su dnevnici nakon završetka posla predavani banci, koja je na osnovi njih i ispostavljenih računa obavljala isplate.[2] Važne su informacije i izvještaji sa službenih putovanja, u kojima je zabilježeno opće stanje objekta, ali i dinamika već započetih konzervatorsko-restauratorskih radova. Na osnovi tih izvještaja razrađivali su se i predlagali programi prema kojima su tražena državna financijska sredstva (krediti).

Restauriranje zidnih slika u crkvi Majke Božje Gorske u Loboru

Godine 1939. Artur Schneider otkrio je zidne slike u svetištu crkve Majke Božje Gorske u Loboru,[3] a osam godina poslije započeti su opsežniji radovi na njihovu otkrivanju.

O stanju crkve Majke Božje Gorske kod Lobora 10. kolovoza 1947. godine, kipar-konzervator iz Celja, Miloš Hohnjec, napisao je izvještaj s prijedlogom i programom radova za restauriranje i konzerviranje zidnih slika u svetištu i lađi.[4] Upozorio je na vlagu koja prodire kroz zidove i istaknuo da bi ih trebalo isušiti[5] i izolirati, i s unutarnje i s vanjske strane, te da u podnožju zidova treba ukloniti žbuku. Očevidom je uočio i salitru,[6] koju je također predložio ukloniti. Spominje nastavak radova na otkrivanju zidnih slika, kao i papirnatu zaštitu od prašine već otkrivenih dijelova zidnoga oslika. Za fragmente na žbuci koja otpada navodi da bi ih trebalo skinuti i nakon izoliranja zida vratiti, ne navodeći način i tehnologiju skidanja.[7]

Tijek radova vidljiv je iz dnevnika koji je predan nakon završetka posla.[8] Prema računu, posao su obavile tri stručne osobe.[9] U dnevniku radova je zapisano da su 13. rujna u nadzor došli dr. Ljubo Karaman[10] iz Konzervatorskog zavoda i Ljubinković iz Centralnog komiteta. Nakon njihova dolaska također se navodi i da se rade pokusi[11]. Dana 17. rujna 1947. profesor Tihomil Stahuljak[12] i Ana Deanović donose odluku da se radovi prošire na vanjsku stranu trijumfalnog luka. Dana 20. rujna 1947.[13] na terenu cijeli dan boravi Ana Deanović.[14] U izvještaju s puta govori o otkriću neznatnih tragova slika na dijelu trijumfalnog luka prema lađi, koji su danas prekriveni naličem. Na kraju navodi glavne razloge propadanja oslika: vlaga, gljivice, rušenje zida zbog pregradnje sakristijskih vrata, premazivanje oslika vapnenim naličem, te uljanim i kazeinskim bojama.

Fragmenti zidnih slika skidani su novinskim papirom,[15] spominje se slabljenje vezivne moći i da su boje postale to-

pive u vodi. No unatoč tome, zidne su slike prane vodom[16]. Oštećenja uzrokovana mehaničkim skidanjem žbuke, pri čemu se restaurator koristio čekićem i metalnom kukom, identificirana su u gornjoj zoni lunete, tijekom radova izvedenih godine 2007. Čišćenje kazeinskoga preslika također se provodilo mehaničkim putem, što Ana Deanović naziva ne baš najsretnijim rješenjem.

Još se jedan problem pojavio pri čišćenju rubnih ploha trijumfalnog luka koji su izvedeni od klesanog kamena. Pri uklanjanju kazeinskoga baroknog preslika dolazilo je do oštećivanja izvornoga oslika zbog hrapave površine kamena. Ana Deanović navodi da je u tom slučaju zakazao restaurator pa je predložila da ne skida barokni mramorizirani rub. Na to se odlučila zbog oštećenja izvornoga oslika pri čišćenju, ali i zbog estetskih razloga.[17]

Od 1. do 10. listopada 1947.[18] provodi se pranje i impregniranje svoda i zidova svetišta. Uklanjaju se cementne žbuke s vanjske strane sakristije te se impregniraju zidovi trijumfalnog luka i donji dijelovi zidova svetišta. Donji je dio svetišta impregniran čak tri puta.

U tom su razdoblju natrag na zid lijepljeni skinuti fragmenti zidnih slika kazeinskim ljepilom[19] te je provedeno žbukanje nedostajućih dijelova kazeinskom žbukom.

Ana Deanović na teren ponovno dolazi 12. listopada. U izvještaju s tog puta[20] piše o tijeku čišćenja te o ponovnom vraćanju (lijepljenju) na zid skinutih fragmenata na sjevernom dijelu svetišta. Navodi da su pukotine u lunetama zakrpane. Prvi put spominje da je oslik u lunetama[21] konzerviran vodenim staklom[22] u mješavini s magnezijevim fluatom[23] te je nakon toga premazan otopinom parafina u benzinu.[24]

Za lik sv. Kristofora na vanjskom lađnom zidu kaže da je, nažalost, potpuno stradao u svojem donjem dijelu, tako da djeluje kao poprsje. Lik sv. Kristofora te kameni dijelovi dovratnika trijumfalnog luka i dovratnici vrata u sakristiju također su impregnirani vodenim staklom.

U izvještaju je navedeno i da su donje zone svetišta, sakristije te vanjske stijene svetišta i sakristije očišćene od trule žbuke i premazane klornim vapnom[25] i bakrenim vitriolom.[26]

Kao glavni uzrok propadanja fresaka na južnom dijelu svetišta Ana Deanović navodi žljebove i crkveni krov,[27] problem koji je ustanovljen i 2007. godine.

Iduće godine piše o daljnjem radu restauriranja, tj. o rekonstrukciji slikanoga sloja jer 1947. godine to nije bilo predviđeno planom rada. Razloge i načine rekonstrukcije razrađuje i postavlja u teorijski okvir: „Velike praznine i oštećenja na vrlo delikatnim mjestima fresaka daju svetištu karakter konfuznog i neorganiziranog prostora u kome na pojedinim mjestima titraju sačuvani ulomci fresaka. U ovakvoj dispoziciji arhitektonska i koloristička kompozicija prostora izgubila je svoju estetsku cjelinu vrijeđajući oko gledaoca. Time je konzervator postavljen pred zadatak da sve fragmente i oštećena mjesta uskladi i poveže dodatkom novih dijelova kako bi ponovno bio uspostavljen kompozicijski kostur i time povraćena izgubljena estetska cjelina.“[28]

Za taj posao predlaže kreativnog i iskusnog likovnog umjetnika, vještog svim tehnikama zidnoga slikarstva, a od više potencijalnih izvođača prihvaćena je ponuda Ede Kovačevića, kojemu je u prilog išlo i njegovo prijašnje iskustvo u konzervatorskim radovima.[29]

S radovima se počelo 16. listopada 1948.[30] Radilo se na usklađivanju tonova i definiranju kontura na manje oštećenim i nevažnim mjestima, nakon čega su rekonstruirane tri figure apostola na sjevernome zidu svetišta u zapadnoj luneti, iznad sakristijskih vrata. (sl. 1) Spominju se loše izvedeni popravci neprimjerenim materijalom, koji se morao ukloniti.[31] Prema popisu materijala, krpanje zidova izvedeno je vapnenom ili vapneno-kazeinskom žbukom[32].

Radovi usklađivanja, dopunjavanja i dekoriranja zidova izvedeni su u srednjoj zoni na površini od 30 m², na sjevernoj strani trijumfalnog luka i na srednjem jedru svoda. Radovi u gornjoj zoni sjeverne strane svetišta nisu dovršeni zbog nemogućnosti postavljanja skele. U donjoj zoni radovi su odgođeni za iduću godinu, zbog odveć hladnih zidova. Ti radovi nikada nisu nastavljeni niti završeni, zbog pomanjkanja materijalnih sredstava.[33]

Svodna jedra u prvom traveju na kojima su slike potpuno propale, prebojena su u nekoliko tonova ljubičastosive boje. Analiza veziva pokazala je da je kao vezivo tog ljubičasto-sivog premaza korišteno tutkalo.[34] (sl. 2) Ono je tijekom vremena prilično nabubrilo, s obzirom na veliku količinu vlage u samom prostoru crkve. Danas se taj sloj odvaja od zida, povlačeći sa sobom donji izvorni slikani sloj.

Na kraju izvještaja Ana Deanović zaključuje da su radovi obavljeni vrlo savjesno, te da dekoriranje i usklađivanje potpuno odgovara konzervatorskim načelima, a spominje i likovnu vrijednost provedenih postupaka.[35] Ana Deanović restauratorski princip izvedenih postupaka u

2. Crkva Majke Božje Gorske, Lobor, detalj svoda svetišta, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. Drmić)
Church of Our Lady of the Mountain, Lobor, detail of the arch in the sanctuary, state found, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Drmić)

3. Kapela Sv. Stjepana, Zagreb, zapadno svodno jedro, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimio V. Barac)
Chapel of St. Stephen, Zagreb, southern arch, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Barac)

crkvi Majke Božje Gorske u Loboru uspoređuje s već primijenjenom i usvojenom praksom u zemljama regije (Sloveniji, Makedoniji i Srbiji). Napominje da je loborski primjer tek prvi pokušaj takve vrste na tlu Hrvatske, pa je razvoj takvih radova iznimno važan zbog fresaka, ali i zbog organiziranja i uvježbavanja stručnjaka za takav posao.

Restauriranje zidnih slika u kapeli Sv. Stjepana u Zagrebu

Od 1949. do 1953. na zidnim slikama u kapeli Sv. Stjepana u Zagrebu izvedeni su konzervatorsko-restauratorski radovi kojima je također voditeljica bila Ana Deanović. Radove je obavljao Edo Kovačević, sa suradnicima Zvonimirom Lončarićem i Mladenom Pejakovićem. Kovačević je očito status voditelja radne ekipe stekao prethodnim radnim iskustvom, među ostalim i u crkvi Majke Božje Gorske u Loboru.[36] Članovi radne ekipe bili su studenti Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu: Božidar Jušić i Georgi Georgievski, a o njihovu sudjelovanju u konzervatorsko-restauratorskim radovima svjedoče računi o obavljenim radovima.

Od 1950. do 1953. godine obavljeno je potpuno otkrivanje i čišćenje zidnih slika, njihovo konzerviranje, kao i reintegracija slikanog sloja. Račun iz 1952. sadržava zanimljive podatke o radovima, ali i o uporabljenom materijalu. [37] U njemu stoji da su obavljeni sljedeći postupci na baroknim zidnim slikama: a) učvršćivanje oštećenja kazeinskom emulzijom, b) krpanje oštećenja specijalnim toniranim kitom, c) usklađivanje zakrpa, d) povezivanje oštećenja s cjelinom, e) učvršćivanje cijele površine voštanom emulzijom.

U kapeli Sv. Stjepana lakune su ožbukane malo ispod razine izvornoga *intonaca*. Veće površine blago su tonirane, ornamentalni motivi i bordure izvedeni su vrlo precizno, a retuš je izveden lazurno i na prvi pogled mjestimično neuredno. (sl. 3–5)

Restauriranje zidnih slika u crkvi Sv. Brcka u Kalniku

Ujesen 1952. tijekom sanacije sjevernoga zida lađe uz pjevalište crkve Sv. Brcka u Kalniku otkrivena su dva fragmenta zidnih slika. (sl. 6, 7) Tom su prigodom fragmenti očišćeni i djelomično konzervirani. Zbog nedostatka financijskih sredstava, radovi nisu izvedeni u potpunosti. Jednako su tako izostala konzervatorsko-restauratorska istraživanja ostalih zidova lađe.[38]

Iz tog je razdoblja sačuvano nekoliko dokumenata koji govore o članovima radne ekipe, provedenim postupcima i uporabljenome materijalu. U službenom dopisu tadašnjeg kalničkog upravitelja župe Marka Matijašeca, upućenog Konzervatorskom zavodu, stoji da su otkrivene stare *fresco* slike, te da njihovo uređenje prepušta Konzervatorskom zavodu.[39] Za rad na freskama preporučuje ljeto 1952. Spominje da bi savjetima i primjedbama mogli pomoći i radnicima koji bi bili angažirani u sanaciji krovišta i zidova. Nedugo nakon zaprimanja toga dopisa, Konzervatorski zavod šalje povratni dopis.[40] U njemu stoji da su suglasni da se izvedu navedeni radovi, te da bi prije samih radova odaslanik trebao odrediti smjernice za žbukanje i

4. Kapela Sv. Stjepana, Zagreb, južno svodno polje, travej nad oltarom, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimio V. Barac)
Chapel of St. Stephen, Zagreb, southern arch area, traves above the altar, angels detail, state found, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Barac)

5. Kapela Sv. Stjepana, Zagreb, južno svodno polje, travej nad oltarom, detalj rekonstrukcije slikanog sloja na licu anđela, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimio V. Barac)
Chapel of St. Stephen, Zagreb, southern arch field, traves above the altar, detail of the reconstruction of the painted layer on the face of an angel, state found, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Barac)

bojenje zidova. Na kraju je predloženo da se s radovima počne u ožujku iduće godine. U potpisu tog dopisa stoji direktorica Konzervatorskog zavoda L. Anđela Horvat, a odaslanica je bila Ana Deanović, koja je s još trojicom kolega poslana u Kalnik kako bi pregledala zidne slike, ali i organizirala čišćenje svetišta.[41] U izvještaju s puta posebno ističe problem sjevernoga zida i prodor vode kroz njegovu strukturu, sve do unutrašnjosti sa zidnim slikama. Također kao problem navodi i staju smještenu na obronku brežuljka, nad sjevernim zidom crkve, iz koje se za kišnog vremena cijedi voda pomiješana sa stajskim gnojivom, ugrožavajući zidove štetnim, u vodi topivim solima. Trojica kolega koji su s Anom Deanović krenuli na put, ostali su na terenu petnaestak dana. U tom su razdoblju obavljeni nužni konzervatorsko-restauratorski postupci na zidnim slikama,[42] a radove su izveli: Božidar Jušić, Ivo Palžir i Ernest Tomašević. Drugi dio radova obavljen je tijekom srpnja i kolovoza iste godine, o čemu svjedoči također nekoliko dokumenata.[43] Konzervatorski zavod šalje na rad četvoricu svojih izaslanika: Zvonimira Lončarića, Mladena Pejakovića, Josipa Ladovića i Branka Lučića, koji su trebali čistiti, restaurirati i konzervirati zidne slike, odrediti boje i davati upute i nadzor nad radovima u lađi crkve.[44]

Dva računa su Konzervatorskom zavodu ispostavili Zvonimir Lončarić i Mladen Pejaković.[45] Iz računa koji je Mladen Pejaković ispostavio Konzervatorskome zavodu vidi se da je riječ o sjevernome zidu lađe.[46]

Restauriranje zidnih slika u kapeli Sv. Martina u Martinščini

Četrdesetih godina prošloga stoljeća svećenik Vjekoslav Noršić u svojoj je monografiji upozorio na mogućnost postojanja zidnoga oslika u kapeli Sv. Martina u Martinščini.[47] Na zidovima svetišta, na mjestima na kojima su otpali naknadni slojevi vapna, uočio je tragove zidnoga oslika, kao i oštrim predmetom urezana imena župljana. Također navodi da ih je potrebno istražiti i ustanoviti njihovu vrijednost i starost.

Bio je upoznat i s otkrićem zidnih slika u svetištu crkve Majke Božje Gorske u Loboru, čijoj župi pripada i kapela Sv. Martina.[48] Nekoliko su godina poslije u svetištu kapele Sv. Martina zidne slike djelomično otkrivene, o čemu svjedoče fotografije prof. Tihomila Stahuljaka (Konzervatorski zavod) i Duška Kečkemeta između 1946. i 1947., koje se čuvaju u Ministarstvu kulture. Na jednoj od njih snimljen je i sam prof. Stahuljak kako uklanja naknadne vapnene naliče s trijumfalnog luka. (sl. 8)

Iz fotografske se dokumentacije sa sigurnošću može utvrditi da su zidne slike u većoj mjeri otkrivene u 1947. i 1948. godini. Konzervatorsko-restauratorska istraživanja iz tog razdoblja bila su usmjerena isključivo na bočne zidove svetišta, a većina svoda u to je doba još uvijek neotkrivena. Iznimka su dijelovi svoda na kojima su otpali naknadni slojevi vapna, pri čemu su vidljivima postali ostaci zidnoga oslika.[49] Nastavak radova uslijedio je u idućem desetljeću.

6. Crkva Sv. Brcka, Kalnik, sjeverni zid lađe, Smrt sv. Petra Mučenika, stanje nakon radova izvedenih 1952. godine, rekonstrukcija ornamenta s naboranom trakom (Arhiv MK, snimio V. Bradač, 1954; inv. br. 15749, br. neg. I-J-109)
Church of St. Brice, Kalnik, northern wall of the nave, Death of St. Peter the Martyr, the state after the works carried out in 1952, the reconstruction of ornaments with butyl tape (MK Archive, photo by V. Bradač, 1954, Inv. no. 15 749, no. neg. I-J-109)

7. Crkva Sv. Brcka, Kalnik, sjeverni zid lađe, Lik sv. Benedikta, stanje nakon radova izvedenih 1952. godine, rekonstrukcija ornamenta s naboranom trakom (Arhiv MK, snimio V. Bradač, 1954; inv. br. 15748, br. neg. I-J-109
Church of St. Brice, Kalnik, northern nave wall, St. Benedict's figure, state after the works carried out in 1952. Ornament reconstruction with butyl tape (MK Archive, photo by V. Bradač, 1954, Inv. no. 15 748, no. neg. I-J-109)

8. Kapela Sv. Martina, Martinščina, trijumfalni luk, stanje tijekom otkrivanja zidnih slika 1947. godine, (Arhiv MK, snimio T. Stahuljak, inv. br.: 5025; neg.: 1–34–e)
Chapel of St. Martin, Martinščina, triumphal arch, state during the discovery of mural paintings in 1947 (MK Archive, photo by T. Stahuljak, Inv. no.: 5025, neg.: I-34-E)

Dana 22. svibnja 1957. sklopljen je ugovor između Konzervatorskog zavoda i izvođača konzervatorsko-restauratorskih radova: Branke Kolić i ak. slikarice Nevenke Vučićević,[50] na temelju kojega su izvedeni radovi na čišćenju stijena svetišta i trijumfalnog luka, te pripremni radovi u kapeli Sv. Martina u Martinščini. Prema drugom računu, kapela je u cijelosti očišćena i konzervirane su freske u svetištu i na trijumfalnom luku.

Konzervatorski zavod sklopio je ugovor i s Martinom Žugčićem, ovlaštenim zidarskim majstorom iz Zagreba, koji se obvezao da će istodobno s građevinskima provoditi i restauratorske zahvate.[51] Restauratorske zahvate izvodio je i ak. slikar Pavao Štalter, o čemu svjedoči njegov račun upućen Konzervatorskom zavodu: „Da su izvršeni konzervatorski radovi na cca 5 m² površine zida u donjoj polovini sjevernoga zida.“[52] Riječ je o djelomičnoj isplati sredstava prema ugovoru sklopljenom između Konzervatorskog zavoda i akademskih slikara Zvonimira Lončarića i Pavla Štaltera.[53]

Konzervatorski zavod sklapa ugovor i s Dimitrijem Gorjancom, koji preuzima rad na čišćenju, restauriranju i konzerviranju fresaka u kapeli Sv. Martina u Martinščini. Riječ je o injiciranju stijena i svodova u svetištu kazeinom i rijetkom kazeinskom žbukom.[54] Iz toga je razdoblja i račun za izvedene analize pigmenta na kojem piše: „Za Konzervatorski zavod u Zagrebu za izvršene analize fresaka prema uzorcima pod brojevima od 1 do 14“.[55]

Za to je razdoblje važan dokument svakako Dnevnik rada[56] u kojem su navedeni članovi radne skupine,[57] kao i faze radova od 13. lipnja do 29. kolovoza 1957.[58] Kao pridruženi i nestalni članovi skupine spominju se još i dvojica zidara, gosp. Filip[59] i njegov zamjenik, zidar Vinko, koji su žbukali veća oštećenja oko novih kamenih doprozornika u svetištu.[60]

Prema Dnevniku radova, u tom je razdoblju nastavljeno uklanjanje naknadnih vapnenih naliča i žbukanih slojeva započeto još četrdesetih godina, a poseban problem pri čišćenju bile su skrame u donjoj zoni sjevernoga zida.[61] Većina čišćenja obavljena je skalpelom, o čemu svjedoči i troškovnik na posljednjoj stranici dnevnika radova, gdje su u dva navrata navedeni troškovi brušenja nožića (skalpela). U dnevniku radova također se navodi da su završena sva kitanja i injiciranja[62] sjevernog i zapadnog zida.[63] Svi su poslovi uklanjanja vapnenih naliča, uklanjanja naknadnih žbukanih slojeva, kitanja, žbukanja[64] i injiciranja do 15. srpnja 1957. rađeni u zonama ljudskog dosega, jer tog je datuma stigao zidar koji je postavio skelu, pa je stoga čišćenje svoda moglo biti poduzeto tek u poslijepodnevnim satima.[65] I na svodu je čišćenje bilo otežano, čemu je u prilog išla „skamenjena žbuka“.[66] Dana 19. kolovoza 1957. navodi se: „Posao se bliži kraju.“ Tri dana poslije postavljen je veliki prozor[67] i započeto je retuširanje.[68] Posljednji upisani datum u dnevniku radova je četvrtak, 29. kolovoza 1957., kada je zabilježeno da je ukupno četvrtina svoda ostala neočišćena.

Iz sačuvanih ugovora, računa i dnevnika radova iz godine 1958. (?) može se vidjeti da se te godine na zidnim slikama radilo od polovice svibnja do polovice studenoga. U tom je razdoblju do kraja izvedeno čišćenje i otkrivanje zidnih slika bočnih zidova i djelomično svoda, uklanjanje naknadnih žbukanih slojeva, injiciranje bočnih zidova i svoda, te je započet retuš.

Dana 9. lipnja 1958. Konzervatorski zavod sklapa ugovor s Dimitrijem Gorjancom, preparatorom[69], a istog je dana Konzervatorski zavod sklopio ugovor i s Tomislavom Šuljkom.[70] Tjedan dana poslije sklopljen je ugovor[71] i s Pavlom Štalterom, o čemu svjedoči i račun.[72] Otprilike je u tom razdoblju radila i Nevenka Vučićević.[73] Iz svih se navedenih dokumenata može zaključiti da su u toj godini nastavljeni svi radovi započeti prethodne godine. Riječ je o čišćenju svodnih jedara, injiciranju svoda, žbukanju i fiksiranju olabavljenih dijelova zidne slike, skidanju i ponovnom vraćanju zidnih slika s južnog zida i svoda. U toj je godini provedeno i ostakljivanje prozorskih otvora, kao i elektrifikacija, kojom su uvedeni jedno rasvjetno tijelo i brojilo.

Izvještaj sa službenog putovanja u Martinščinu iz 1962.[74] temeljni je dokument prema kojem je sastavljen Predračun za izvođenje konzervatorskih radova u kapeli Sv.

9. Kapela Sv. Martina, Martinščina, istočni zid svetišta, stanje tijekom radova 1948. godine, (arhiv MK, snimio R. Munk, inv. br.: 5982; neg.: I–d–45)
Chapel of St. Martin, Martinščina, the eastern wall of the sanctuary, the 1948 state (archives MC, filmed R. Munk, Inv. no.: 5982, neg.: I-D-45)

10. Kapela Sv. Martina, Martinščina, južni zid svetišta, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila N.Vasić)
Chapel of St. Martin, Martinščina, the southern wall of the sanctuary, the state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

Martina u Martinščini. U njemu su navedeni dotadašnji konzervatorsko-restauratorski radovi, podijeljeni u četiri točke. Tako se u točki 1 navodi da je u cijelosti obavljeno čišćenje i otkrivanje zidnih slika, osim na mjestima kritičnih oštećenja. U točki 2 navedeno je da je djelomično injiciranje svoda dostiglo „najzavršeniju" fazu. U točki 3 navedeno je da su novom žbukom prekrivene gotovo sve površine zidova, pri čemu se očito mislilo na cijeli svod, dok je kod bočnih zidova žbukanje izvedeno samo na „najkritičnijim" mjestima. U točki 4 navodi se da su otvoreni zazidani prozorski otvori, kao i da je obavljeno novo žbukanje površine zida neposredno oko prozora, gdje su zidne slike već prije otpale.

U izvještaju je opisano i zatečeno stanje zidnih slika. Na svim je oštećenjima žbukanog sloja svoda zatečena siva žbuka, koja tonski ne odgovara izvornoj. Zbog toga se navodi: „Potrebno sastrugati i položiti novu kazeinsku žbuku od bijelog vapnenca ili mramornog praha." Spomenuta je i mogućnost injiciranja manjih šupljina na svodu. Cjelokupno stanje donjih i srednjih zona bočnih zidova vrlo je loše. Navode se podbuhlost i odvojenost rubnih dijelova oštećenja. U to vrijeme još nije potpuno otkriven oslik na lađnoj strani trijumfalnog luka, pa je u izvještaju spomenuta pretpostavka o njegovu postojanju. Zato je izražena potreba za istraživanjima tog dijela trijumfalnog luka.

Radovi u 1963. godini provođeni su od 15. listopada do 7. prosinca. Voditeljica radova bila je Nevenka Vučićević, akad. slikarica, restauratorica Konzervatorskog zavoda SRH,[75] a njezin je izvještaj podijeljen u dvije veće cjeline. Prva je cjelina posvećena zatečenom stanju i identifikaciji materijala, dok su u drugome opisani provedeni postupci.

Poglavlje obavljenih radova podijeljeno je u devet točaka: 1. dočišćavanje vapnenih premaza i naslaga voska i čađi, 2. učvršćivanje /injiciranje/ podbuhlih površina, 3. otucavanje jednog sloja žbuke[76], 4. skidanje i vraćanje fragmenata zidne slike,[77] 5. polaganje i zaglađivanje nove bijele žbuke načinjene od vapnenca, 6. kopiranje, iscrtavanje i izrezivanje šablona za izvođenje rekonstrukcije u boji, 7. toniranje u lokalnom tonu i rekonstrukcija (**sl. 9–12**), 8. istraživački radovi, 9. fotodokumentacija.[78]

U Popisu materijala[79] može se vidjeti materijal koji je upotrijebljen pri tim konzervatorsko-restauratorskim radovima, a zanimljivo je da je uz aproksimativnu cijenu i količinu, napisana i trgovina u kojoj se pojedini materijal može nabaviti.

Zaključak

Restauratorski zahvati na zidnim slikama u Loboru, Zagrebu, Kalniku i Martinščini ukazuju na nastojanja, ali i smjernice restauratorske struke sredine prošloga stoljeća. Analizom arhivske građe utvrđeno je da je radove izvodila uglavnom ista radna skupina. U većini je slučajeva riječ o studentima, apsolventima ili diplomantima onovremene Akademije primijenjene umjetnosti u Zagrebu. Iznimke su tek neki pojedinci, poput Ede Kovačevića koji je diplomirao tridesetih godina prošloga stoljeća, nakon čega je specijalizirao *fresco* slikarstvo u Parizu. Njegov prvi posao na obnovi zidnih slika zabilježen je 1948. u crkvi Majke Božje Gorske u Loboru. Ondje je radio na usklađivanju tonova na novonanesenom žbukanom sloju i rekonstrukciji slikanoga sloja, prema već razrađenom teorijskom okviru Ane Deanović. Ona taj primjer navodi kao prvi pokušaj takve vrste na tlu Hrvatske. S obzirom na

11. Kapela Sv. Martina, Martinščina, južni zid svetišta, prikaz apostola Jakova Starijeg i Jakova Mlađeg, rekonstrukcija slikanog sloja, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila N.Vasić)
Chapel of St. Martin, Martinščina, the southern wall of the sanctuary, apostles James the Greater and James the Younger, reconstruction of the painted layer, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

12. Kapela Sv. Martina, Martinščina, južni zid svetišta, prikaz apostola Šimuna(?) i Jude Tadeja, rekonstrukcija slikanog sloja, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila N.Vasić)
Chapel of St. Martin, Martinščina, the southern wall of the sanctuary, apostle Simon (?) And Jude Thaddaeus, reconstruction of the painted layer, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

dobro obavljeni posao, Kovačević godinu dana poslije biva angažiran na obnovi zidnih slika u kapeli Sv. Stjepana u Zagrebu. Tada se prvi put spominju i suradnici: Zvonimir Lončarić i Mladen Pejaković, kao i student Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu Božidar Jušić. Njih trojica bivaju angažirani i 1952. godine na obnovi zidnih slika u crkvi Sv. Brcka u Kalniku. Godine 1957. počinje obnova kapele Sv. Martina, uključujući i obnovu zidnih slika, koja je trajala do 1963. godine. Neki od članova radne skupine bili su akademski slikari Zvonimir Lončarić, Pavao Štalter, Banka Kolić i Nevenka Vučićević, koja je bila i voditeljica završnih radova 1963. Zidne slike u kapeli Sv. Martina otkrivene su između 1946. i 1947. godine. Zasluge za njihovo otkrivanje svakako pripadaju prof. Tihomilu Stahuljaku, koji je s Anom Deanović davao smjernice pri obnovi zidnih slika u Loboru.

U navedena četiri primjera rada na terenu voditeljica radova bila je Ana Deanović. U njima se ogleda prezentacijski, ali i tehnološki princip pristupa restauriranju zidnih slika. Upravo su dnevnici o radovima sadržavali podatke o korištenim materijalima, što je dakako zasebna zanimljivost, koja ukazuje na trendove korištenja nekih materijala, poput kazeina, voska ili ulja.

U kasnijim razdobljima nije zabilježeno da je ta radna skupina zajedno radila na restauriranju zidnih slika. Razlog tome može biti i gubitak zanimanja za restauriranje zidnih slika, jer znamo da je riječ o studentima kojima je možda to bilo tek kratkoročno zanimanje. Poznato je da su mnogi od njih poslije postali renomirani slikari, kipari, animatori i profesori. U kasnijim razdobljima prilikom obnova zidnih slika također nije zabilježen ni angažman Ane Deanović.

Na navedenim se primjerima također uočavaju i počeci dokumentiranja provedenih konzervatorsko-restauratorskih radova na zidnim slikama, s popisom korištenih materijala i tehnika provedbe konzervatorsko-restauratorskih postupaka. ■

Bilješke

1 Ana Deanović, povjesničarka umjetnosti i konzervatorica (Zagreb, 11.9.1919.-Ljubljana, 1.10.1989.). Doktorirala je na Filozofskom fakultetu 1957. godine na temi *Kapela biskupa Stjepana* II. Bila je konzervatorica u Konzervatorskom zavodu u Zagrebu (1943.–62.) i Institutu za likovne umjetnosti JAZU-a do 1964., potom voditeljica i znanstvena savjetnica Kabineta za arhitekturu i urbanizam JAZU-a. Radila je na otkrivanju i konzerviranju umjetničkih spomenika u Hrvatskoj. Primjenjivala je nove tehnološke metode u zaštiti spomenika i provodila atributivne i stilske analize likovnih djela. Istraživala je srednjovjekovno zidno slikarstvo, graditeljstvo, minijature, renesansne utvrde u Dalmaciji, a poglavito građevnu povijest zagrebačke Katedrale, o kojoj je napisala monografiju. Bavila se i nazivima u srednjovjekovnom i renesansnom vojnom graditeljstvu u Hrvatskoj. VIŠNJA FLEGO *ad vocem* Deanović, A., u: *Hrvatska likovna enciklopedija* 2, Zagreb 2005., 37–38.

2 Arhiv Odjela za zidno slikarstvo i mozaik (dalje Arhiv HRZ-a), kapela Sv. Stjepana, Zagreb, Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima godine 2005. HRZ, dosje 1750/1, svibanj-listopad 2005., 15.

3 Članak o njima u „Jutarnjem listu" 15. 10. 1939. objavio je sveučilišni asistent Željko Jiroušek.

4 Ministarstvo kulture, Uprava za kulturni razvitak i kulturnu politiku, Odjel za informacijsko-dokumentacijske poslove kulturne baštine (dalje: Arhiv MK-a), Miloš Hohnjec, Prijedlog za restauriranje i konzerviranje crkve Marije Gorske kod Lobora, 2. 8. 1947., spis 669–1947, elaborat 1852. U Izvještaju navodi da je pregled obavio s arhitektom Milošem Hohnjecom mlađim.

5 Nije naveden način na koji bi se to izvodilo.

6 Salitra je po sastavu kalijev nitrat, čija je molekulska formula KNO_3. Salitra je, kolokvijalno, sinonim za soli na zidu. Rastvara se u vodi. Javlja se u prirodi u malim količinama u obliku minerala nitrokalita u krajevima sa suhom i toplom klimom, između ostalog u Kini i Indiji. Iz tih država je donesena u Europu. Danas se dobiva reakcijom natrijeva nitrata i kalijeva klorida: $NaNO_3 + KCl \rightarrow KNO_3 + NaCl$. Kalijev nitrat je bezbojan ili bijel. Pri zagrijavanju do 400 °C razlaže se na kalijev nitrit i kisik: $2KNO_3 \rightarrow 2KNO_2 + O_2$. Kalijev nitrat je oksidans, koji se od davnina koristi u izradi baruta. Danas se primjenjuje u proizvodnji pirotehnike i gnojiva, dok u prehrambenoj industriji služi i kao konzervans (E252). Vidi: http://sh.wikipedia.org/wiki/Salitra (21. lipnja 2011.)

7 Temeljem tog prijedloga Ministarstvo prosvjete 26. kolovoza 1947. odobrava svotu od 30.000 dinara za konzervatorske radove na crkvi Marije Gorske.

8 Arhiv MK-a, MILOŠ HOHNJEC, Spisak dnevnika o obavljenom poslu na otkriću i konzerviranju fresko slikarije u crkvi M. B. Gorske u Loboru od 9. 9. do 19. 10. 1947., elaborat 131.

9 Miloš Hohnjec, Miloš Hohnjec mlađi i treća neimenovana osoba. Vidi: Arhiv MK-a, Račun upućen Konzervatorskom uredu u Zagrebu, za čišćenje fresko slikarije kod M. Božje Gorske u Loboru, elaborat 131.

10 Dr. Ljubo Karaman je u to vrijeme ravnatelj Konzervatorskog zavoda u Zagrebu.

11 Najvjerojatnije je riječ o čišćenju i konzerviranju slike, iako se ne navode način i tehnologija pokusa.

12 Prof. Tihomil Stahuljak je u to vrijeme asistent Konzervatorskoga zavoda i angažiran je na otkrivanju zidnih slika u kapeli Sv. Martina u Martinščini.

13 Arhiv MK-a, MILOŠ HOHNJEC, 1947., (bilj. 8).

14 Arhiv MK-a, ANA DEANOVIĆ, Putni izvještaj sa službenog putovanja u Lobor, 17. 9.–20. 9. 1947., spis 954–1947., elaborat 1852.

15 Arhiv MK-a, Putni izvještaj sa službenog putovanja u Lobor, 24. 9.–29. 9. 1947., spis 947–47., elaborat 1852. Vjerojatno je riječ o fragmentima apostola iznad vrata u svetištu.

16 Arhiv HRZ-a, Lobor, crkva Majke Božje Gorske, Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima u 2007. godini, HRZ, Zagreb, dosje 1740/3, travanj 2008., 41. Tragovi toga pranja ustanovljeni su sondom broj 3 tijekom istraživanja 2007. godine.

17 Arhiv MK-a, ANA DEANOVIĆ, 1947. (bilj. 14): „Kako je trijumfalni luk bio prilično fragmentarno sačuvao svoje fresko-slikarije, a po svojoj arhitektonskoj ulozi mora da nosi jake grafičke elemente, odlučila sam se za taj barokni rub, koji svojom neprekinutom linijom uokviruje i učvršćuje slikarije, što su se fragmentarno sačuvale."

18 Arhiv MK-a, MILOŠ HOHNJEC, 1947. (bilj. 8).

19 LJUBIŠA GRLIĆ, Mali kemijski leksikon, Zagreb, 1988., 99. Kazein je bjelančevina koja se nalazi u mlijeku, vezana u obliku soli kalcija. Pripada fosfoproteinima. Primjenjuje se u proizvodnji plastičnih masa, sintetskih vlakana i ljepila. Proizvodi se od kravljeg mlijeka.
U prošlosti se u restauratorskoj struci koristio kao konsolidant i ljepilo u *strappo* tehnici. U novije je vrijeme korišten kao vezivo pigmenata za retuš zidne slike na južnom pročelju crkve Sv. Ilije u Lipniku, kao i dodatak u žbuci pri vraćanju fragmenta skinute Rangerove zidne slike iz bivšeg pavlinskog samostana u Lepoglavi. U oba je slučaja riječ o tehničkom kazeinu Kremer koji je korišten i kao dodatak smjesama za injektiranje.

20 Arhiv MK-a, ANA DEANOVIĆ, Izvještaj sa službenog putovanja u Lobor, 11. 10.–21. 10. 1947., spis 1127–47, elaborat 1852.

21 Niz naslikanih draperija i trijumvirat apostola.

22 LJUBIŠA GRLIĆ, 1988., (bilj. 19), 135. Vodeno staklo, ili natrijev silikat, staklasta masa koja nastaje zagrijavanjem kvarca s natrijevim karbonatom ili s natrijevim hidroksidom. U trgovinu dolazi u obliku koncentrirane vodene otopine.

Služi kao sredstvo za konzerviranje i za impregnaciju različitog materijala radi zaštite od požara.

23 Arhiv HRZ-a, 2008. (bilj. 16). 33. Magnezijev fluat, ili magnezij fluo silikat, pretvara lako topive kalcijeve i magnezijeve karbonatne soli u teže topive kristale kalcijeva i magnezijeva fluorida, te time usporava proces migracije soli. Nije štetan za zid, ali ne djeluje na nitrate.

24 LJUBIŠA GRLIĆ, 1988., (bilj. 19), 148. Parafin, čvrsta bijela masa slična vosku, topiva u organskim otapalima, smjesa zasićenih alifatskih ugljikovodika (parafina) s 18 do 45 atoma ugljika u molekuli. Dobiva se destilacijom zaostataka nafte iznad 400 °C. Služi u proizvodnji svijeća, voštanog papira, laštila, maziva, za impregniranje tkanina i šibica.

25 LJUBIŠA GRLIĆ, 1988., (bilj. 19), 106. Klorno vapno je bijela u vodi topiva tvar alkalne reakcije i mirisa po kloru. Glavni mu je sastojak kalcij-klorid-hipoklorit CaCl(OCl). Proizvodi se od klora i gašenog vapna. Lako otpušta aktivni klor, pa služi kao sredstvo za bijeljenje i za dezinfekciju, primjerice vode za piće.

26 LJUBIŠA GRLIĆ, 1988., (bilj. 19), 28. Bakreni vitriol, bakar (II)-sulfat, $CuSO_4 \times 5H_2O$, plavi kamen, modra galica, plavi trikulinski kristali lako topivi u vodi. Grijanjem gube kristalnu vodu i prelaze u bijeli prah, koji privlači vodu i ponovno poplavi. U prirodi nastaje oksidacijom i trošenjem bakarnih ruda. Dobiva se otapanjem bakra u sulfatnoj kiselini ili prženjem sulfidnih ruda bakra. Upotrebljava se kao sredstvo za uništavanje biljnih parazita.

27 Arhiv MK-a, ANA DEANOVIĆ, Marija Gorska–stručno mišljenje, 11.10.1947. spis 988–1947.

28 Arhiv MK-a, ANA DEANOVIĆ, Izvještaj o radu restauriranja fresaka u Mariji Gorskoj kraj Lobora, 9. 11. 1948.

29 U izvještaju se ne navodi o kakvim je konzervatorskim radovima riječ.

30 Arhiv MK-a, ANA DEANOVIĆ, 1948. (bilj. 28).

31 Vrlo vjerojatno je riječ o žbukanim zakrpama koje je Miloš Hohnjec izveo točno godinu dana prije. Iz toga se može zaključiti da su vlaga i soli destruirali nove zakrpe.

32 Vidljiva bijela magličasta skrama na slikanome sloju tih zakrpa možda je uzrokovana naknadnom karbonizacijom žbuke jer su se rekonstrukcije izvodile na svježoj žbuci. Do pojave skrame može doći i preuranjenim nanošenjem slikanog sloja, što uzrokuje miješanje vapna iz žbuke s pigmentom. Nije isključena ni prisutnost kristala soli.

33 ANA DEANOVIĆ, Gotičke freske u svetištu zavjetne crkve Marije Gorske kraj Lobora, u: *Peristil*, 12–13 (1969.–1970.), 59–60.

34 Arhiv HRZ-a, 2008. (bilj. 16), 105–107.

35 Arhiv MK-a, Ana Deanović, 1948. (bilj. 28).

36 Kao građevinsko-kemijsko-tehnički stručnjak spomenut je i August Močnik, te Martin Žugčić kao ovlašteni zidarski majstor. Nadzor nad konzervatorima-restauratorima provodili su profesori Akademije primijenjene umjetnosti: Marin Studin, Ernest Tomašević, Ivo Palžir i Branko Hegedušić.

37 Arhiv MK-a, 29.12.1952. Račun za radove konzerviranja i restauriranja zidnih slika.

38 ANA DEANOVIĆ, Talijanski slikar na visočini Kalnika, u: *Peristil*, 4 (1961.) 27.

39 Arhiv MK-a, Predmet: Popravak crkve, Konzervatorskom zavodu u Zagrebu, 107/1951., Kalnik 8.11.1951.

40 Arhiv MK-a, Predmet: Kalnik–popravak crkve, Dopis župnom uredu, 1871/1951., Zagreb 28.11.1951.

41 Arhiv MK-a, ANA DEANOVIĆ, Putni izvještaj, Kalnik, 335/1952., Zagreb, 1.3.1952.

42 Arhiv MK-a, Račun za istraživanje i otkrivanje fresaka u crkvi Sv. Brcka u Kalniku, 1166/52., Zagreb, 31.3.1952.

43 Arhiv MK-a, Predmet: Kalnik, Sv. Brcko, uređenje crkve, dopis Narodnom odboru kotara Križevci i Upravi župe Kalnik, 1265/1952., Zagreb, 12.7.1952.

44 Arhiv MK-a, Računi za radove izvedene u svetištu župne crkve na Kalniku, 1929/52. i 1930/52., Zagreb, 9.10.1952.

45 Arhiv MK-a, Obrazloženje računa za radove u crkvi Sv. Brcka na Kalniku, 1929/52. i 1930/52., Zagreb, 9.10.1952. Tada je obavljeno: 1) prskanje i pranje svih slikanih površina vapnenom vodom, 2) čišćenje mrlja alkoholom, 3) čišćenje kišnih algi formalinom, 4) učvršćivanje/fiksiranje/gornjeg sloja boje kazeinskim mlijekom, 5) krpanje pukotina i oštećenja kazeinskom žbukom, 6) lijepljenje odlupljenih dijelova žbuke na zidovima i svodovima kazeinskim injekcijama, 7) skidanje odlupljenih dijelova žbuke s polja 1, 3, 4 i 9; 8) lijepljenje skinutih dijelova žbuke/ulaganje na staro mjesto/položeno kazeinskom žbukom, 9) čišćenje i fiksiranje rebara, 10) popravljanje ornamenata na rebrima svodova, 11) čišćenje ostalih dijelova u svetištu, 12) popravljanje ornamenata na očišćenom kamenu, 13) zatvaranje i povezivanje lokalnom bojom očišćenih i pokrpanih dijelova, 14) bojenje južne stijene i podnožja jednom bojom u tehnici vapna, 15) bojenje unutarnjih ploha zazidanih gotskih prozora i špalete postojećih, 16) čišćenje otkrivene stijene na sjevernoj stijeni, 17) restauriranje natpisa na vanjskoj strani slavoluka.

46 Arhiv MK-a, Račun za radove na sjevernoj stijeni lađe u crkvi Sv. Brcka na Kalniku, 2306/52., Zagreb, 19.11.1952. Tada je obavljeno: 1) čišćenje freske, 2) fiksiranje dijelova boje, 3) lijepljenje odlijepljenih dijelova freske kazeinskim injekcijama, 4) ulaganje odlijepljenih dijelova u svježu žbuku, 5) žbukanje okoline freske, 6) kitanje oštećenih dijelova freske žbuke u dva sloja, 7) zatvaranje kitanih dijelova polaganjem srodnih lokala tih tonaliteta, 8) zasjenjivanje okoline freske bojom u tehnici vapna, 9) povezivanje fragmenata u moguću cjelinu produživanjem ornamentalne vrpce u vertikalnom i horizontalnom smjeru, 10) polaganje voštane emulzije na površini freske zbog konzerviranja i svježine tona.

47 VJEKOSLAV NORŠIĆ, Povijest župe Uznesenja Blažene Djevice Marije u Zlataru, Zagreb, 1942. (fototipsko izdanje), 17.

48 Godine 1939. prof. dr. Artur Schneider otkrio je zidne slike u svetištu crkve Majke Božje Gorske u Loboru, a članak je o njima u „Jutarnjem listu" 15. 10. 1939. objavio u to vrijeme sveučilišni asistent Željko Jiroušek.

49 Iz toga razdoblja nije pronađena arhivska građa koja bi sa sigurnošću potvrdila izvedene postupke.

50 Arhiv MK-a, računi od 12. 8. 1957. Elaborat 167.

51 Arhiv MK-a, račun od 10. 8. 1957. Elaborat 167. Tada su se obavili sljedeći radovi: 1) iskop zemlje za jarak za odvod vode od objekta, 2) žbukanje grubo starim odležanim vapnom i dolomitnim pijeskom za podlogu, 3) žbukanje fino starim odležanim vapnom i prosijanim dolomitnim pijeskom zida uz freske, 4) betoniranje rigola, 5) izrada skele u svetištu potrebne za rad na freskama, 6) dobava i klesanje kamena za gotički doprozornik prema postojećim, sastavljen od četiri komada, 7) krpanje kamenog doprozornika u rozeti kazeinskim mortom i mljevenim kamenom iste vrste, 8) dovoz i odvoz potrebnog alata i skele na radilište i s radilišta, 9) pretresanje krova uz dodatak 25% novog biber-crijepa te mjestimični popravak trulih letava, 10) popravak krovnog sljemena uz dodatak 50% novih žljebnjaka uloženih u produžnu žbuku.

52 Arhiv MK-a, račun od 14. 7. 1957., koji je potpisala računovotkinja Zlata Mikša i nadzorni organ, dr. Ana Deanović. Elaborat 167. Tom je prigodom obavljeno: 1) kitanje freske i učvršćivanje rubova kazeinskom žbukom, 2) slaganje i lijepljenje na zid otpalih dijelova freske koji su bili sačuvani, 3) injektiranje najugroženijih mjesta, gdje je žbuka freske odvojena od zida.

53 Arhiv MK-a, Ugovor od 10. 7. 1957. Elaborat 167. Prema tom su se ugovoru obvezali: 1) nadzirati radove na čišćenju fresaka, 2) nadzirati injektiranje oštećenih i napuklih mjesta kazeinskim ljepilom, 3) fiksirati pulveriziranu površinu, 4) rukovoditi radovima na žbukanju oštećenih mjesta.

54 Arhiv MK-a, račun od 17. 12. 1957. koji je potpisao nadzorni organ, dr. Ana Deanović. Elaborat 167. Tada je obavljeno: 1) obrubljivanje kazeinskom žbukom oštećenih dijelova fresaka u cijelom svetištu, 2) učvršćivanje pojedinih nestabilnih dijelova žbuke uz podlogu bakrenim šipkama i kazeinom.

55 Arhiv MK-a, račun od 22. 10. 1957. koji je potpisao nadzorni organ, dr. Ana Deanović. Elaborat 167. Navedene analize provedene su semimikro i mikropostupkom prema internacionalnim propisima dobivenim od Courtauld Institute of Art, University of London, Department of Technology. Analize je provela prof. dr. ing. Vjera Krajovan-Marjanović, Zagreb, Marulićev trg 20.

56 Arhiv MK-a, Dnevnik rada, Radovi na čišćenju i restauriranju fresaka u crkvi Sv. Martina u Martinščini, 1957. Elaborat br. 1829, iz Zbirke općih radnih dosjea iz ostavštine ing. Grete Jurišić.

57 U tom su razdoblju članovi radne skupine bili: Dmitar Gorjanc (od 2. 7. do 20. 7. 1957.), Branka Kolić, Pavao Štalter (od 2. 7. do 6. 7. 1957.), Tomislav Šuljak (od 2. 7. do 31. 7. 1957.) i Nevenka Vučićević.

58 Iz dnevnika radova može se iščitati da je u tom razdoblju za rad na terenu utrošeno 56 radnih dana. Do 2. srpnja 1957. četveročlana radna skupina radi na terenu u prosjeku devet sati na dan, pri čemu su za konzervatorsko-restauratorske zahvate utrošena 432 radna sata. Od 2. do 6. srpnja 1957. peteročlana skupina također radi oko devet sati na dan, pri čemu je ostvareno 225 radnih sati. Od 8. do 20. srpnja rad nastavlja četveročlana skupina, također radeći oko devet sati na dan, pri čemu je utrošeno 360 radnih sati. Od 24. do 31. srpnja rad nastavlja tročlana skupina, a za rad je utrošeno 189 radnih sati. Od 1. kolovoza pa do kraja terenskog rada 29. kolovoza 1957. radove nastavljaju i završavaju Branka Kolić i Nevenka Vučićević, svakodnevno radeći također oko devet sati, pri čemu su utrošena 432 radna sata. Ukupni zbroj radnih sati utrošen za rad na terenu u navedenom razdoblju iznosi 1206.

59 Riječ je o Žugčićevim djelatnicima.

60 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada, 5–8, 9–10.

61 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada,1.

62 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada, 3–4. Injiciranje je izvedeno kazeinom očito pomiješanim s vapnom.

63 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada, 2.

64 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada, 3–4. Žbukanje je izvedeno kamenim pijeskom.

65 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada, 5.

66 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada, 5–8.

67 Riječ je o nanovo isklesanom i ugrađenom gotičkom prozoru na južnoj strani svetišta.

68 Arhiv MK-a, 1957., (bilj. 56), Dnevnik rada, 5.

69 Arhiv MK-a, Ugovor od 9. 6. 1958. Elaborat 167. Izvođač se obvezao obaviti sljedeće radove: 1) pregledati objekt i ocijeniti stanje već obavljenih radova, osobito s obzirom na proteklu zimu i njezine posljedice (prostor nije bio zaštićen), 2) obaviti potpunu asanaciju zida: a) injektiranjem, b) fiksiranjem olabavljenih dijelova, c) pripremom grube žbuke za rekonstrukciju.

70 Arhiv MK-a, Ugovor od 9. 6. 1958. Elaborat 167. U tom se ugovoru izvođač obvezuje: a) pregledati stanje objekta i već obavljenih radova na čišćenju, b) očistiti južno jedro i dočistiti preostale sitne površine u svetištu, c) pomoći pri radu na injektiranju i kitanju zida u svetištu.

71 Arhiv MK-a, Ugovor od 15. 6. 1958. Elaborat 167.

72 Arhiv MK-a, račun od 25. 7. 1958., koji je potpisao nadzorni organ, dr. Ana Deanović. Elaborat 167. Tada je obavljeno: 1) skidanje oštećenih zidnih slikarija tehnikom *stucco* (*stacco*) na svodu i južnoj stijeni svetišta kapele Sv. Martina, 2) nadzor nad radovima, upućivanje u rad i izrada stručnog elaborata o proteklim radovima.

73 Arhiv MK-a, Ugovor bez datuma. Elaborat 167. Ugovorom se izvođač obvezao obaviti sljedeće: 1) očistiti petrificirano jedro s dočišćavanjem, 2) pomoći na radovima injektiranja zida.

74 Ahiv Konzervatorskog odjela u Zagrebu, Nevenka Vučićević, Izvještaj o službenom putu u Martinščinu, Zagreb, 29.10.1962. Opći dosje, konzervatorski radovi na zidnim slikama.

75 Arhiv MK-a, VUČIĆEVIĆ NEVENKA (?), Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim radovima na zidnim slikama u kapeli Sv. Martina u Martinščini u 1963. god., Elaborat br. 106, 2. Članovi radne skupine bili su: Alma Orlić, akad. slikarica, vanjska suradnica Restauratorske radionice JAZU-a, Desanka Stanić, akad. slikarica, vanjska suradnica Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Novom Sadu, Nikola Vranić, fotograf Konzervatorskog zavoda SRH, Vlado Ukrainčik, povjesničar umjetnosti Zavoda za zaštitu spomenika grada Zagreba.

76 Riječ je o sivoj žbuci koja je bila postavljena na većim oštećenjima. Ona je sastrugana zbog svoje površinske obrade i boje, a na nju je položen novi sloj bijele žbuke od vapnenca, na kojoj je bilo moguće izvoditi toniranje, patiniranje i retuširanje.

77 U ovom se poglavlju spominje da je u srednjoj zoni južnoga zida zajedno s „malterom" skinut fragment zidne slike. Razlog tome bili su građevinski zahvati na rekonstrukciji niše, koji su i uvjetovali skidanje zidne slike. Nakon završenih građevinskih radova i žbukanja žbukom načinjenom od vapna i vapnenca, skinuti su fragmenti vraćeni izravno na isto mjesto.

78 U ovom se poglavlju navodi da je fotografiranje provedeno prije, tijekom i nakon izvedenih konzervatorsko-restauratorskih radova. O tome svjedoče fotografije Nine Vranića koje se čuvaju u Arhivu MK-a.

79 Arhiv MK-a, VUČIĆEVIĆ NEVENKA(?), Popis materijala, 26.9.1963. Elaborat br. 106.

Summary

Branimir Rašpica

FEW RESTORATION PROJECTS OF MURAL PAINTINGS IN CONTINENTAL CROATIA AND THE WORK OF ANA DEANOVIĆ

The paper deals with conservation and restoration works, conducted between 1947 and 1963, in four churches in continental Croatia. It is the church of Our Lady of the Mountain in Lobor and that of St. Brice in Kalnik, as well as the chapels of

St. Stephen in Zagreb and St. Martin in Martinščina. Conservation and restoration of mural paintings in these buildings was done under the guidance of Ana Deanović, which is quiet clear from the balanced presentation principle applied in the reconstruction of the painted layer. Reconstruction or restorement in the painted layer was made solely on newly applied plaster patches. With the exception of the chapel of St. Stephen, no toning of the damaged surface layer of *intonaco* was performed. The aim of the team was to visually connect what was found in one whole, without affecting the original structure. The article also lists all the participants and members of the working groups. It is mostly students or graduates from the Academy of Applied Arts in Zagreb at the time. Some of them worked on nearly all these buildings, because the works were carried out chronologically, one after the other, or often overlapped. A special emphasis in the article is put on the description of the applied technology and materials used in the performance of conservation and restoration procedures in order to evaluate all possible negative effects after about 50 years have passed. What is important is also the collected written archival material, which serves as a remainder of the beginnings of a more systematic documentation of applied conservation practices on murals.

KEYWORDS: *murals, conservation and restoration works, the church of Our Lady of the Mountain, Lobor, St. Stephen's Chapel, Zagreb, the church of St. Brice, Kalnik, St. Martin's Chapel, Martinščina, Ana Deanović*

Klesarske oznake na Velikom Taboru

Edita Šurina

Hrvatski restauratorski zavod
Dokumentacijski odsjek za nepokretnu baštinu
Zagreb, Ilica 44
esurina@h-r-z.hr

Prethodno priopćenje
Predan 29. kolovoza 2011.
UDK 73:728.81(497.5 Veliki Tabor)"14/15"

SAŽETAK: Tijekom konzervatorsko-restauratorskih istraživanja na Velikom Taboru 2009. i 2010. godine, pronađen je određen broj do sada nepoznatih klesarskih znakova na kamenim elementima. Novopronađeni znakovi su dokumentirani i predstavljeni u ovom tekstu uz ostale, otprije poznate i do sada objavljene znakove. U tekstu se također velikotaborski znakovi povezuju prema oblikovnim karakteristikama sa srodnim uočenim i zabilježenim znakovima na području Hrvatske, Slovenije, Austrije i Njemačke.

KLJUČNE RIJEČI: *Veliki Tabor, klesarske oznake i znakovi, 15. i 16. stoljeće, konzervatorska istraživanja*

Klesarski znakovi smatraju se vidljivim dokazima organiziranih majstorskih klesarskih radionica. Postoje različita mišljenja o njihovu značenju. Mogli su predstavljati jedan od načina podjele poslova, obračunavanja obavljenog rada, ali svakako su označavali i autorstvo. Na srednjoeuropskom prostoru klesarski se znakovi javljaju u drugoj polovici 12. stoljeća.[1] Prvi zabilježeni podaci o klesarskim znakovima koji se dodjeljuju članovima klesarskih radionica i bratovština nalaze se u ispravi iz Torgaua iz 1462. godine.[2] Ondje se navodi da su znakovi dodjeljivani doživotno i nisu se smjeli samovoljno mijenjati, prodavati ili poklanjati. Poznat je i primjer knjige bratovštine iz Admonta u koju su potkraj 15. i početkom 16. stoljeća upisivana imena i prezimena pojedinih klesara i godine kada su postali njezini članovi. Uz njihova imena ucrtavani su dodijeljeni im znakovi. Znakovi su se dodjeljivali nakon višegodišnjeg školovanja,[3] a ceremonija dodjele održavala se jedanput godišnje, na svečanoj misi tijekom duhovskog tjedna. Na našim prostorima, kao najstariji su prepoznati znakovi na zapadnom pročelju cistercitske crkve u Topuskom iz 13. stoljeća i na dijelovima zagrebačke Katedrale, građenima u drugoj polovici 14. i tijekom 15. stoljeća.[4] Klesarski znakovi općenito se nalaze na kamenim klesanim dijelovima u unutrašnjosti i na pročeljima sakralnih i svjetovnih objekata, primjerice na prozorima, vratima, stupovima, trijumfalnim lukovima, svodnim rebrima, konzolama, kordonskim vijencima, ugaonim klesancima i zidovima. Njihovi oblici temelje se na geometrijskim mrežama koje su konstruirane podjelom, rotacijom i kombiniranjem osnovnih geometrijskih likova kruga, kvadrata i trokuta.[5] To je ujedno i razlog njihove sličnosti.

Tijekom konzervatorsko-restauratorskih istraživanja koje je HRZ proveo 2009. i 2010. godine na Velikom Taboru,[6] pronađeni su klesarski znakovi čiji je broj znatno veći od do sada poznatog.[7] Na Velikom Taboru pronađeni

1. Preslika klesarskih znakova koje je uočio Gj. Szabo na kordonskom vijencu kule A.
A copy of the stone masonry markings spotted by Gj. Szabo on the cordon cornice of tower A.

su i utvrđeni klesarski znakovi i grb, pomoćne oznake i znakovi za montažu.[8] O graditeljima i klesarima angažiranim na gradnji Velikog Tabora za sada nema poznatih podataka, no ono što su ostavili iza sebe svojevrsni su potpisi, odnosno znakovi uklesani po površinama kamenih elemenata. Određen broj velikotaborskih klesarskih znakova bio je poznat otprije. Klesarske znakove u Velikom Taboru prvi spominje Gj. Szabo 1912. godine, napominjući da je riječ o znakovima iz *kasnogotskog* doba.[9] Ujedno donosi ilustraciju pet znakova koje je uočio samo na kordonskom vijencu sjeverozapadne kule (A) (sl. 1).[10] Od tih pet, danas su vidljiva samo dva znaka, drugi i peti. Moguće je da su ostali bili na komadima vijenca koji su zamijenjeni tijekom obnove 1960-ih godina, što je već primijetio A. Žmegač.[11] On navodi u svojem radu klesarski grb i dvanaest znakova na kordonskom vijencu kule A: pet složenih i sedam jednostavnijih, u obliku položenog slova L. To ga navodi na isti zaključak, kao i Szabu, da je kula A jedino mjesto na kojem su znakovi. Takvo mišljenje zapravo i nije pogrešno ako se uzme u obzir činjenica da se ostali znakovi o kojima će biti riječi u daljnjem tekstu ne mogu uočiti sa zemlje golim okom. O klesarskim znakovima i grbu na kordonskom vijencu Velikog Tabora govori i Z. Horvat u svojem članku iz 1972. godine.[12] Njegovi se znakovi dijelom razlikuju od onih koje spominje Szabo. Pojedine klesarske znakove, kao i uklesani natpis na jednom okviru prozora na palasu spominje i D. Miletić u elaboratu istraživanja palasa iz 1996. godine.[13]

Pomoćne oznake i znakovi za montažu

Pomoćne oznake i znakovi za montažu svrstani su u istu skupinu znakova. Nisu brojni, iako ih je vjerojatno bilo znatno više, ali su se s vremenom istrošili ili ih više nema jer je jedan dio kamenih elemenata mijenjan tijekom obnova. Nađeni su na vanjskim plohama kamenih klesanih elemenata, ponajviše na bočnim stranicama konzola. Ugrebeni su u površinu kamena u obliku jednostavnih pravocrtnih linija kojima je bilo olakšano oblikovanje njihovih profilacija. Dokumentirane su i linije ugrebene u gornju stranicu kordonskog vijenca jugozapadne kule (B) kojima je označena granica ugradnje dijelova vijenca u zid.[14] Nekoliko znakova za montažu u obliku križeva, koji se zatječu na sudarnim plohama klesanih elemenata, utvrđeni su na profiliranim ulomcima okvira kasnogotičkih prozora palasa.[15]

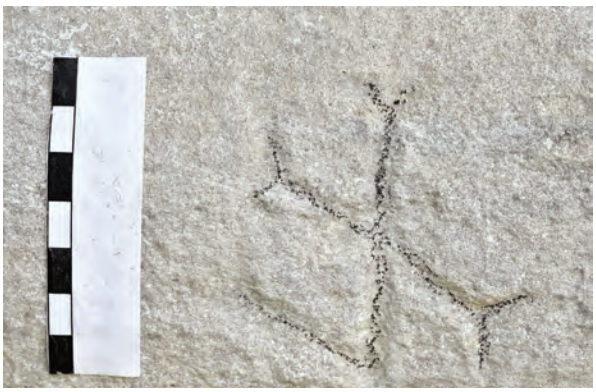
Klesarski znakovi

Na Velikom Taboru dokumentirano je ukupno četrdeset klesarskih znakova,[16] jedan grb, jedna godina i nekoliko slova na okvirima vrata i prozora. Već je spomenuto da su grb na kordonskom vijencu kule A, uz glavni ulaz, i nekoliko znakova koji se također nalaze na kordonskom vijencu, kao i pojedini znakovi u palasu, poznati otprije. Novost je još nekoliko znakova uočenih na kordonskom vijencu kule A, zatim oni na južnoj kuli (C) te osobito znakovi na konzolama prvog kata pojedinih kula koji do sada nisu bili uočeni zbog visine i načina na koji su uklesani, o čemu će biti riječi poslije.

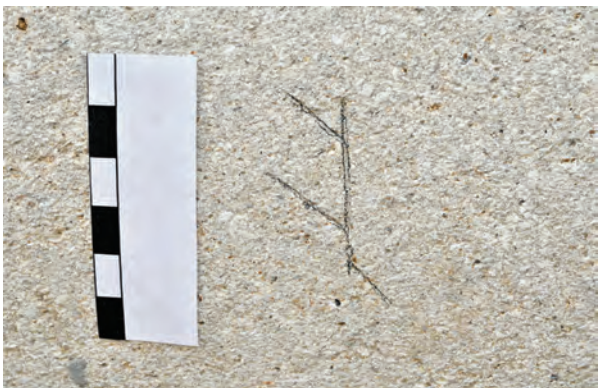
Klesarski se znakovi na Velikom Taboru nalaze na okvirima prozora i vrata u palasu, na dijelovima kordonskog vijenca kula A i C, na konzolama koje nose prvi kat kula A i B, te na okviru portala kapele u kuli C. Prema oblikovnim karakteristikama, znakovi se mogu podijeliti okvirno u pet skupina, što upućuje na zaključak da je na Velikom Taboru djelovalo najmanje pet skupina klesara tijekom gradnje. Prvu skupinu čine znakovi u palasu koji su oblikovno najraznolikiji i mogli bismo, prema kronološkom nastanku pojedinih dijelova kompleksa, zaključiti da su vremenski najraniji. Njima se može pribrojiti znak na profiliranom ulomku pronađenom u kuli B, te znak na okviru sekundarno ugrađenog okvira prozora u kuli A. Najbrojniju skupinu čine pak znakovi na kordonskom vijencu kule A, i to njih sedamnaest. Oni se nalaze na cijeloj dužini vijenca, u nepravilnim razmacima. Potom slijedi skupina od pet znakova koji su uočeni na tri konzole kule B i skupina od četiri znaka na portalu kule C. Sljedeću skupinu čine samo dva znaka: znak na konzoli kule A i znak na kordonskom vijencu kule C.

Taborski znakovi su geometrijski, izuzevši dva u palasu (tablica 1, br. 2 i 9) koji su vrlo jednostavni i zakrivljenih linija, netipičnih za ostale znakove. Dimenzije znakova variraju od 2 do 8 cm u visini i 2 do 7 cm u širini. Urezani su na dva načina: uklesani dlijetom i urezani u površinu kamena.[17] Većina ih je uklesana dlijetom koje je ostavilo žljebasti utor, o čijoj je dubini teško prosuditi, s obzirom

2. Klesarski znak na kamenom profiliranom ulomku pronađenom u kuli B (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić).
Stone masonry markings on a molded stone fragment found in tower B (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić).



3. Klesarski znak na kordonskom vijencu kule A (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska).
Stone masonry marking on the cordon cornice on tower A (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Kliska).



4. Klesarski znak na jednoj od konzola kule B (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić).
Stone masonry markings on one of the consoles in tower B (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić).

na različit stupanj očuvanosti površine kamena. Manji ih je broj urezan tankom linijom šiljastim predmetom u površinu kamena. Pet takvih znakova nalazi se na tri konzole kule B.

Znakovi u palasu, kojih je zabilježeno deset, čine prvu skupinu klesanih klesarskih znakova. Veći broj znakova prvi je zabilježio Z. Horvat 1972. godine.[18] Svi se znakovi nalaze na profiliranim kamenim elementima prozora i vrata prvog i drugog kata. Uklesani su dlijetom, a utori su im različitih širina i dubina. Tri znaka nalaze se na bočnim stranicama okvira malih bočnih prozora pomolca na južnom pročelju prvog i drugog kata (tablica 1, br. 1, 2, 3). Njihove dimenzije su od 2,8 do 3,5 cm visine i 3 cm širine. Na okvirima prozora istočnog i južnog pročelja, na prvom i drugom katu, nalaze se sljedeća četiri znaka (tablica 1, br. 4, 5, 6, 7), od kojih su znakovi br. 4 i 5 vrlo slični i po dimenzijama i po oblikovanju. U unutrašnjosti palasa, na profiliranim okvirima vrata, dokumentirana su tri znaka. Jedan od njih nalazi se na zaravnjenom dijelu nadvratnika vrata prema jugozapadnoj prostoriji prvog kata (tablica 1, br. 8). Njegova visina je 5 cm, a širina 3 cm.[19] Zanimljivo je da se isti takav znak nalazi na već spomenutom kamenom ulomku koji je tijekom arheoloških istraživanja 2009. godine iskopan u podu kule B.[20] Ulomak ima gotičku profilaciju, sličnu navedenom okviru vrata u palasu, te je vjerojatno pripadao jednom od ranijih portala. Klesarski znak na ulomku urezan je u središnji dio oblog profila (tablica 1, br. 36 i sl. 2). Njegova visina iznosi 4 cm, a širina 2,7 cm. Sljedeća dva znaka nalaze se na dovratniku vrata koja povezuju jugozapadnu i sjeverozapadnu prostoriju drugog kata palasa. Uklesani su jedan iznad drugoga (tablica 1, br. 9, 10). Dimenzije gornjeg (br. 9) iznose 3 cm × 2,5 cm, a donjeg (br. 10) 7,5 cm × 3 cm.

Među klesarskim znakovima palasa mogu se spomenuti i slova uklesana na vanjskom gornjem dijelu okvira prozora na trećem katu palasa. U lijevom dijelu okvira uklesana su dva velika slova, od kojih je jasnije vidljivo slovo P, a drugo se ne može sa sigurnošću iščitati, dok su u desnom dijelu okvira uklesana slova P. i E.[21] Osim toga natpisa, u Velikom Taboru nalazi se još i uklesana godina 1598., i to na nadvoju kamenog okvira vrata koja vode iz galerije u prostor spojnog krila na prvom katu, u sjevernom dijelu kompleksa. Možemo spomenuti i godinu 1580. koja je ugrebena u žbuku zida tankom linijom, a nalazi se u ulaznom predvorju sjevernog krila, uz kameni klesani portal koji vodi u unutarnje dvorište.

Veći broj klesarskih znakova zabilježen je i na polukružnim taborskim kulama, posebno na njihovim pročeljima. U daljnjem tekstu navodit će ih se prema mjestu na kojem se javljaju, redom po kulama, počevši od sjeverozapadne kule (kula A) prema jugu.

Spomenuti grb nalazi se na vertikalnom dijelu kordonskog vijenca kule A, uz glavni ulaz u Veliki Tabor (tablica 1, br. 11). Ima oblik heraldičkog štita i sastoji se od četiri polja. Dimenzije grba su 11 cm × 12,5 cm. U donjem desnom i gornjem lijevom polju su klesarski znakovi od kojih se onaj u donjem polju ponavlja, s više ili manje izmjena, devet puta na kordonskom vijencu kule A. U donjem lijevom i gornjem desnom polju su paralelne vodoravne linije koje Andrej Žmegač tumači kao karakteristiku ugarskog grba, unatoč tome što se razlikuje po rasporedu polja: motiv greda javlja se u lijevom donjem i desnom gornjem polju, dakle suprotno od taborskog.[22] I Zorislav Horvat i Andrej Žmegač smatraju da je riječ o klesarskom grbu[23] kojim su klesari ostavili podatak odakle su stigli, s područja odakle je bila i obitelj Ratkaj.[24] Postavljanje grba uz glavni ulaz ujedno je i izraz samosvijesti klesara.

Osim grba, na kordonskom vijencu kule A utvrđeno je sedamnaest klesarskih znakova (tablica 1, br. 12–28). Devet znakova nalazi se na oblom dijelu vijenca i može ih se uočiti sa zemlje, dok se ostalih osam nalazi na ravnom dijelu vijenca koji je prije bio prekriven žbukom. Znakovi na kordonskom vijencu kule A mogu se podijeliti u dvije skupine. Jednu skupinu čini osam znakova sastavljenih od dvije linije spojene pod pravim kutom (u obliku obrnutog

5. Klesarski znak na profiliranom okviru vrata kapele–kula C (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić).
Stone masonry marking on the chapel door frame–tower C (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić).

slova L – tablica 1, br. 13, 15, 19, 20, 24, 25, 27, 28). Njihove dimenzije su između 3 i 4 cm visine i 2,5 i 4 cm širine. Drugu skupinu, njih devet, čine varijacije složenijeg znaka, u obliku slova X, veličine od 4,5 do 8 cm visine i 5 i 7 cm širine (tablica 1, br. 12, 14 /sl. 3/, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 26).[25]

Na kuli A klesarski je znak pronađen i na pročelnoj strani jedne konzole (tablica 1, br. 29). Razlikuje se od ostalih znakova na vijencu po svojoj složenosti. Kao što je već spomenuto, po konstrukciji mu je srodan znak koji se nalazi na ravnom dijelu kordonskog vijenca kule C (tablica 1, br. 37). Sličnih su i dimenzija: visine od 2,5 do 3 cm i širine 3,5 do 4 cm. Urezani su u kamen tanjim dlijetom. Zabilježen je i jedan znak na dvorišnom pročelju kule A, na donjem dijelu klesanog okvira zazidanog prozora prvog kata koji presijeca drvena galerija.[26] Visina znaka je oko 6 cm, a širina oko 5 cm (tablica 1, br. 30).

Klesarski znakovi na kuli B otkriveni su na pročelnim stranama triju konzola koje nose kat (tablica 1, br. 31 – 35, sl. 4). Riječ o zasebnoj skupini od pet znakova koji se od ostalih razlikuju ne samo po oblikovanju nego i po načinu uklesavanja. Znakovi su urezani u kamenu površinu tankim linijama, slabo su i teško raspoznatljivi. Sastoje se od vertikalne linije iz koje se granaju po dvije paralelne kose linije ulijevo i jedna udesno. Dimenzije su im od 3 do 4 cm visine, 1,5 do 3,5 cm širine.

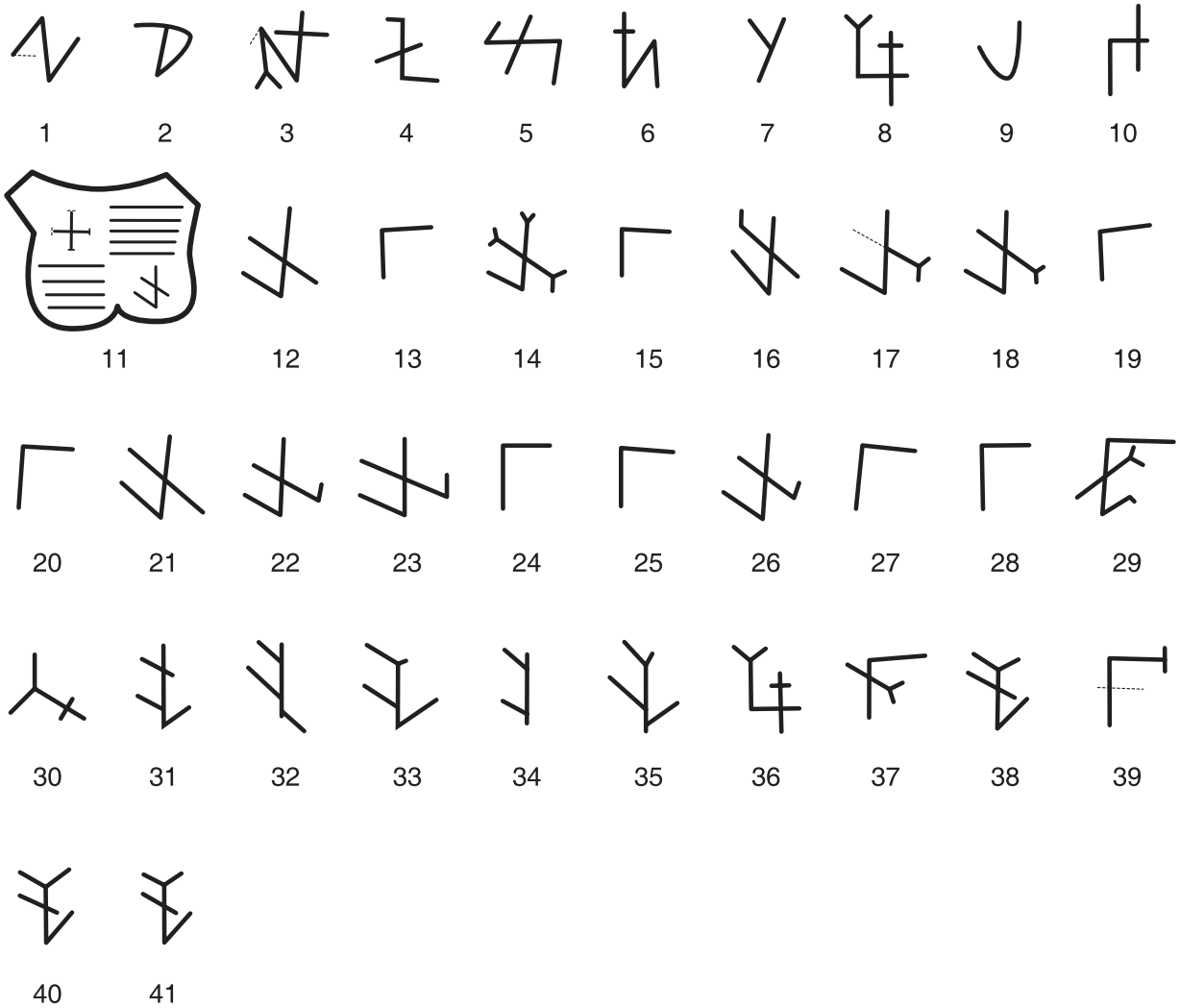
Novu skupinu znakova čine znakovi na bočnim unutarnjim stranama profiliranog okvira vrata kapele na prvom katu kule C, po dva sa svake strane, jedan iznad drugoga (tablica 1, br. 38 – 41, sl. 5). Tri su znaka jednaka i može ih se povezati sa znakovima na konzolama kule B, dok se četvrti razlikuje. Urezani su tankim dlijetom, visina im je od 3 do 5 cm, širina od 2,5 do 3 cm.

Pojedini znakovi na Velikom Taboru slični su po konstrukciji i oblikovanju znakovima koji su već objavljeni u literaturi. Među znakovima o kojima govori Zorislav Horvat, a koji su bili na tornjevima zagrebačke katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije prije Bolléove restauracije,[27] nalazimo tri takva znaka. Riječ je o znaku u obliku slova L (tablica 2, br. 1),[28] zatim o znaku koji je sličan onome na vijencu kule C (tablica 2, br. 2)[29] te o znaku koji je vrlo sličan onome na jednoj od konzola na kuli A, ali je zaokrenut za 180° (tablica 2, br. 3).[30] Na južnom pročelju zagrebačke Katedrale zabilježen je i znak sličan jednom znaku u palasu (tablica 2, br. 4 i tablica 1, br. 5).[31] Na skici arhitektonske plastike H. Bolléa vidljiv je i znak srodan još jednom znaku u palasu (tablica 1, br. 6)[32]. Inačice znaka na kuli C nalazimo i na samostanskoj crkvi Sv. Ivana Krstitelja u Kloštar Ivaniću, građenoj početkom 16. stoljeća[33] (tablica 2, br. 5, 6). U istoj crkvi zabilježen je i znak (tablica 2, br. 7) koji je vrlo sličan znaku na palasu (tablica 1, br. 10). Spomenuti znak u obliku slova L dokumentiran je i na kamenim elementima iz gotičke faze na pavlinskom samostanu i crkvi Sv. Marije u Lepoglavi[34] (tablica 2, br. 8). Na gotičkim prozorima na vrhu zvonika lepoglavske crkve nalaze se tri znaka[35] (tablica 2, 9–11) koji imaju sličnosti sa složenijim znakovima na kordonskom vijencu kule A. Znakovi slični lepoglavskim, prema Z. Horvatu, nalaze se i na crkvi Majke Božje u Ptujskoj gori s početka 15. stoljeća (tablica 2, br. 12, 13)[36], a sličnost s njima pokazuju i znakovi koji se javljaju još prije, u srednjovjekovnoj kuli dvorca u Valpovu (tablica 2, br. 14, 15)[37] te na klesancima jugozapadnog kuta broda crkve Blažene Djevice Marije od Čudesa u Oštarijama, građene oko sredine 15. stoljeća[38] (tablica 2, br. 16).

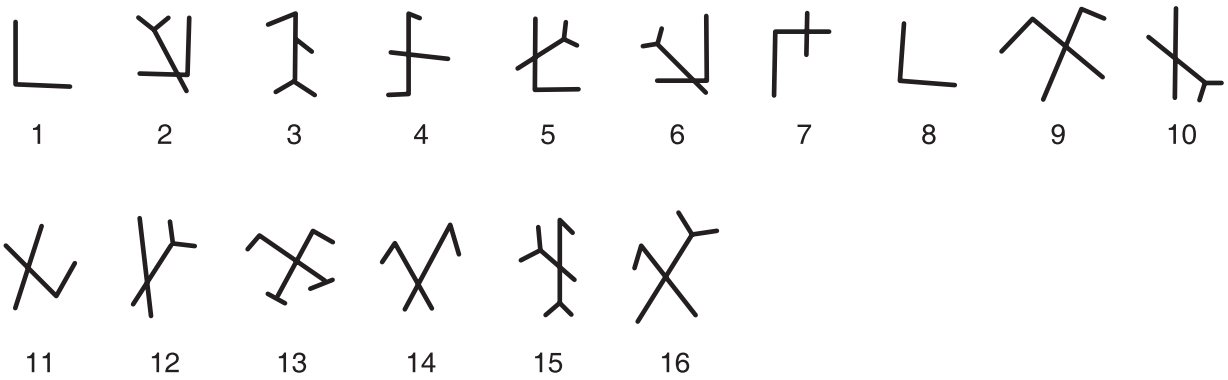
Znakove srodne velikotaborskima prema oblicima i okvirnom vremenu nastanka, a riječ je o kraju 15. i početku 16. stoljeća, nalazimo dokumentirane i na sakralnim građevinama izvan Hrvatske, pretežito na području Slovenije, Austrije i Njemačke.[39] Znak dokumentiran na okviru prozora crkve Sv. Andreja u Šaleku (Slovenija)[40] jednak je znakovima na okviru taborske kapele (tablica 1, br. 38–41), ali je zaokrenut za 180°. A znak koji je jednak znakovima u obliku okrenutog slova L na kordonskom vijencu kule A, pronađen je na portalu crkve Sv. Danijela u Štanjelu (Slovenija).[41]

Na području Austrije i Njemačke također su pronađeni znakovi oblicima srodni velikotaborskim. Radi se o dva znaka u unutrašnjosti crkve Sv. Magdalene u Magdalensbergu, nepoznate radionice iz 14. i 15. stoljeća, koji su slični znakovima na konzolama kule B i znaku na okviru prozora kule A (tablica 1, br. 33, 30). Još jedan znak koji je oblikom sličan znaku u palasu (tablica 1, br. 6) nalazi se na pročelju jedne srednjovjekovne kuće, „Altstadt Juwelier“ u Nürnbergu (Njemačka), nepoznate radionice, datiran 1491. godine.

Prepoznavanje klesarskih znakova i uočavanje njihovih karakteristika i sličnosti može pomoći u rekonstruiranju faza gradnje i broja klesara zaposlenih na građevini, kao i mogućoj međusobnoj povezanosti s drugim građevinama. Istovremeno se treba uzeti u obzir i činjenica da se određeni znakovi mogu u različitim verzijama, s većim ili manjim sličnostima, javljati tijekom duljeg vremena



Tablica 1 Shematski prikaz klesarskih znakova na Velikom Taboru (iscrtao I. Šurina): palas: 1–10; kula A: 11–30; kula B: 31–36; kula C: 37–41.
Table 1 *Schematic representation of the stone masonry markings in Veliki Tabor (drawing by: I. Šurina): Palace: 1–10, Tower A: 11–30, Tower B: 31–36; Tower C: 37–41.*



Tablica 2 Shematski prikaz klesarskih znakova na objektima (iscrtao I. Šurina): zagrebačka Katedrala:1–4; crkva Sv. Ivana Krstitelja u Kloštar Ivaniću: 5–7, pavlinski samostan i crkva Sv. Marije u Lepoglavi: 8–11; crkva Majke Božje u Ptujskoj gori: 12–13; dvorac u Valpovu: 14–15; crkva Blažene Djevice Marije od Čudesa u Oštarijama: 16.
Table 2 *Schematic representation of the stone masonry markings on edifices (drawing by I. Šurina): Zagreb Cathedral :1–4, Church of St. John the Baptist in Kloštar Ivanić: 5–7, Pauline Monastery and the church of St. Mary in Lepoglava: 8–11; Church of Our Lady of Mount Ptujska: 12–13; Castle in Valpovo: 14–15, Church of the Blessed Virgin Mary of Miracles in Oštarije: 16*

i na više nevezanih lokacija.[42] Provedenim istraživanjima, koja su obuhvatila prepoznavanje, dokumentaciju i sustavnu obradu znakova na Velikom Taboru nastojala su se predstaviti i dopuniti dosadašnja saznanja. Njihova sistematizacija i pokušaj povezivanja sa srodnim znakovima iz 14. do 16. stoljeća u sjeverozapadnoj Hrvatskoj te na srednjoeuropskom prostoru (Slovenija, Austrija, Njemačka) može pridonijeti uspostavljanju novih veza i sagledavanju svrhe i korištenja klesarskih znakova. ■

Bilješke

1 http://www.gradovi.net/, prema IVAN STOPAR, Ostra kopja, britki meči, Viharnik, 2006., 40. Neki autori smatraju da se klesarski znakovi javljaju i na antičkim gradnjama. ZDENKO BALOG, Znaci klesara i druge klesarske oznake u gotičkoj Lepoglavi, u: *Lepoglavski zbornik 1994*, (1995), 99–117, 100.

2 FRANZ RŽIHA, Studien über Steinmetz-Zeichen, Wien, 1881–1883., 107, ROCHUS KOHLBACH, Steirische Baumeister, Tausendundein Werkmann, Graz, 1961., 478.

3 ROCHUS KOHLBACH, 1961., (bilj. 2), 247–250.

4 ZORISLAV HORVAT, Klesarski znakovi na zagrebačkoj katedrali, u: *Naša katedrala 11*, (2007.), 19–23, 19.

5 FRANZ RŽIHA, 1881–1883., (bilj. 2), 25, 26.

6 Veliki Tabor plemićki je grad podignut na zaravnjenom vrhu brežuljka iznad Desinića. Arhitektonski kompleks danas čini na istočnom kraju peterokutni palas okružen zidem s polukružnim kulama koji zatvaraju unutarnje dvorište. Na zapadnoj strani kompleksa, uz nekadašnji ulaz u grad, nalazi se bastionska kula. S južne strane kompleksa nalaze se gospodarske zgrade i ostaci nekadašnjeg obodnog zida. Gradnja Velikog Tabora počinje na izmaku kasnog srednjeg vijeka. Njegovi vlasnici bili su članovi obitelji Ratkaj, koja potječe iz sjeverne Ugarske. Za vojne zasluge i pokriće duga, ban i slavonski herceg Ivaniš Korvin dodijelio je obitelji Ratkaj 1502. godine prostrani posjed u sjevernoj Hrvatskoj koji ostaje u njezinu vlasništvu sve do 1793. godine. U prvoj građevinskoj fazi (nakon 1502. godine) Veliki Tabor određuje središnji, peterokutni palas vjerojatno ograđen vanjskim zidom. Palas je isprva bio dvokatni, a treći kat, tadašnja žitnica, podignut je 1537. godine. Druga građevinska faza uslijedila je nakon 1526. godine, kada se oko palasa podiže jak obrambeni zid, ojačan četirima polukružnim kulama. U 16. stoljeću gradi se i vanjski obrambeni prsten pojačan na zapadu smještenom peterokutnom bastionskom kulom. Rezultati konzervatorsko-restauratorskih istraživanja na kompleksu dvorca Veliki Tabor, pod vodstvom HRZ-a, sadržani su u elaboratima: DRAGO MILETIĆ, Veliki Tabor, Izvještaj o konzervatorskim istraživanjima palasa s prijedlogom prezentacije i prijedlogom nove namjene, RZH, Zagreb 1996., Veliki Tabor, Hum Košnički, Elaborat konzervatorsko-restauratorskih istraživanja sjevernog krila, prigradnje, kule D i spojnog krila, sv. I-IV, HRZ, Zagreb, ožujak 2009., Veliki Tabor, Hum Košnički, Elaborat konzervatorsko-restauratorskih istraživanja unutrašnjosti kula A, B i C, sv. I-II, HRZ, Zagreb, listopad 2009., Veliki Tabor, Hum Košnički, Elaborat konzervatorsko-restauratorskih istraživanja pročelja kula A, B, C, kurtina AB, BC, CD i spojnog krila, sv. I, II, HRZ, Zagreb, svibanj 2011.

7 Dio ovog teksta sadržan je u: Veliki Tabor, Hum Košnički, Elaborat konzervatorsko-restauratorskih istraživanja pročelja kula A, B, C, kurtina AB, BC, CD i spojnog krila, sv. II, HRZ, Zagreb, svibanj 2011.

8 Zorislav Horvat prema namjeni dijeli klesarske oznake na pomoćne oznake, znakove za montažu i klesarske znakove i oznake autorstva, ZORISLAV HORVAT, Klesarske oznake, u: *Peristil*, 14–15 (1972), 109–116, 109.

9 GJURO SZABO, Izvještaj o radu zemaljskog povjerenstva za očuvanje spomenika u g. 1911., *Vjesnik hrvatskog arheološkog društva* XII (1912.), 214–221, 218.

10 Preslika znakova koje iznosi Gj. Szabo u svojem tekstu 1912., GJURO SZABO, 1912., (bilj. 9), 218.

11 ANDREJ ŽMEGAČ, Veliki Tabor – razvoj i značenje, magistarski rad, Zagreb 1991., 46.

12 ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 109–116.

13 DRAGO MILETIĆ, 1996., (bilj. 6), 59, 78, 161.

14 Kordonski vijenac kule B razlikuje se od ostalih komada na drugim kulama i kurtinama po načinu oblikovanja. Njegovi se pojedinačni komadi sastoje samo od polukružnog profila, dok se na ostalim kulama vijenac sastoji od profila i ravnog dijela koji su spojeni kosom trakom ili mjestimično samo od profila i trake.

15 Ulomci su pohranjeni u zbirci nalaza u Dvoru Veliki Tabor.

16 Znakovi o kojim se govori u tekstu sadržani su u tablici 1, nisu iscrtani u istome mjerilu.

17 Z. Horvat razlikuje dva tipa urezivanja u kamen: uklesavanje dlijetom i šiljastim predmetom. ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 113.

18 Zahvaljujem dr. Zorislavu Horvatu na ustupljenim rukopisnim bilješkama i savjetima.

19 Znak spominje DRAGO MILETIĆ, 1996, (bilj. 6), 59.

20 Arheološka istraživanja obavljena su pod vodstvom Muzeja Hrvatskog zagorja. Kameni ulomak je pohranjen u zbirci nalaza u Dvoru Veliki Tabor.

21 DRAGO MILETIĆ, 1996., (bilj. 6), 161. U spomenutim bilješkama Zorislava Horvata (bilj. 18) na lijevom dijelu okvira stoji zabilježeno i slovo K (K P P.E).

22 ANDREJ ŽMEGAČ, 1991., (bilj. 11), 47. Autor analizira kutove otklona krakova znakova na grbu te ih povezuje

temeljem općeg izgleda i prema teoriji Franza Ržihe o konstruiranju kvadraturom i triangulaturom sa znakovima u Nürnbergu, Beču (Sv. Stjepan) i Brnu (Sv. Jakov). Oblik štita u grbu smatra sličnim grbovima M. i W. Roritzera (prvi umro 1495., drugi 1514. godine).

23 ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 115; ANDREJ ŽMEGAČ, 1991., (bilj. 11), 46–47.

24 ANDREJ ŽMEGAČ, 1991., (bilj. 11), 47.

25 Znakovi na kordonskom vijencu kule A znatno su oštećeni zbog istrošenosti površine kamena, tako da je kod pojedinih znakova teško utvrditi njihov izvorni oblik.

26 Rukopisne bilješke dr. Zorislava Horvata (bilj. 18).

27 ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 111, 112. Horvat donosi znakove prema IVO FRANIĆ, Stara katedrala u Zagrebu, u: *Zagreb – revija društva Zagrepčana,* 11, (1934.), 321–329, ali i prema svojim opservacijama.

28 Znak donose I. Franić i Z. Horvat: ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 111, 112; ZORISLAV HORVAT, 2007., (bilj. 4), 20.

29 Znak donosi I. Franić: ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 111; ZORISLAV HORVAT, 2007., (bilj. 4), 20.

30 Znak donosi I. Franić: ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 111; ZORISLAV HORVAT, 2007., (bilj. 4), 20.

31 Znak donose I. Franić i Z. Horvat: ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 112; ZORISLAV HORVAT, 2007., (bilj. 4), 21.

32 ZORISLAV HORVAT, 2007., (bilj. 4), 20.

33 Znakovi su iscrtani prema: ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 9), 113.

34 Znak je iscrtan prema: ZDENKO BALOG, 1995, (bilj. 2), 106.

35 Znakovi su iscrtani prema: ZORISLAV HORVAT, Klesarski znaci u Lepoglavi, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, 6 (1973.), 24 – 25.

36 ZORISLAV HORVAT, 1973., (bilj. 35), 24. Znakovi su iscrtani prema: IVAN KOMELJ, Gotska arhitektura, Ljubljana, 1969., tabele 9 i 10.

37 Znakovi su iscrtani prema: ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 113.

38 Znak je iscrtan prema : ZORISLAV HORVAT, Srednjovjekovne katedralne crkve Krbavsko-modruške biskupije, Zagreb – Gospić, 2003., 135.

39 Podaci koji slijede preuzeti su s internetske stranice URL = http://www.gradovi.net/
(26. kolovoza 2011.)

40 Znak je datiran u 15. stoljeće, radionica je nepoznata (bilj. 39).

41 Znak je datiran u drugu polovicu 16. stoljeća (bilj. 39).

42 ZORISLAV HORVAT, 1972., (bilj. 8), 114.

Summary

Edita Šurina

STONE-MASONRY MARKINGS ON VELIKI TABOR

Stone-masonry markings are considered to be a visible evidence of organized stone-masonry workshops. According to different opinions about their meaning, they could have represented a way of dividing tasks or the calculation of executed work, but they certainly marked authorship. In Central Europe, the markings occurred in the second half of the 12th century. They were awarded for life, after years of training and could not be arbitrarily modified, sold or donated. Stone markings are generally found on carved stone in the interior as well as on the facades of sacral and secular edifices. Their shapes are based on geometric networks, constructed by dividing, rotating and combining basic geometrical figures such as the circle, square and triangle. This is also the reason for their similarity. In our region, the markings on the western facade of the thirteenth century Cistercian church in Topusko, as well as those on the Zagreb cathedral, on parts built in the second half of the 14th and during the 15th century, have been recognized as the oldest.

During the conservation and restoration research conducted by the Croation Conservation Institute in 2009 and 2010 at Veliki Tabor, stone-masonry markings were found and in a much greater number than anticipated. There is no data on the builders and masons who were engaged in the construction of Veliki Tabor at the beginning of the16th century, but they did leave behind some kind of signatures, or better said markings engraved on the castle's stone surfaces. A total of 40 stone-masonry markings, one coat of arms, one year and a few letters on door and window panes were found in Veliki Tabor. A part of it was known from earlier. What is new are a few markings on the cordon cornice of the northwestern tower (A), then those on the south tower (C) and in particular the markings on the consoles on the first floor of individual towers. They were not identified thus far because of their height and the way they were carved. Stone-masonry markings at Veliki Tabor appear on window and door frames in the palace, on some parts of the cordon cornice of towers A and C, the consoles that carry the first floor of towers A and B, and on the portal frame of the chapel in tower C. According to how they are formed, they can be roughly divided into five groups, which suggests that at

least five groups of masons worked on the construction of Veliki Tabor. The first group consists of markings in the palace, which are morphologically most diverse and, according to the chronological development of certain parts of the castle, we could conclude that they are the oldest. We can add the marking on the molded fragment found in the southern tower (B) to them, as well as the one on the secondarily fitted window frame in tower A. The most numerous group consists of the markings on the cordon cornice of tower A,17 of them, following the stone-mason's coat of arms near the main entrance. What follows is a group of five markings on three consoles in tower B and a group of four markings on the portal of tower C. The next group consists only of two markings: the one on the console of tower A and the one on the cordon cornice of tower C. The markings are geometric, with the exception of the two in the palace, which are very simple and consist of curved lines, unlike other markings. Their dimensions vary, from 2 to 8 cm in height and 2–7 cm in width. They were etched in two ways: they were carved with a chisel or etched. Most were carved with a chisel, leaving a deeper or a more shallow grooved slot, which is difficult to evaluate given the degree of preservation. Less of them were etched using a pointed object that left a thin line, (five markings on three consoles of tower B). Among the markings in the palace, there are also four letters carved on the upper outside part of the window frame on the third floor. Besides this inscription, we also found the year 1598 carved on the lintel stone frame of the doors leading from the gallery to the connecting wing space on the first floor, in the northern part of the complex, as well as the year 1580, scratched into the plaster of the wall next to the stone portal in the entrance lobby. Next to stone masonry markings, there are also auxiliary markings and signs for mounting that have not been counted. They were found on the outer surfaces of the stone carved elements, particularly on console sides. They are scratched in the surface of the stone in the form of simple straight lines, with the aid of which it was easier to design their profiles and install them.

Some markings in Veliki Tabor are similar in construction and design to some earlier ones, mentioned in literature. These are the ones that occurred in the period between the 14th and 16th century in north-western Croatia (Zagreb Cathedral, Church of St. John the Baptist in Kloštar Ivanić, Pauline Monastery church in Lepoglava, the castle in Valpovo, Church of the Blessed Virgin Mary of Miracles in Oštarije) and the central European region (in Slovenia in the church of Our Lady of Mount Ptujska, church of St. Andrew in Šalek, and the church of St. Daniel in Štanjel as well as in the church of St. Magdalene in Magdalensberg in Austria, and the medieval house „Altstadt Juwelier" in Nuremberg, Germany). Recognizing stone masonry markings and defining their features and similarities can be of aid in the reconstruction of the stages of construction and the number of masons engaged in building it, as well as possible relation with other buildings. At the same time, the fact that they can appear in greater and smaller versions, occur over an extended period of time and at multiple unrelated sites, should also be taken into consideration.

KEYWORDS: *Veliki Tabor, stone masonry markings, 15th and 16th century, conservation research*

Stari grad u Hrvatskoj Kostajnici

Konzervatorsko-restauratorski radovi do završne prezentacije

Drago Miletić, Marija Valjato Fabris

Hrvatski restauratorski zavod
Služba za nepokretnu baštinu
Zagreb, Ilica 44
dmiletic@h-r-z.hr
mfabris@h-r-z.hr

Pregledni rad
Predan 14. 12. 2011.
UDK 72.033:7.025.3/4
(497.5 Hrvatska Kostajnica)

SAŽETAK: Nakon više od stotinu godina otkako je pokrenuta inicijativa i otkako su izvedeni prvi radovi na obnovi Staroga grada u Hrvatskoj Kostajnici, dovršena je konstruktivna i građevinska sanacija te prezentacija svih njegovih struktura. Prezentiran je istraživanjima valoriziran najvrjedniji sloj. Od sadržaja je predviđena stalna izložba u prostorima dviju kula te je predviđena mogućnost povremenih ljetnih scenskih događanja u dvorištu.

KLJUČNE RIJEČI: *Hrvatska Kostajnica, Stari grad, kaštel, kula, građevinska sanacija, prezentacija*

Radovi na konstruktivnoj i građevinskoj sanaciji te prezentaciji svih struktura i prostora Starog grada u Hrvatskoj Kostajnici završeni su početkom rujna 2011. godine pa su prema dugotrajnosti zaštitnih radova paradigma za dug popis spomenika kulture u Hrvatskoj. Na to rječito ukazuje broj četiri, pod kojim se Kostajnica vodi u Zbirci dosjea HRZ-a. To znači da je nakon osnutka Restauratorskog zavoda Hrvatske 1966. godine, četvrti spis nekog spomenika kulture koji je urudžbiran u Zavodu bio spis kojim se zahtijeva suradnja Zavoda u zaštiti Staroga grada u Hrvatskoj Kostajnici. Nakon četrdeset pet godina tih je spisa sada i više od tri tisuće. Ne samo to, nego je Ivi Maroeviću put u Hrvatsku Kostajnicu bio 1969. prvi službeni put u Zavodu, to je isto bio 1970. Ferdinandu Mederu, 1972. Dragi Miletiću, zatim 1979. Mariji Valjato Fabris. Stoga je zanimljivo podsjetiti na sve što se tijekom tih četrdeset pet godina događalo na Starome gradu, ali i na sve ono što je tome prethodilo.

Kostajnički Stari grad jedinstven je po smještaju. To je u Hrvatskoj jedini sačuvani, kako se popularno kaže Stari grad,[1] a izvorno plemićki grad koji se postupno transformirao u kaštel, utvrdu, podignutu na unskoj adi. Osim na vrletnim položajima, takvi su kašteli podizani i na močvarnom tlu, ali nakon provedenih melioracija teško ćemo danas doživjeti nekada otežane pristupe plemićkim gradovima okruženim močvarama u Đurđevcu, Ribniku ili Korođu. Smještaj neposredno na obali rijeke, kostajničkom Starom gradu daje iznimnu slikovitost koju možda možemo usporediti sa slikovitošću Ozlja, no Ozalj ne izrasta iz rijeke, nego se visoko na stijeni ustobočio iznad nje, ili možemo kostajničku slikovitost usporediti s Trakošćanom, kojem ipak samo obližnji mutni sivi ribnjak, a ne bistra, plava i hirovita Una, pruža odsjaj na vodenoj površini (sl. 1). Una je pridonijela sigurnosti grada podignutom na njezinoj prostranoj adi, ali ga je svojom hirovitošću mnogo puta opasno ugrozila, pri čemu je njegovim zidovima nanosila i vrlo teška oštećenja. Koliko su riječne struje moćne i koliko mogu biti pogubne za čovjekova djela kojima im se pokušavao suprotstaviti, ukazuje sudbina cistercitske crkve i samostana koji

1. Pogled na Stari grad prije izgradnje novoga mosta 1968. godine
View of the Old Town before the construction of the new bridge in 1968

2. Detalj letka s prikazom bitke kod Siska (1593.)
Detail of a leaflet depicting The Battle of Sisak (1593)

su podignuti sredinom 13. stoljeća na nekoj savskoj adi. Danas im se ne može utvrditi ni približan položaj, pa na ta zdanja jedino još podsjeća naziv nekadašnjeg sela Opatovina, danas uklopljenog u gradsko naselje Prečko u Zagrebu.[2] Od tada je Sava nebrojeno puta promijenila korito, pri čemu je riječna struja odnosila sve ono što je čovjek ondje mukom sagradio, a nešto malo, što možda i nije odnijela, savske su vode zatrpale aluvijalnim pijeskom i šljunkom s dalekih alpskih padina.

Toponim Kostajnica prvi se put spominje u kupoprodajnom ugovoru iz 1240. godine, u kojem se navodi da granica nekog posjeda „dolazi do puta koji iz Kostajnice vodi u Dubicu".[3] Ponovno se godine 1258. spominje *zemlja Kostajnica* koja je predmet spora kostajničkog kneza Herenka i jobagiona kraljevskoga grada Dubice. Iako nema materijalnih dokaza, moramo zaključiti da su već u drugoj polovici 13. st. knezovi Kostajnički imali svoje sijelo na unskoj adi, a da se na nasuprotnoj lijevoj obali Une već razvilo naselje sa župnom crkvom Sv. Mihovila, koja se spominje u popisu crkava arhiđakona Ivana 1334. godine.[4] Tijekom 13. i 14. stoljeća najistaknutiji članovi obitelji knezova Kostajničkih su Dionizije i njegovi sinovi Ivan i Petar Kostajnički. Loza knezova Kostajničkih gasi se s Ivanovim sinom Nikolom. Ono što je postojalo tada na mjestu staroga grada nedvojbeno je imalo strukturu plemićkog grada.

Nakon Nikoline smrti (oko 1412.) prvi se put spominje *castellum* Kostajnica koji je u posjedu plemića Lipovečkih a potom susedgradskog gospodara Ladislava Tota, u čije ime kostajničkim gradom upravljaju kaštelani. Zbog njihova nasilničkog ponašanja prema podanicima gospodara susjednih posjeda (Blinje i Zrina), pokrenut je niz sudskih sporova. To više nije sijelo mjesnih gospodara, pa su već tada unesene promjene u staroj strukturi.

Ladislavovom smrću (1437.) i udajom njegove žene za kneza Martina Frankopana, *castrum* Kostajnica dolazi u posjed te moćne hrvatske obitelji. Nakon pada Bosne 1463. Martin Frankopan prodaje Kostajnicu 1471. Ivanu Benvenjudu, a on dalje 1494. Ladislavu Egervarskom. Ubrzo potom Kostajnica dolazi u posjed vranskog priorata.

Nakon teškog poraza na Mohaču 1526. hrvatski se velikaši ubrzano povlače s graničnih južnih područja prema sjevernim sigurnijim krajevima, pa tako i vranski prior Ivan Tahi zalaže 1528. Kostajnicu knezu Nikoli Zrinskom. Moćni knezovi Zrinski, čija se gospodarska snaga, a time i politički utjecaj, temeljio prije svega na rudnom bogatstvu i razvijenoj preradi ruda, kostajničkom utvrdom nastoje ojačati granicu na istočnom boku svojih, prema Turcima izbočenih posjeda. Koliko značenje kostajničkoj utvrdi daju knezovi Zrinski potvrđuje njihova procjena kojom je drže *za glavu i vrata čitave kraljevine Hrvatske i svoga vladanja*.

Iz razdoblja u kojem je Kostajnica u posjedu knezova Zrinskih, zanimljivo je podsjetiti na jedan nemio događaj koji je u ondašnjoj javnosti izazvao zgražanje i osudu te bacio ozbiljnu mrlju na tu uglednu i moćnu hrvatsku plemićku obitelj. Upravo ta naoko mala epizoda iz hrvatske prošlosti koju bismo mogli nazvati viješću iz crne kronike prve polovice 16. stoljeća, ukazuje na dramatičnost niza desetljeća ispunjenih teškim svakodnevnim bojevima s Turcima.

Zbog poraza i kukavičkog ponašanja u boju s Turcima kod Gorjana 9. listopada 1537., kralj Ferdinand proglasio je vojskovođu Ivana Katziana izdajicom i osudio ga na smrt. Usprkos teškoj kraljevoj optužbi, Zrinski nakon bijega pružaju Katzianu još jednu priliku da se kao vojnik potvrdi u bojevima s Turcima. Zrinski mu najprije pružaju samo utočište, a zatim mu i povjeravaju na čuvanje i Kostajnicu. Nakon što su doznali da Katzian dogovara s Turcima predaju njihove utvrde, tijekom za njega pripremljenog ručka na prijevaru ga u kostajničkoj utvrdi 27. listopada 1539. ubijaju vojnici Nikole Zrinskog. Još se kratko vrijeme Nikola Zrinski mogao skrbiti za posadu kostajničke utvrde, no nakon što su Turci uništili njegove rudnike u Gvozdanskom i time oslabili podlogu njegove gospodarske moći, obranu Kostajnice prisiljeni su 1552. godine prepustiti kraljevoj vojnoj posadi, koja će sljedeće godine biti sastavljena od 38 njemačkih pješaka.[5]

Ubojstvom Katziana spriječena je jedna izdaja, no ne i druga, koja je uslijedila sedamnaest godina poslije

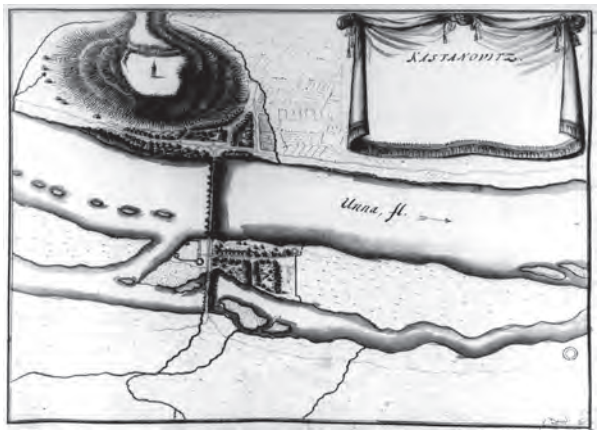
3. Prikaz Kostajnice Georga Hoefnagela (1617.)
A depiction of Kostajnica by Hoefnagel George (1617)

4. Prikaz Kostajnice franjevca Petačića (poč. 18. st.)
A depiction of Kostajnica by the Franciscan Petačić (early 18th century)

nesretnog događaja u kostajničkoj ulaznoj kuli, kada je nakon opsade Malkoč-bega kostajnička utvrda 16. srpnja 1556. godine pala u turske ruke. Utvrdom, koju su branila šezdeset tri njemačka vojnika, tada je zapovijedao Pankracije Lusthaller. Prema nekim izvješćima, Lusthaller je za dvije tisuće dukata grad predao bez borbe, zbog čega ga je, prema Valvasoru, ubio Toma Lukšić, kaštelan Gvozdanskog. Uskoro su pale i preostale utvrde, a crta obrane Hrvatske postupno je premještena s rijeke Une na rijeku Kupu.

Iz razdoblja u kojem Turci vladaju Kostajnicom (1556.–1688.) malo je podataka koji bi upućivali na promjene koje su se dogodile na Starom gradu u sto trideset dvije godine turskog vladanja utvrdom. Iz tog vremena potječe prikaz Kostajnice na letku bitke kod Siska (1593.), zatim bakrorez Georga Hoefnagela (1617.) te crteži Ivana Petačića (1657.).[6] Na spomenutom je letku (sl. 2) vrlo pojednostavnjen najstariji i vrlo korektan aksonometrijski prikaz Staroga grada s istoka. To ne možemo reći za likovno vrlo lijep bakropis Georga Hoefnagela (sl. 3) koji je rađen ne prema viđenom, nego prema nekom nama nepoznatom literarnom predlošku, pa ne začuđuje da je posve nevjerodostojan u prikazu topografske situacije, ali i svake druge pojedinosti. Franjevac Petačić crta Stari grad, ne 1657. godine kako je označeno na crtežu, nego vjerojatno tijekom prve polovice 18. stoljeća (sl. 4). Moramo zaključiti da je ta Petačićeva krivotvorina nastala nakon oslobođenja i povratka franjevaca u Kostajnicu, vjerojatno s namjerom da time ostvari za franjevce neku imovinsku korist.

Oslobođenjem Kostajnice 1688. godine ubrzo počinje sanacija i modernizacija utvrde. Prema najranijem poslijeturskom opisu Kostajnice, izvješću koje su 1697. godine sastavili carski povjerenici Karl Maksimilijan Thurn i Ludovik Sinzendorf, Kostajnica *leži na unskom otoku. Otok je utvrđen palisadama, unutar kojih je uređena palanka. Na njegovom gornjem kraju nalazi se utvrda koja ima tri jake kule. U gradu se nalazi samo jedan drveni stan za vojsku. Na donjem kraju tog otoka nalazi se jedna čvrsto zidana kula*. Posebno se ističe podatak da se unutar grada nalazi samo jedan drveni stan za vojsku. Najraniji točno datirani, crtački iznimno kvalitetan i vjerodostojan prikaz, ne samo Starog grada nego cijele Kostajnice, djelo je F. L. Marsiglia, nastalo 1699. godine i posve se podudara s prethodnim literarnim opisom (sl. 5). Na uskom prostoru utisnutom između korita rijeke Une i brda Djeda provlači se uska ulica koju ispred velikog drvenog mosta s dvanaest rešetkastih stupova prekida ljevkasti glavni trg s novom franjevačkom crkvom Sv. Antuna Padovanskog. Most povezuje trg na kojem će postupno biti uz franjevačku crkvu sagrađena zgrada magistrata i kuća Sonnenschein, najljepša kostajnička barokna katnica. Na adi se s istočne strane utvrde prostire palanka, uređeno naselje utvrđeno obrambenim zidom i na krajnjoj istočnoj strani okruglom Hajdinovom kulom. Unutar utvrde samo su tri volumena: prema Uni je stara sjeverna četverokutna ulazna kula, nova baterijska kula na jugoistočnom uglu i na zapadnoj strani, na mjestu postojeće peterokutne kule, starija četverokutna kula. S unutarnje strane još nije pojačan stari obrambeni zid, dakle, potkraj 17. stoljeća još nije počela transformacija starog obrambenog zida u snažniji bedem. U prilogu Marsiglie izvješćuje: *Kaštel, kako pokazuje crtež, malen je, a utvrdu na otoku brani samo voda koja je optječe*... Nema nikakve dvojbe, njegova ocjena sigurnosti kostajničke utvrde znatno je vjerodostojnija nego carskih povjerenika



5. F.L. Marsiglie, Kostajnica (1699.)
F.L. Marsiglie, Kostajnica (1699)

6. Pogled na Stari grad (Gjuro Szabo, 1916.)
View of Old Town (Gjuro Szabo, 1916)

7. Unutrašnjost Starog grada, pogled sa zapada prema četverokutnoj kuli (Gjuro Szabo, 1916.)
Inside the Old Town, the view from the west to the quadratic tower (Gjuro Szabo, 1916)

koji ocjenom da su u gradu „tri jake kule", sugeriraju sigurnost i snagu utvrde.

Stalno povećavanje moći navalnih topničkih oruđa s druge strane prati jačanje obrambenih struktura pa se postupno nekadašnji jaki kameni obrambeni zidovi pretvaraju u znatno snažnije zidano-zemljane bedeme. U idućem se razdoblju utvrda na unskoj adi, ispred koje se razvila palanka, postupno pretvara u vojarnu, a stratešku je ulogu trebala preuzeti utvrda projektirana na Djedu, o čemu nam svjedoči niz crteža iz 18. i početka 19. stoljeća.

Ukidanjem Vojne krajine 1871. i ubrzo nakon toga aneksijom Bosne i Hercegovine 1878. godine, Stari grad posve gubi vojno-strateško značenje. Prestaje biti granična utvrda i vojarna, pa je uskoro napušten, a njegove prostore zaposjela je gradska sirotinja. Uvjeti za život u dotrajalim nadogradnjama nisu mogli zadovoljiti ni najskromnije zahtjeve, pa stoga Gradsko poglavarstvo Kostajnice pokreće 1907. prve radove na sanaciji grada, o čemu su tada izvijestile dnevne novine: *Sabranom svotom popravljeno je lani mnogo, naime podignut je opet zid nad Unom i jedan dio zida sa zapadne strane, koji se bio porušio. A da to nije učinjeno, bilo bi se za cielo još više toga porušilo, kad nabuja rieka. To je osigurano, da se dalje ne će temeljni zidovi rušiti.*7 Dakle, tada je popravljeno ili čak prezidano cijelo vanjsko lice sjevernog bedema i jedan dio ispod peterokutne kule, koji je vjerojatno prizidan do postojećeg istaka. Da bi se pospješili i ubrzali radovi, osnovan je 1908. godine odbor za obnovu grada u koji je kao izaslanik Kraljevske zemaljske vlade uključen povjesničar Emil Laszowski. Odbor se sastao 25. rujna 1908. kada donosi temeljne smjernice za obnovu Starog grada. Nakon najnužnijih sanacijskih radova izvedenih prethodne godine, postavilo se temeljno pitanje–što dalje učiniti sa Starim gradom? Zaključeno je da se mora maksimalno sačuvati stariji dio grada, dakle obje kule, baterijska kula i bedemi, dok se mlađi dijelovi mogu ukloniti, sanirati ili *iznova solidno sagraditi... Sve to mora tako izvedeno biti, da se svaka nova gradnja raspoznati može.*

Za baterijsku kulu predlažu da se iznutra očisti, da se poprave zidovi i da ih na kraju treba *odozgo natkriti armiranim betonom,* čime bi se dobio prostor za mali paviljon, kojem bi se pristupalo stubama iz dvorišta. Predviđa se rekonstrukcija kruništa zidova i veći zahvat na katu peterokutne kule. Njezine raspucane zidove *ima se u prvom redu gvoždjem sapeti* te otvoriti izvorna vrata sa zapadne strane, a postojeća sjeverna zazidati. U tako saniranoj kuli *misli općina urediti mali muzej, u koji bi se smjestile kostajničke starine.* Na četverokutnoj kuli predviđeni su samo manji radovi, nakon kojih bi se *jasno razabiralo ono liepo tesano kamenje na uglovima,* dok bi se prostorija drugog kata *gdje vele, da je bila džamija – također bi se adaptirala za kakovu odaju.*

Nadogradnje na sjevernom bedemu između kula namjeravaju ukloniti, ali one s istočne strane *imali bi se pridržati, jer nas barem donekle sjećaju na stropove minulih vjekova.* Želja im je novosagrađene prostore *razdijeliti u tri liepa, udobna i prostrana stana.* Prigradnje južnom bedemu koje su ruševne i *građene poput kazamata,* predvidjelo se ukloniti, čime bi se dobilo prostranije dvorište. Osim zauzimanja jasnih stajališta o načinu potrebnih intervencija i završne prezentacije Staroga grada, razmišljalo se tada i o mogućnostima njegova budućeg korištenja. Predlagalo se više sadržaja, sve s ciljem da *bi se mogao unapred i sam uzdržavati, jer bi stanovi podavali liepu godišnju rentu. Moram primietiti, da gradu spada naokolo i oko 7 rali zemljišta, koji se već i danas dobro u zakup daje. Držeći se spomenutih principa, mogla bi se i druga kakova svrha namieniti gradu. To je, dašto, stvar općine same, no glavno je da se unapred isplati uloženi novac.*

Uz spomenute mogućnosti budućeg korištenja Staroga grada razmatrale su se tada još neke, npr. prijedlog *za vojarnu (dakako uz održanje principa restauracije), ako bi bilo nade, da bi Kostajnica mogla dobiti posadu. Tu bi bilo jako zgodno mjesto za pionire, jer je teren podesan za pionirske vježbe... Drugi opet misle, da bi se u gradu mogla urediti bolnica, ili škola. Držimo, da prvo ne bi bilo zgodno, a za drugo bilo bi prije izgleda, jer su, kako vele, sestre milosrdnice bile jednoć pripravne, da u gradu drže dječije zabavište.*8

Usprkos osnovanom Odboru, te 1908. godine, a ni sljedećih godina nisu se više izvodili nikakvi radovi. Stoga se gradonačelnik Kostajnice obratio 1914. za pomoć predsjedniku Zemaljskog povjerenstva za očuvanje umjetnih i historičkih spomenika u kraljevinama Hrvatskoj i Slavo-

niji. U dopisu upućenom 16. srpnja 1916., gradonačelnik upozorava Tadiju Smičiklasa *na činjenicu da se stari grad u Kostajnici sve većima približuje propasti, jer ga gradska općina u sadanjim dimenzijama pogotovo u ovim teškim prilikama obnoviti i uzdržati ne može, umoljava se slavni naslov, da bi izvolio izaslati svoga povjerenika, koji bi savjetovao ovdašnji odbor, što bi se najnužnije imalo od propasti sačuvati.*

Smičiklas upućuje u Kostajnicu Gjuru Szabu, koji snima nekoliko odličnih fotografija Starog grada (sl. 6, 7) te nedvojbeno pod dojmom onoga što je vidio, ubrzo objavljuje prvi prikaz Kostajnice u našoj literaturi koji počinje žalopojkom: *Žalibože ima u nas na pretek ljudi, koji ovdje sav svoj vijek proživu, a opet poznaju bolje blještavu tudjinu od svog skromnog doma.*9 U izvještaju koji podnosi Povjerenstvu, Szabo opisuje stanje Staroga grada i daje smjernice za radove: *Preporučam najtoplije, da se što je na kamenoj podlozi staroga grada sagradjeno izmedju kula A i B poruši, pod na podlozi izravna, a obe kule tako oprave, da uzmognu odoljevati nevremenu, što sada ne mogu.* Godine su Prvog svjetskog rata pa ne začuđuje da se i nadalje ništa ne poduzima da bi se makar preventivno sanirali najugroženiji dijelovi Staroga grada. Proći će još sedam godina a da se ništa neće raditi na gradu.

Godine 1923. Građevinska direkcija u Zagrebu upućuje upit Povjerenstvu o sudbini Starog grada, na koji Szabo odgovara: ... *Za taj se grad nije nikada učinilo ništa, pa je već god. 1916. bio posvema ruševan. Sa površno, neortografski napisanima molbenicama, u kojima se baš ništa ne veli, ne opravljaju se gradovi. Treba prije svega znati što se hoće...*

U četiri točke sažeto predlaže najnužnije radove za koje je Zemaljsko povjerenstvo spremno odvojiti *2500 Din., za najnužnije opravke, ako bi grad sam doprineo dvostruku sumu.* Nekoliko mjeseci poslije Szabo odgovara na dopis Pokrajinske uprave za Hrvatsku i Slavoniju, Odjeljenju za Prosvjetu i vjeru u Zagrebu, iz čega doznajemo za zahtjeve koje je postavilo Gradsko poglavarstvo Kostajnice, a čiji se spis nije očuvao. Poglavarstvo *traži u svom dopisu, da se odredi stručnjak, koji bi načinio plan za obnovu grada, kakav je bio u vrijeme, dok je grad bio u rukama Zrinskih. Budući nemamo nikakve, ni najmanje slike grada iz toga vremena, budući da su ostaci grada posve neznatni i već veoma često pregradjivani, jasno je, da uopće nema i ne može biti takova stručnjaka, koji bi mogao ispuniti dobrosmišljenu namjeru poglavarstva. Pa kada bi se takav plan načinio, to bi mogla biti samo fantazija ili kazališna kulisa bez vrijednosti, a čini se, da poglavarstvo ni ne zna koliki bi milijuni bili potrebni za takovu novogradnju!* Szabo ponovno predlaže da se saniraju samo kamene strukture kula i bedema i da se uklone sve kanatne konstrukcije, a posebnu pažnju treba posvetiti pokrovu na obje kule.

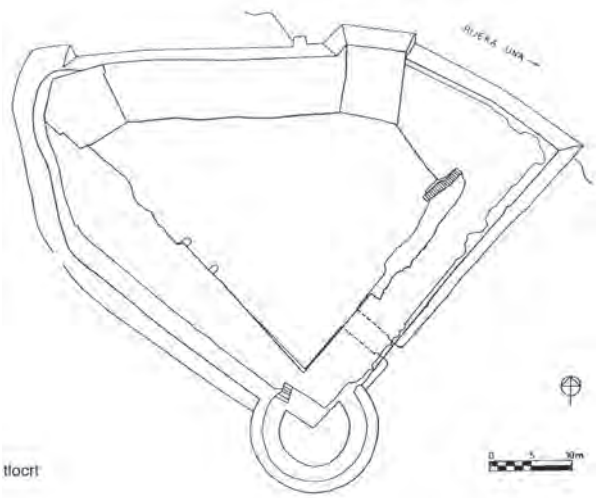
Napokon se u drugoj polovici trećeg desetljeća prošlog stoljeća pristupilo radovima. Stari grad je 1933. godine obišao i o problemu njegova očuvanja doznao ban dr. Ivo Perović, nakon čega je obećao pomoć banske uprave. Potkraj listopada sljedeće godine Stari grad je pregledala komisija koja je podnijela izvještaj banskoj upravi, na temelju kojega su odobrena sredstva.[10] Za nekoliko godina uklonjene su s bedema sve preostale kanatne nadogradnje i dogradnje, vrlo nekvalitetno sanirane su sve kamene strukture, na kulama je postavljena nova krovna konstrukcija i šindreni pokrov, a na katu četverokutne kule uređena je gostionica s terasom i šetnicom na sjeveroistočnom uglu bedema, dok je podno grada uređeno gradsko kupalište. Na bedemu je uređena šetnica, a s njezine unutarnje strane opekama je sazidano krunište (sl. 8).

Tijekom Drugog svjetskog rata Stari grad pretrpio je manja ratna oštećenja,[11] pri čemu su se uglavnom i svi prethodno kako-tako sanirani i uređeni prostori i obrambene strukture počeli ubrzano raspadati ili urušavati. Znatno se urušilo unutarnje lice sjevernog bedema između kula, a na nizu mjesta nastala su velika urušenja istočnog i južnog bedema. O stanju grada svjedoči nam nekoliko fotografija koje je tada snimila Greta Jurišić, arhitektica Konzervatorskog zavoda u Zagrebu (sl. 9). Uslijedilo je razdoblje u kojem se povremeno pokušavalo ponešto učiniti, ali se i dalje nije uspio riješiti problem izvođenjem

8. Stari grad, pogled s baterijske kule na šetnicu istočnog bedema (oko 1937.)
The Old Town, the view from the tower battery on the eastern rampart promenade (around 1937)

9. Stari grad, unutrašnjost, pogled prema peterokutnoj kuli (Greta Jurišić, 1949.)
Inside the Old Town, view of the pentagonal tower (Greta Jurišić, 1949)

10. Kostajnica, pogled s Djeda na stari drveni most
Kostajnica view from the Djed forest to the old wooden bridge



11. Kostajnica, Stari grad, tlocrt (1974.)
Kostajnica, Old Town, floor plan (1974)

sustavnih radova kojima bi se zajamčila kvalitetna sanacija i primjerena prezentacija Staroga grada.

Rješenjem od 12. lipnja 1957. Stari grad je upisan u registar spomenika kulture. Iste se godine zbog nemogućnosti nabave šindre privremeno zaštićuje ljepenkom oštećeno krovište četverokutne kule i zazidava izvana probijen ulaz u baterijsku kulu, koja je prethodno obližnjoj gostionici služila za pečenje janjaca. Godine 1960. sanira se južni dio istočnog bedema s dvorišne strane, pa taj dio bedema dobiva tada na gornjoj hodnoj plohi hidroizolaciju i kameno popločenje. Opet se radovi prekidaju, a oživljava zanimanje za korištenje pojedinih prostora Staroga grada. Najprije općina moli da se dopusti korištenje četverokutne kule za svlačionicu NK Sloga iz Kostajnice, za što dobiva suglasnost Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, pa klub izvodi za svoje potrebe neke manje radove na adaptaciji prostora na katu kule. Nakon toga i izviđački odred "Davorin Trstenjak" iz Kostajnice zahtijeva da se njima odobri korištenje peterokutne kule, s čime je Konzervatorski zavod opet suglasan, ali zahtijeva da se prethodno riješi pitanje uprave Staroga grada, budući da sjevernu kulu već koristi NK Sloga.

Radovi Hrvatskog restauratorskog zavoda (1966.–2011.)

Radove Zavoda možemo podijeliti u dva u mnogočemu različita razdoblja.[12] U prvome koje je trajalo od 1966. do 1991., kada su radovi prekinuti zbog agresije na Republiku Hrvatsku i okupacije Hrvatske Kostajnice, intenzitet radova bio je ovisan o vrlo skromnim godišnjim sredstvima koje je dodjeljivao RSIZ kulture, a i te skromne iznose obezvrjeđivala je ekstremno visoka inflacija.[13] Usprkos takvim uvjetima, istraženi su svi dijelovi kaštela i izvedeni najnužniji zahvati na građevinskoj sanaciji, što je dijelom uključivalo i radove prezentacije.

Prvi idejni projekt obnove Staroga grada (1966.)

Ubrzo nakon svojega osnutka 1966. godine, Restauratorski zavod Hrvatske (od 1997. Hrvatski restauratorski zavod) uključen je u nastojanje da se sanira i odgovarajuće prezentira Stari grad, a od 1969. preuzima i vođenje radova.

Tada su sve strukture grada zatečene u izrazito lošem građevinskom stanju. Nepravilan trostrani tlocrt Staroga grada zatvara široki bedem. Iznad rijeke Une po sredini sjevernog bedema izdiže se četverokutna dvokatna kula u visini prizemlja, posve utopljena u bedem, čime je stvoren pogrešan dojam da je nadograđena na bedem. Na zapadnom šilju uzdiže se peterokutna dvokatna kula, a na spoju istočnog i južnog bedema s vanjske je strane prigrađena baterijska okrugla kula. Ulaz u grad je unutar istočnog bedema. Vanjska su pročelja tada bila prekrivena svakojakim grmolikim raslinjem, unutarnja zidana lica bedema znatnim dijelom urušena, zemljana ispuna rasuta, čime su hodne plohe na bedemima bile opasne za kretanje posjetitelja. Oba krovišta i šindreni pokrovi kula zatečeni su dotrajali, zidovi i bačvasti svod peterokutne kule posve raspucani, zidovi četverokutne kule raspucani, a njezini recentni otvori neprimjereno preoblikovani. Zidovi i krunište baterijske kule bili su razrahljeni, najniža razina njezinih otvora zatečena je ispod razine tla, a i razina dvorišta bila je znatno povišena.

Takvo loše stanje grada potaklo je 1966. godine Skupštinu općine Hrvatska Kostajnica da ponovno pokrene inicijativu za konačno rješenje Staroga grada, kojim bi na kraju Stari grad dobio novi sadržaj, a time i mogućnost sustavnog održavanja.[14] Sastavljaju posve nerealan projektni zadatak i na temelju njega naručuju od tek formiranog Restauratorskog zavoda Hrvatske idejni projekt obnove i nove namjene Staroga grada.[15] Projektnim zadatkom tražilo se osiguravanje prostora unutar Staroga grada veličine 40–50 m2 za muzejsko-galerijsku namjenu, zatim radni prostor za kustosa i vanjski otvoreni prostor za „šire društveno-likovno angažiranje". Uz taj novi muzejsko-galerijski sadržaj, zahtijevali su smještaj ugostiteljskog sadržaja koji bi uključivao restoran s 20–30

mjesta u zatvorenom prostoru i 80 mjesta na otvorenom ili djelomično natkrivenom prostoru, sa svim potrebnim pratećim prostorima (kuhinja, roštilj, spremište hrane, garderoba) te na kraju sanitarni čvor koji bi zadovoljavao maksimalni kapacitet od sto osoba. U tehničkom obrazloženju i opisu projekta koji je izradio vanjski suradnik Restauratorskog zavoda Hrvatske arhitekt Nino Filipović, polazi se od posve pogrešnih premisa. Tako je na primjer posve pogrešna bila procjena građevinskog stanja obje kule za koje se kaže: *Budući da su obje kule relativno dobro sačuvane, te da osim popravka samog pokrova nisu potrebni veći zahvati u građevinskom smislu...*, a upravo se već na početku manjeg zadiranja u zidove obiju kula ukazalo na njihovo dramatično stanje, koje je zahtijevalo hitne i složene građevinske zahvate. Jednako tako pogrešno se zaključilo da su zatečeni bedemi samo jednostavni nasipi koji zahtijevaju *temeljiti građevinski zahvat u masu nasipa koji je dobrim dijelom urušen, kako bi se osigurao nosivi sloj, u taj dio uključila bi se i izrada pomoćnog trakta ugostiteljskog pogona, koji će se sastojati od kuhinje, spremišta i officea vezanog malim teretnim dizalom na sve nivoe, te potrebnog sanitarnog čvora za personal i goste. Taj dio izveo bi se od betonske konstrukcije zidova i armiranobetonskog rebričastog stropa*.

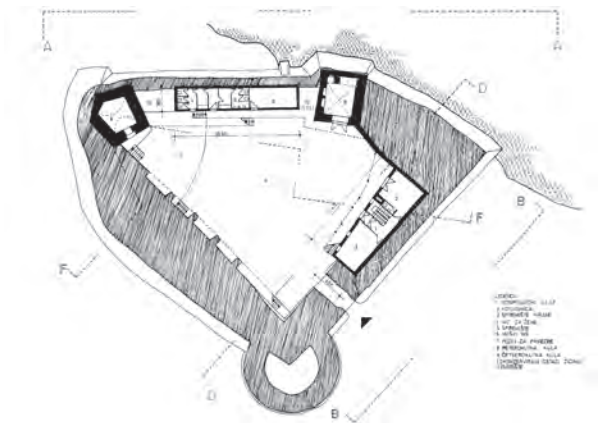
Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture izdao je prethodnu dozvolu uz niz zamjerki koje je trebalo uvažiti tijekom dopune projekta. Te zamjerke uglavnom proizlazile iz činjenice da idejnom projektu nisu prethodila potrebna konzervatorska i arheološka istraživanja Staroga grada.[16] Stoga se nije pristupilo realizaciji projekta, ali su sva daljnja nastojanja usmjerena na preventivne radove, a postupno i na sustavna konzervatorska istraživanja.

Istodobno s postupkom pribavljanja suglasnosti s idejnom projektnom dokumentacijom, pristupilo se sanaciji kruništa baterijske kule, čije je stanje tada ocijenjeno kao najlošije. Radove prema troškovniku RZH-a vodila je Služba za zaštitu spomenika kulture Muzeja u Sisku, a Zavod je imao ugovoren nadzor. Konzervatorski zavod suglasio se s izvedbenom dokumentacijom uz niz primjedbi koje su zahtijevale izmjenu troškovnika.[17] Zavod se usprotivio zatraženim izmjenama, objašnjavajući da je primijenjena *drugačija metoda od one koju je na istom objektu primijenio Konzervatorski zavod, a to u prvom redu jer se upotrebljeni betonski izolacioni sloj debljine 8–10 cm iz mješavine 600 kg cementa na 1 m3 betona nije pokazao na ovome objektu kao uspješan, budući da propušta otopine te se spomenute otopine na svodu ulaza manifestiraju u opni i sigama kalcijeva karbonata...*[18]

Tijekom izvođenja radova na baterijskoj kuli so Kostajnica iznajmila je Stari grad sarajevskom poduzeću koje je gradilo novi betonski most na mjestu starog, povijesnog i iznimno slikovitog drvenog mosta (sl. 10).[19] Taj je most zajedno sa Starim gradom na desnoj obali Une, ljevkastim trgom s franjevačkom crkvom i samostanom, zatim kućom Sonnenschein i zgradom magistrata na nasuprotnoj lijevoj obali Une, tvorio jednu od najljepših povijesnih cjelina u Hrvatskoj. Nakon gradnje novoga mosta i time znatnog povećanja teškog teretnog prometa, uslijedila je ubrzana destrukcija urbanog tkiva Hrvatske Kostajnice.[20] Iznajmljivanje Grada koje je trajalo do završetka radova na novome mostu, nužno je odgodilo nastavak izvođenja bilo kakvih zaštitnih radova na Starom gradu.[21] Nakon gradnje mosta utvrđena su potkraj 1969. godine znatna oštećenja uzrokovana prethodnim neprimjerenim korištenjem Staroga grada za potrebe radilišta.

12. Kostajnica, Stari grad, pogled na četverokutnu kulu prije početka radova (1972.)
Kostajnica, Old Town, square tower view before restoration (1972).

Budući da nije postojala spomeniku primjerena arhitektonska dokumentacija postojećeg stanja, u nastavku radova prednost je dana izradi fotogrametrijske dokumentacije (sl. 11).[22] Nakon potresa u Banjoj Luci sanirano je veće urušenje vanjskog plašta s južne strane baterijske kule i izvedena je hidroizolacija kruništa. Uslijedio je popravak krovnih konstrukcija i zamijenjen je dotrajali šindreni pokrov na obje kule te je postavljena gromobranska zaštita. Usprkos oskudnim sredstvima i prioritetu temeljnih sanacijskih radova, tada su u manjem opsegu započeta konzervatorska i arheološka sondiranja, najprije u prizemlju četverokutne kule i na sjevernom bedemu s istočne strane četverokutne kule (sl. 12). Usprkos skromnim sredstvima kojima se raspolagalo od 1978. do 1991. godine, izvedeni su opsežni građevinski i istraživalački radovi, prije svega zahvaljujući izuzetno dobrom i jeftinom lokalnom izvođaču radova.[23] Početni poticaj za istraživanje prizemlja četverokutne kule dala je uočena reška u prebijeljenoj žbuci na sjevernom zidu prizemlja kule, čije je daljnje otvaranje otkrilo postojanje dobro očuvanog i brižno klesanog kamenog okvira velikog, polukružno nadvijenog

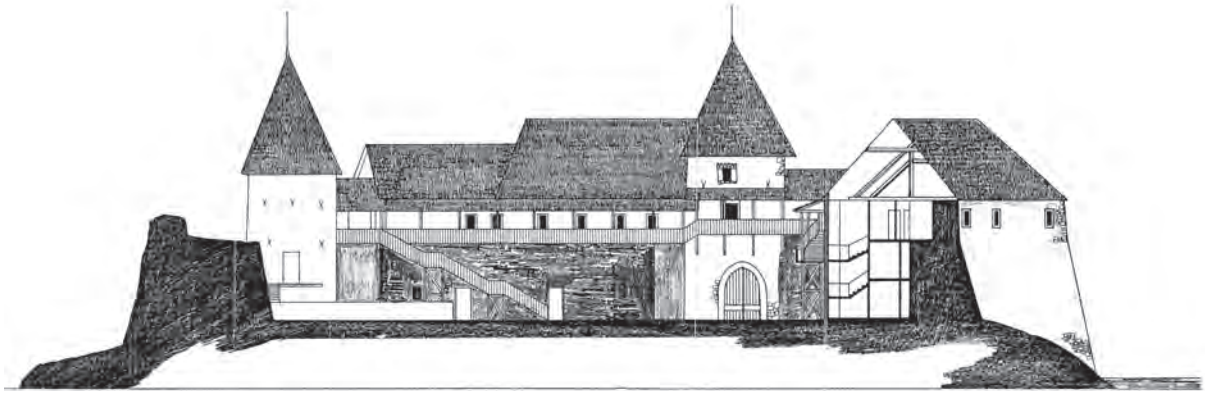


13. Kostajnica, idejni projekt rekonstrukcije, tlocrt prizemlja (Z. Jeras Pohl – J. Bartoniček)
Kostajnica, preliminary design for the reconstruction, floor plan (Z. Jeras Pohl–J. Bartoniček)

portala i do njega znatno manjeg i duljom uporabom teško oštećenog okvira manjih pješačkih vrata. Uslijedilo je istraživanje i ostalih zidova i poda četverokutne kule. Ispod prizida zapadnom zidu otkrivena je teško oštećena stražarska sedilija, zatim peta bačvastog svoda kojim je izvorno bila presvođena kula, te ležajevi drvenih greda kojima je izvorno bio izveden pod. U južnom, dvorištu okrenutom zidu utvrđeni su ostaci teško oštećenog kamenog okvira polukružno nadvijenog prolaza, kao i otisak bačvastog svoda. Istočni zid nije istraživan, ne samo zbog toga što unutar njega nije bilo opravdano očekivati bilo kakve relevantne nalaze, nego zbog sigurnosti nije bilo uputno u njega zadirati, a posebno ne ukloniti njegov prizid.[24] Istraživanje poda utvrdilo je ne samo njegovu izvornu razinu nego i glavne razloge statičkih poremećaja kule, te njezina naginjanja i djelomičnog urušavanja. Naime, kula je „sjela" na stariji tanji ali znatno dublje temeljen obrambeni zid, što je zbog nejednolikog temeljenja pospješilo, uz dinamičnu silu rijeke, naginjanje kule. Pronađene pojedinosti oblikovanja prizemlja izvorno ulazne kule ukazale su na njezinu iznimnu vrijednost, ali i jedinstvenost na kontinentalnom prostoru Hrvatske. Tu se unutar cjelokupnog korpusa kula naših plemićkih gradova i kaštela nalazi jedini odvojeni pješački od kolnog ulaza,[25] to je i jedini naš sačuvani primjer pristupa u kaštel mostom koji se podiže neposredno s rijeke. Postojanje vrata s pokretnim mostom prema rijeci Uni objašnjava nam jednu od neobičnosti Hoefnagelova crteža na kojem su dva paralelna mosta: jedan koji vodi kroz kulu u grad, a drugi neposredno pokraj grada, koji je crtan prema nepoznatom literarnom predlošku iz predturskog razdoblja. U prizemlju kule nalazi se također jedina naša sačuvana stražarska sedilija.[26]

Nakon dovršetka istraživanja zidova prizemlja ulazne četverokutne kule i spoznaje da je to nedvojbeno najvrjedniji dio Staroga grada, odmah se pristupilo njezinoj građevinskoj sanaciji i konzervatorsko-restauratorskim radovima. Građevinska sanacija obuhvatila je najprije sanaciju uglova četverokutne kule s dvorišne strane u visini od sedam metara, a tek je potom uslijedila sanacija jake kaverne u zapadnom zidu kule, koja se u širini od tridesetak centimetara pružala od dna temelja do pete bačvastog svoda. Osim kaverne, u istom je zidu bilo nužno sanirati urušenje lica zida, koje je uzrokovala pogreška tijekom gradnje kule.[27] Osnovnom građevinskom sanacijom zida kule stvoreni su uvjeti za arheološko istraživanje prizemlja, koje je utvrdilo i drugi uzrok lošem stanju konstrukcije kule. Naime, po sredini kule u smjeru postojećeg sjevernog obrambenog zida otkriven je temelj starijeg obrambenog zida[28] na koji je „sjela" ulazna četverokutna kula, što je također, zbog nejednolikog temeljenja, pogodovalo pucanju i naginjanju kule prema rijeci.

Dovršetkom istraživanja prizemlja kule pristupilo se konzervatorsko-restauratorskim radovima na djelomičnoj rekonstrukciji kamenog okvira malih pješačkih vrata prema rijeci te potpunoj rekonstrukciji okvira prolaza prema dvorištu. Tijekom svih tih radova raspolagalo se godišnje vrlo malim, može se reći tek simboličnim sredstvima. Budući da je rekonstrukcija polukružnog kamenog okvira kolnog prolaza prema dvorištu zahtijevala izrazito velika i u tom razdoblju gotovo nemoguće ostvariva sredstva,



14. Kostajnica, idejni projekt rekonstrukcije, presjek istok-zapad (Z. Jeras Pohl – J. Bartoniček)
Kostajnica, preliminary design for the reconstruction, the east-west intersection (Z. Jeras Pohl–J. Bartoniček)

opredijelili smo se za rekonstrukciju okvira u umjetnom kamenu, a toj su odluci pogodovali i zahtjevi statičara.

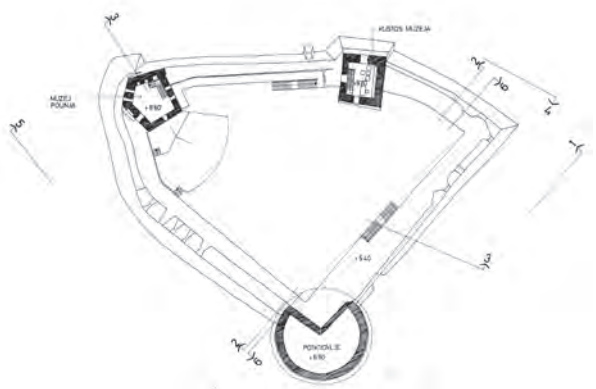
Peterokutna kula sagrađena je tek u 18. stoljeću, nakon što je obrambeni zid znatno proširen i time pretvoren u znatno snažniji bedem. Na taj je način vanjska polovica kule bila oslonjena na čvrst, širok i dobro temeljen kamenom zidani obrambeni zid, a unutarnja je tek nalegla na slab zemljani nasip. Posljedica takvog temeljenja bilo je pucanje kule po dijagonali tlocrta i slijeganje sjeveroistočnog ugla kule. Stoga je prije uklanjanja recentnih dodataka sjevernom obrambenom zidu bilo nužno podzidati jugoistočni i sjeveroistočni zid kule, što je učinjeno u kratkim kampadama uz prethodno vrlo složeno podupiranje ugla kule. Time je izvedena prva faza sanacije teško oštećene peterokutne kule, dok je sanacija njezinih gornjih dijelova uslijedila nakon Domovinskog rata. Usporedo s izvođenjem sanacijskih i istraživačkih radova vodilo se računa i o konačnoj prezentaciji i budućoj namjeni Staroga grada, pri čemu su se u dva nova idejna projekta iskristalizirala dva različita pristupa.

Drugi idejni projekt prezentacije (1978.)

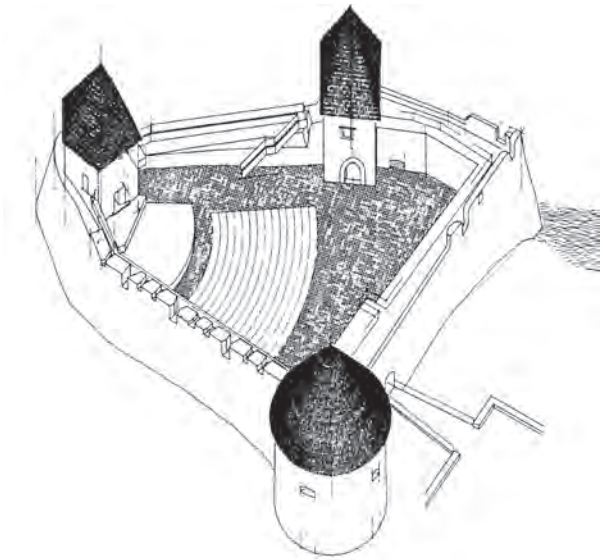
Ubrzo nakon tek započetih istraživanja pristupilo se izradi novog idejnog projekta prezentacije grada.[29] Polazište za njegovu izradu nije bila valorizacija istraživanjem utvrđenih vrijednosti slojeva grada, nego slika o gradu stvorena isključivo na zapažanjima onih pojedinosti koje su zabilježile najstarije fotografije Staroga grada, a sve da bi se zadovoljili prethodni zahtjevi gradske uprave u pogledu novih sadržaja i nove namjene. Dakle, opredijelilo se za rekonstrukciju posljednjeg živog sloja, što je nedvojbeno jedna od teorijskih mogućnosti, ali u ovom slučaju jednako tako nedvojbeno najmanje važnog sloja, kojim je posve negiran izvorni oblik i izvorna namjena stare utvrde, sa svim njezinim sačuvanim izvornim i nedvojbeno najvrjednijim pojedinostima. Važno je napomenuti da od toga posljednjeg "živoga" sloja koji se nataložio na sjevernom i istočnom bedemu grada, tvoreći izvana dopadljivu sliku, a na kojem su se trebali temeljiti novi sadržaji–ništa više nije bilo očuvano. Njih je trebalo u cijelosti rekonstruirati prema šezdesetak godina starim fotografijama, koje su gotovo isključivo pružale podatke o vanjskim pročeljima, a malo ili pak nimalo podataka o izgledu njihovih unutarnjih pročelja. Te recentne drvene i kanatne nadogradnje bile su uglavnom vrlo nekvalitetne improvizacije, koje su posve negirale temeljne vrijednosti arhitektonskog sklopa Staroga grada, pa ničim nije opravdano nastojanje prezentacije tog sloja (sl. 13–14).

Treći idejni projekt prezentacije (1981.)

Nakon sondažnih arheoloških istraživanja provedenih 1971. godine na sjevernom bedemu s istočne strane četverokutne kule, pa potom cjelovitim istraživanjem i ostalog dijela sjevernog bedema između četverokutne i peterokutne kule te unutar prizemlja obje kule, spoznalo se da je najstariji sloj obrambenog zida, poslije negiran unutarnjim višeslojnim izrazito nekvalitetno izvedenim podebljanjima, razmjerno dobro očuvan i nedvojbeno najvrjedniji sloj unutar zatečenog bedema. Naime, napretkom moći vatrenog oružja, izvorni kamenom zidani obrambeni zid pojačan je s vanjske strane jednim prizidom (sjeverni i istočni), odnosno dvama tanjim prizidima (južni obrambeni zid). S unutarnje strane pojačavanje je drugačije izvedeno, također u dvije odvojene faze. Oba je puta s unutarnje strane nekadašnji obrambeni zid pojačavan tanjim kamenim zidovima između kojih je nabijena zemlja, čime se nekadašnji homogen kamenom zidani obrambeni zid transformirao u snažniji bedem. Ta unutarnja zidana pojačanja izvornim obrambenim zidom ne samo da nisu temeljena, što je ubrzo uzrokovalo naginjanje, nego je njihovo izrazito slabo vezivo uzrokovalo uzastopno urušavanje mnogih njegovih dijelova.



15. Kostajnica, idejni projekt rekonstrukcije, tlocrt (M. Valjato Fabris – D. Miletić)
Kostajnica, preliminary design for the reconstruction (M. Valjato Fabris–D. Miletić)



16. Kostajnica, idejni projekt rekonstrukcije, aksonometrija (M. Valjato Fabris – D. Miletić)
Kostajnica, preliminary design for the reconstruction, axonometric projection (M. Valjato Fabris–D. Miletić)

17. Kostajnica, Stari grad, kaverna na spoju istočnog i sjevernog izvornog obrambenog zida
Kostajnica, Old Town, cavern at the junction of the east and north original defensive wall

18. Kostajnica, Stari grad, urušenje obrambenog zida ispod peterokutne kule
Kostajnica, Old Town, the collapse of the defensive wall below the pentagonal tower

Valorizacijom utvrđenih slojeva Staroga grada odlučeno je da se s dvorišne strane prezentira izvorni sloj obrambenog zida, dakle da se uklone sva kasnija unutarnja pojačanja i prezentira najstariji sloj obrambenih struktura – prizemlje četverokutne kule i kamenom zidani obrambeni zid s tri posve očuvane puškarnice unutar ljevkastih širokih i dubokih niša. Otežajajuću okolnost predstavljala je činjenica da je peterokutna kula podignuta nakon pojačanja obrambenog zida za koji je predloženo da se ukloni. Dakle, morali smo se opredijeliti za prezentaciju slojevitosti, odnosno prezentaciju najvrjednijih dijelova arhitektonskog sklopa: izvornog obrambenog zida, starije ulazne kule, te mlađe baterijske i zapadne peterokutne kule. Time se odustalo od zadovoljavanja petnaest godina prije sastavljenog projektnog zadatka i krenulo se posve drugim putem. U to je doba Hrvatska Kostajnica bila gospodarski, kulturno i prosvjetno blisko povezana s Bosanskom Kostajnicom. Nakon gradnje novog betonskog mosta, u Hrvatskoj Kostajnici je sagrađen novi veliki srednjoškolski centar u kojem su se školovali đaci s obje strane rijeke Une, potom i velika zdravstvena stanica koja je po potrebi pružala usluge i stanovnicima s druge strane rijeke, a nekoliko većih industrijskih pogona omogućavalo je zadovoljavajući stupanj zaposlenosti stanovništva s obje strane rijeke. Zato smo tada s obzirom na realno raspoložive mogućnosti zatvorenih prostora kula predvidjeli samo manji muzejsko-izložbeni sadržaj, a u dvorištu ljetnu pozornicu s gledalištem. U to doba postojala je stvarna potreba za ljetnom pozornicom, prije svega za kinopredstave, ali i za druga moguća ljetna scenska događanja (sl. 15–16).[30]

Do početka Domovinskog rata s dvorišne strane uklonjeni su i svi recentni dijelovi bedema koji su bili prigrađeni izvornom obrambenom zidu, čime je znatno povećana površina dvorišta u kojem je bila predviđena ljetna pozornica. Nakon uklanjanja recentnih slojeva pokazala su se velika oštećenja po cijeloj dubini izvornog obrambenog zida (sl. 17). Već je prije utvrđen slijed urušavanja ulazne četverokutne kule, koja se ubrzo nakon gradnje počela naginjati prema riječnom koritu. Njezino naginjanje zaustavljeno je tek gradnjom masivnog kontrafornog zida, ali nakon što se već nagnula više od 4°. Urušilo joj se ziđe dijela prvog i cijelog drugog kata. Nedvojbeno je da su kao i kod četverokutne kule glavni uzrok naginjanju i urušavanju dijela sjevernog obrambenog zida između četverokutne i peterokutne kule bile jake dinamičke sile rijeke. Osim oštećenja sjevernog obrambenog zida kojima je glavni uzrok bila rijeka, i na istočnom, te južnom obrambenom zidu, bile su velike kaverne od kojih je ona na spoju istočnog i sjevernog obrambenog zida bila kontinuirano po cijeloj visini i dubini, širine oko jednog metra. Jednako tako jako je oštećenje bilo na jugoistočnom uglu, unutar baterijske kule, koje je trebalo sanirati u cijeloj širini i visini, uključujući urušeni prolaz između kule i dvorišta. Osim građevinske sanacije brojnih kaverni, do početka agresije na Hrvatsku obnovljena su sva unutarnjih lica obrambenog zida te izvedene predradnje za uređenje hodnih površina na sjevernom i istočnom zidu.

Odgovor na pitanje o mogućim uzrocima teških oštećenja izvornog obrambenog zida, kao i oštećenja kasnijih njegovih vanjskih pojačanja kojim se kasnosrednjovjekovni obrambeni zid postupno razvio u snažniji bedem,

dobili smo istraživanjem temelja. Unutar triju sondažnih jama koje su iskopane s vanjske strane bedema utvrđeno je da su vanjska pojačanja zidova temeljena na drvenim pilotima (kota 104,25), odnosno na dubini od tri metra ispod postojeće razine tla (107,25).[31] Razina podzemnih voda tada je bila na 104,79, dok je minimalna razina voda zabilježena 1947. bila na 103,87, a maksimalna 1955. na 108,57. Iz tih se podataka uočava da se drveni piloti (hrastovi i kestenovi) ne nalaze u stalnom režimu podzemnih voda, što je uzrokovalo njihovo propadanje i odrazilo se na postojanost bedema. Analiza C14 utvrdila je starost pet uzoraka drveta (124±60, 221±50, 385±63, 399±60, 581±65 godina).[32]

Već je napomenuto da se u tom razdoblju godišnje raspolagalo vrlo malim iznosima, koje je isključivo dodjeljivao RSIZ kulture SRH. Oskudno financiranje posebno je otežavala već spomenuta galopirajuća inflacija dinara, što je dodatno otežavalo izvođenje građevinskih radova. U tom je vremenu izvođač vrlo zahtjevnih radova bio građevinski poduzetnik Ivan Švaga iz Kostajničkog Majura, neobičan zaljubljenik u Stari grad, koji je radove izvodio izuzetno kvalitetno, a istodobno objektivno po nevjerojatno niskim cijenama, koje su posebno neusporedive s današnjim cijenama.[33]

Radovi nakon Domovinskog rata (2003.–2011.)

Grad je u Domovinskom ratu pretrpio znatna oštećenja. Posebno su teško bile oštećene krovne konstrukcije i pokrovi na obje kule te sjeverno pročelje grada. Osamostaljenjem Republike Hrvatske nestale su kohezijske silnice između dvije Kostajnice, dogodila se izrazita depopulacija, a istodobno uspostavljena potpuna dominacija satelitske televizije i videa posve je uklonila opravdanje za izvedbu ljetne pozornice koja je trebala biti namijenjena prije svega kinopredstavama. Također se odustalo i od natkrivanja stožastim krovom baterijske kule, čiju smo mogućnost rekonstrukcije predvidjeli idejnim projektom na temelju dovoljno vjerodostojnog crteža iz 18. stoljeća.

Radovi na sanaciji i prezentaciji Staroga grada nastavljeni su 2003., odmah nakon što je unska ada ponovno integrirana u Republiku Hrvatsku. Najprije se pristupilo preventivnom uklanjanju krovišta četverokutne kule, koje se opasno nagnulo i zaprijetilo urušavanjem, nakon čega je kula privremeno zaštićena jednostavnim jednostrešnim krovom. Sustavni sanacijski građevinski radovi počeli su 2004. godine sanacijom urušenja zida na spoju peterokutne kule i južnog obrambenog zida s dvorišne strane te sanacijom velikog urušenja sjevernog bedema neposredno ispod peterokutne kule, što je bio posebno zahtjevan zadatak. Na tom se mjestu urušilo ne samo lice zida nego i jezgra zida do dubine od gotovo tri metra, pa je sjeverni zid kule pridržavala tek slaba samoformirana konzola unutar preostalog dijela ionako vrlo slaboga zida (sl. 18). Sanacijom jugoistočnog ugla kule i urušenja

19. Kostajnica, Stari grad, sjeverni zid prvoga kata peterokutne kule prije sanacije 2005. godine
Kostajnica, Old Town, the northern wall of the first floor of the pentagonal tower before restoration in 2005

ispod sjevernog zida kule spriječeno je urušenje cijele peterokutne kule, a nastavak njezine sanacije uslijedio je i sljedeće, 2005. godine.

Zidovi peterokutne kule, posebno njezin sjeveroistočni zid, bili su teško oštećeni nizom dijagonalnih paralelnih pukotina (sl. 19) koje su bile rezultat prethodno opisanog nejednolikog temeljenja, a taj uzrok destabilizacije kule prethodno je uklonjen podzidavanjem izvedenim tijekom radova prije Domovinskog rata. Posve razrahljene dijelove zidova bilo je nužno dijelom prezidati, a ostalo ziđe injektirati. Zajedno sa sanacijom zidane konstrukcije kule zamijenjene su stare dotrajale grede stropnih konstrukcija novim tesanim hrastovim gredama, zatim su sanirani svi drveni nadvoji niša puškarnica i vrata, a kameni okviri puškarnica prema potrebi su djelomično rekonstruirani. Na kraju su pročelja kule ožbukana, pri čemu su s dvorišne strane zadržani svi dijelovi zatečene žbuke koja je još imala zadovoljavajuću čvrstoću.

Nakon sanacije osnovne konstrukcije peterokutne kule uslijedila je izvedba novih krovišta na objema kulama, koja su pokrivena kalanom arišovom šindrom učvršćenom vruće cinčanim čavlima, a krovišta zaštićena gromobranskom instalacijom.[34] Temeljnim radovima na građevinskoj sanaciji obiju kula završeni su svi bitni radovi na sanaciji konstrukcija unutrašnjosti grada. Uslijedili su radovi na vanjskim pročeljima, uključujući i cjelovite sanacijske radove na baterijskoj kuli. Tim se radovima nastavilo na mjestu gdje su oni započeti i prekinuti 2004. godine, dakle, kod saniranog dijela sjevernog pročelja ispod peterokutne kule. Na sjevernom zidu bilo je još jedno veliko urušenje uz sjeveroistočni ugao grada, dok su na ostalim dijelovima pročelja bila posve razrahljena korijenjem niske, ali i visoke vegetacije, pri čemu je vezni materijal iz sljubnica posve nestao ili bio posve razrahljen. Tek čišćenjem sljubnica bilo je moguće utvrditi opseg i dubinu potrebnog prezidavanja, pa je istočno pročelje uz sjeveroistočni ugao te cijelo južno pročelje bilo nužno prezidati mjestimično i do dubine od 80 cm. Odmah iza sloja kojim je oblikovano

20. Kostajnica, Stari grad, krunište južnog obrambenog zida prije radova
Kostajnica, Old Town, the southern defensive wall before works

21. Krunište južnog obrambenog zida nakon radova
The parapet of the southern defense wall after restoration

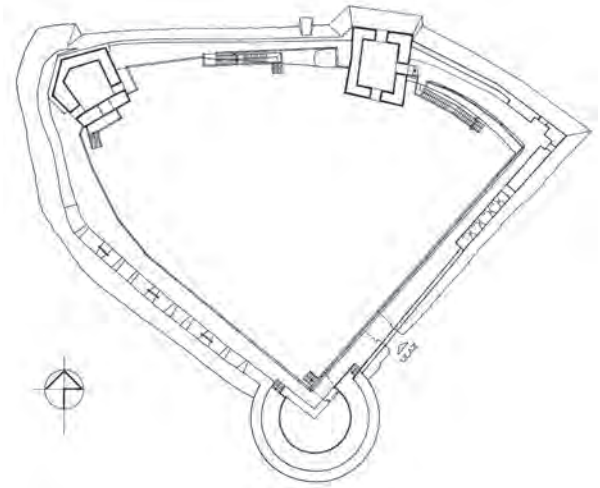
lice zida na ta dva dijela uopće nije bilo veznog materijala, jer je stoljetno korijenje pretvorilo vezni materijal u sipki humus. Sa sličnim problemima suočili smo se i tijekom radova na kružnome, vanjskom dijelu zida baterijske kule, koji je građen vrlo nekvalitetno. Ne samo da je u njezinoj gradnji korišten uglavnom sitniji kamen, nego je upotrijebljen vezni materijal vrlo male čvrstoće. Osim toga, možda je brzina gradnje nagnala graditelje da iznad opekama zidanih nadvoja niša otvora, između vanjskog i unutarnjeg lica zida, umetnu čistu zemljanu ispunu, koja je sada zamijenjena zidanom jezgrom. No možda je taj detalj ipak bio zamišljen tako da na tom osjetljivom mjestu zemlja bolje od punog kamenog zida amortizira udarac topovskih kugli. Radove na sanaciji vanjskih pročelja istodobno su pratili radovi na zapunjavanju sljubnica unutarnjeg lica obrambenog zida te izvedba hodnih ploha postavljanjem hidroizolacije, regulacijom oborinskih voda i u završnom sloju postavljanjem pločastog benkovačkog kamena (sl. 20–21).

Budući da smo s obzirom na spomenute nove okolnosti djelomično reducirali buduće sadržaje u Starom gradu na stalnu izložbu u prostorima obiju kula te korištenje prostora dvorišta za različita događanja, u grad je uveden električni priključak, čiji je ormarić ugrađen u istočni obrambeni zid, blizu ulaza u grad. Usprkos činjenici da nema razvoda električnih instalacija dalje po gradu, na temelju dosadašnjeg iskustva, priključak je velike snage, potreban posebno u slučajevima, a kakvih je bilo, kada televizija prati neka događanja ili u danima tradicionalnih događanja–Unske regate ili pak Kestenijade. Bilo kakav razvod električnih instalacija ocijenili smo nepotrebnim i za povijesne strukture štetnim.

Projektom je zamišljeno da u obje kule budu izložbeni prostori te da put turističkog razgledavanja počinje od prizemlja četverokutne kule, ide prema prizemlju peterokutne kule, zatim stubama na zapadni dio sjevernog obrambenog zida i dalje kroz peterokutnu kulu kružno po obrambenom zidu do prvoga i drugoga kata četverokutne kule. Na povratku put vodi ponovno u dvorište, stubištem prislonjenim obrambenom zidu s istočne strane četverokutne kule (sl. 22). Stoga je bilo potrebno projektirati i izvesti sve okomite komunikacije, kao i zaštitne ograde na šetnici, na obrambenom zidu i baterijskoj kuli. Svjesni činjenica koje proizlaze iz dosadašnjeg iskustva, za materijale smo odabrali one koji osiguravaju funkcionalnost i sigurnost a ne zahtijevaju održavanje. Stoga su svi dijelovi nosive konstrukcije stubišta i ograda izrađeni od čelika, koji je nakon krojenja na licu mjesta vruće pocinčan te obojen bojom u tonu hrđe, koja nema zaštitnu zadaću, nego samo da ogradu vizualno prilagodi strogosti arhitekture kaštela. Sva gazišta stuba i podesta izvedena su od rešetkastog rebrastog inoksa (sl. 24, 25). Ulazna vrata imaju nova vratna rešetkasta krila izrađena od četvrtastog, također vruće cinčanog i obojenog željeza.

Prozori obiju kula zatvoreni su samo vanjskim hrastovim kapcima, a vrata dvoslojnim punim hrastovim krilima u okviru od masivne pjeskarene hrastovine.[35] (sl. 23)

Osim prizemlja četverokutne kule, unutrašnjosti obiju kula ožbukane su i obojene vapnenom bojom. U prizemlju



22. Kostajnica, Stari grad, prezentacija, tlocrt
Kostajnica, Old Town, presentation, layout

23. Pogled na četverokutnu kulu (2011.)
View of the square tower (2011)

24. Pogled na peterokutnu kulu (2011.)
View of the pentagonal tower (2011)

četverokutne kule rekonstruirana je ferocementnom ljuskom geometrija bačvastog svoda, a na pod su položene hrastove grede (sl. 26, 27).[36] Time je s prethodnom prezentacijom okvira kolnih i pješačkih vrata, te stražarske sedilije, u najvećoj mogućoj mjeri vraćen izvorni izgled prizemlju četverokutne kule, tom najvrjednijem prostoru Staroga grada. Na katovima četverokutne kule na nove tesane hrastove grednike položeni su podovi i stropovi od dvostrukih hrastovih mosnica te je izvedeno novo hrastovo stubište (sl. 28).

Nakon sanacije karbonskim vlaknima opečnog svoda prizemlja peterokutne kule, unutrašnjost je ožbukana i obijeljena, a u podu je prezentiran izvorni obrambeni zid, dok je preostali dio prizemlja izveden opekama, kao i pod prvoga kata. Zbog nedovoljne visine prostora drugoga kata, unutrašnjost prvoga i drugoga kata peterokutne kule prezentirana je kao jedinstven prostor (sl. 29).

Završni su radovi obuhvatili uređenje okoliša. Ispred istočnog pročelja produžen je iskop preko kojega je ispred ulaza položen drveni most, a uređen je i prostor između ceste, odnosno obližnjega graničnog prijelaza (sl. 30–31).[37]

U obje kule treba još postaviti stalnu informativnu izložbu o Starome gradu. Tek s postavljanjem izložbe Stari će grad biti u cijelosti prezentiran i moći će ga se

25. Istočni, silazni krak stubišta (2010.)
East, a downward extension of the staircase (2010)

26. Prizemlje četverokutne kule, kolni i pješački ulaz (2011.)
Ground floor square tower, vehicular and pedestrian entrance (2011)

27. Prizemlje četverokutne kule, stražarska sedilija (2011.)
Ground floor square tower, sentry post (2011)

otvoriti javnosti. Bez osnovne informacije u gradu o gradu i svemu onome što se kroz povijest događalo s gradom, ne može se reći da je prezentacija toga iznimno važnog spomenika kulture dovršena.[38]

Značenje obnovljenog i prezentiranog kostajničkog Staroga grada i njegova budućnost

Završetkom konzervatorsko-restauratorskih i građevinskih radova na Starome gradu u Hrvatskoj Kostajnici i, nadajmo se, skorašnjom prezentacijom na stalnoj izložbi koju smo zamislili i dijelom pripremili u njegovim nevelikim zatvorenim prostorima, dobit ćemo prvi u cijelosti prezentirani spomenik kulture na prostoru Banovine.[39] Rezultat tog dugotrajnog nastojanja ne treba promatrati izdvojeno, nego u širem kontekstu cijele Banovine.

Jedna od posljedica nedavnog rata jest da je Banovina znatnim dijelom napušten prostor, ali još više zabrinjava to što je taj prostor nakon rata posve zapušten i napušten od svih onih koji bi se na bilo koji način morali skrbiti o ravnomjernom gospodarskom i kulturnom razvitku svih dijelova zemlje. Nedvojbeno je Banovina među povijesno najvažnijim i zemljopisno najatraktivnijim hrvatskim prostorima. Nigdje kao na Banovini ne možemo na tako malom prostoru, a prema potrebi i u samo jednom danu, obići niz iznimno značajnih povijesnih mjesta i tako mnogo profanih i sakralnih spomenika kulture, napose spomenika od visokog srednjega vijeka do našega doba. Svi su oni u krajnje zapuštenom stanju, neki su čak i potencijalno vrlo opasni za posjetitelje. Obnovljeni Stari grad u Hrvatskoj Kostajnici, koji se nalazi neposredno uz granični prijelaz, prva je, odnosno posljednja slika koju gost dobiva o Hrvatskoj, ili odnosi iz Hrvatske preko tog prijelaza, pa ga je potrebno prihvatiti tek kao prvi u podužem željenom nizu u budućnosti obnovljenih i prezentiranih spomenika kulture na Banovini.

U tijeku su radovi na obnovi gotičke templarske crkve u Gori,[40] s namjerom da postane glavno proštenišno mjesto na području novoosnovane sisačke biskupije, čime Kostajnici na nasuprotnom dijelu Banovine nastaje važno turističko i kulturno odredište. Između te dvije, sada nažalost samo male i nevažne točke na karti Banovine, nalazi se povijesni plemićki grad Zrin, nekada raskošno sjedište najprije moćnih knezova Babonića, a potom još moćnijih knezova Zrinskih.[41] U Zrinu se usporeno, a zbog kroničnog sindroma načina financiranja, već provode radovi na obnovi kasnogotičke crkve Sv. Marije Magdalene, koja bi primjerenijim financiranjem mogla biti dovršena za tri do četiri godine. Idejnim je projektom u njezinu prostoru predviđena stalna izložba kojom se posjetiteljima namjerava približiti prošlost Zrina i uloga koju su knezovi Zrinski imali u hrvatskoj povijesti.[42] Realizacijom te zamisli ubrzo bismo između Gore i Hrvatske Kostajnice mogli dobiti još jednu iznimno važnu povijesnu i turistički zanimljivu točku s prezentiranim spomenikom i primjerenim sadržajem koji bi nesumnjivo privlačio posjetitelje i usmjeravao ih u središnji prostor Banovine. Nedaleko od Zrina su i dva kaštela knezova Zrinskih – istočno smješten Prekovršac s vrlo zgusnutim arhitektonskim sklopom, te zapadno od Zrina–povijesno i arhitektonski impresivni i u visokom postotku očuvani kaštel Gvozdansko.[43] U Rujevcu, između Zrina i Gvozdanskog, nalazi se i odlično očuvana visoka peć, koja je iznimno atraktivan spomenik tehničke kulture, kojim se na najbolji način može posjetiteljima prezentirati gospodarsko uzdizanje i podloga gospodarske i političke moći knezova Zrinskih do pada Zrina 1577. godine. Zato je nužno što skorije pokrenuti cjelovit program radova na sustavnom istraživanju, konzervaciji i prezentaciji tog povijesnog spomeničkog ansambla, razumljivo, s ritmom financiranja znatno dinamičnijim od uobičajenog, koji bi omogućio da se za desetak ili nešto više godina izvedu

28. Četverokutna kula, nove stube na prvom katu (2011.)
Square tower, new staircase leading to the first floor (2011)

svi potrebni radovi i primjereno prezentiraju ta kapitalna mjesta hrvatske povijesti i vrhunski spomenici hrvatske kulturne baštine.[44]

Koliko je to važno, lako se možemo uvjeriti ako pogledamo nedavno objavljenu knjigu jednog uvaženog hrvatskog izdavača o stotinu najvažnijih arheoloških lokaliteta u Hrvatskoj. To vrlo ambiciozno izdanje oslikava današnju percepciju Banovine i napose Zrina. Percepciju ne kolektivnu, već znanstvenu, što mora znatno više zabrinjavati. Teško je objasniti da je na priloženoj karti Sisačko-moslavačke županije povijesni Zrin označen kao *neprepoznatljiv srednjovjekovni lokalitet*, odnosno da je u cijeloj toj županiji, prema priloženoj karti, kao srednjovjekovni lokalitet prepoznatljivo jedino Topusko.[45]

Uz već spomenutu Goru, gdje je već u tijeku rekonstrukcija po mnogočemu jedinstvene templarske i nedvojbeno najbolje očuvane crkve prve polovice 13. stoljeća,[46] tridesetak kilometara jugozapadno od nje, u Topuskom, nalaze se ostaci velike trobrodne gotičke cistercitske crkve.[47] I tu su u tijeku konzervatorsko-restauratorski radovi, sada samo na ostacima atraktivnog glavnog pročelja, s konačnim ciljem da se unutar parka Opatovina arheološki istraže, konzerviraju i prezentiraju ostaci cijele crkve, sa svim njezinim očekivanim pojedinostima.[48] Time bismo na Banovini dobili prezentirana dva naša najzanimljivija i najvrjednija primjera gotičke arhitekture crkvenih redova koji su davno ukinuti ili se nisu održali, a imali su izniman utjecaj na razvoj europskog, posebno našeg graditeljstva u srednjem vijeku. Uz te najmarkantnije spomenike kulture na Banovini, nižu se prije svega vrlo zanimljive kaptolske i biskupske protuturske utvrde, kao i župne crkve i kapele koje su uglavnom s više ili manje uspjeha obnovljene nakon posljednjih ratnih razaranja. Tim pojedinačnim spomenicima kulture treba priključiti i atraktivnost središta Gline i Petrinje, ali i termalno lječilište Topusko,

29. Unutrašnjost peterokutne kule, prvi i drugi kat (2011.)
Inside the pentagonal tower, first and second floor (2011)

koje je i povijesno izuzetno važno u procesu ostvarivanja hrvatske samostalnosti, ne samo zbog Trećega zasjedanja ZAVNOH-a u svibnju 1944., nego i zbog održanog Prvog kongresa kulturnih radnika Hrvatske u lipnju 1944. godine, jedinog takvog događaja u tada okupiranoj Europi.[49] Uz prethodno spomenuto, sjetimo se da je u Glini Josip Runjanin skladao „Lijepu našu domovinu", koja je ondje i prvi put zapjevana, a nedaleko od Kostajnice je i kuća slavnog feldmaršala Svetozara Borojevića.

Prije više od stotinu godina počelo se razmišljati o mogućim novim sadržajima unutar obnovljenog kostajničkog Staroga grada, s ciljem *da se unapred isplati uloženi novac*. Sada, nakon stoljetnog napora da se grad spasi od propadanja, želja se ostvarila, radovi su na gradu završeni, grad ima novi sadržaj, pa tako i novu namjenu, ali ne onu kojom bi se mogao osigurati povrat uloženoga novca. Uz pridržavanje temeljnih konzervatorskih načela, prostorne mogućnosti Staroga grada ne omogućavaju da se u gradu uspostavi gospodarski isplativi sadržaj, dakle ne samo sadržaj koji bi svojom funkcijom u predviđeno vrijeme vratio uložena sredstva nego ni sadržaj koji bi funkcijom omogućio barem buduće financiranje uspješnog održavanja grada.

30. Kostajnica, pogled s mosta na Stari grad nakon dovršetka radova (2011.)
Kostajnica, the view from the bridge to the Old City after the completion of works (2011)

No to nije nikakav propust. Kostajnički Stari grad nikako se ne bi trebalo promatrati izolirano od ostaloga dijela Banovine i njezine spomeničke baštine. Banovina jest prirodni i kulturni fenomen. Raznolikost i atraktivnost flore i faune rijeke Une, njezina priobalnoga pojasa, ali jednako tako i unutrašnjosti Banovine,[50] bogomdani je supstrat za osmišljavanje intenzivoga cjelogodišnjega uključivanja tog prostora u turističku ponudu Hrvatske. Povezivanjem spomenutih prirodnih resursa s kulturnima, te postojećega lječilišnog sadržaja s iznimno kvalitetnim termalnim izvorima u Topuskom, u budućnosti se tom za sada posve zapuštenom prostoru otvaraju velike gospodarske mogućnosti.

Raznovrsni spomenici kulture na Banovini čine cjelinu u kojoj je kostajnički Stari grad samo prvi u budućem željenom nizu prezentiranih spomenika kulture. Tek kad svi oni budu prezentirani, moći će zajedno postati pokretač gospodarskog oživljavanja i napredovanja Banovine. Svaki od tih budućih prezentiranih vrhunskih spomenika kulture postat će poticaj gradnje popratnih gospodarskih i turističkih sadržaja, nužnih za uzdizanje Banovine na razinu turistički atraktivne regije. Time bi prostor Banovine, na kojem se intenzivno stvarao hrvatski identitet, postao i edukativni poligon našeg školstva, dakle prostor na kojem će generacije mladih osvješćivati taj identitet. Tek će tada primjereno obnovljeni i odgovarajuće prezentirani spomenici kulture moći početi, posredno i neposredno, vraćati uložena sredstva. Tek će tada spomenici kulture svojom memorijalnom vrijednošću moći uz kulturno dobro, kako se u novije vrijeme ne baš sretno službeno nazivaju spomenici kulture, postati i gospodarsko dobro, koje će u doslovnom smislu te sintagme stvarno moći pridonijeti gospodarskom napretku Lijepe Naše. ■

31. Kostajnica, pogled sa sjevera na ulaz u Stari grad nakon dovršetka radova (2011.)
Kostajnica, the view from the northern entrance to the Old City after the completion of works (2011)

Bilješke

1 U tekstu se koristi u Kostajnici uobičajeni naziv Stari grad, iako ga mnogi ondje zovu i Zrinski grad.

2 Egidije, vlasnik jednog od brojnih savskih otoka ispod Zagreba, sagradio je na njemu crkvu Sv. Jakova. Zagrebački arhiđakon Petar kupio je sredinom 13. stoljeća od Ivana Okićkog cijeli Egidijev otok i na njemu podigao crkvu Sv. Marije i do nje samostan u koji je naselio cistercite, a koji je po susjednoj starijoj crkvi nazvan opatijom Sv. Jakova.

3 MARIJA KARBIĆ, DAMIR KARBIĆ, Kostajnica i njezini gospodari tijekom srednjeg vijeka, u: *Zbornik Hrvatska Kostajnica 1240.–2000.,* Hrvatska Kostajnica, 2002., 49.

4 „Item ecclesia sancti Michaelis de Kostannicha. – 1501. Nicolaus sancti Michaelis de Kozthnnycza."
JOSIP BUTURAC, Popis župa zagrebačke biskupije 1334. i 1501. godine, u: *Starine* 59 (1984.), 45.

5 MILAN KRUHEK, Krajiške utvrde i obrana hrvatskog kraljevstva tijekom 16. stoljeća, Zagreb, 1995., 127.

6 O starim grafikama i nacrtima Hrvatske Kostajnice i Staroga grada vidi: MIRELA SLUKAN ALTIĆ, Povijesni atlas gradova, Hrvatska Kostajnica, Zagreb-Sisak, 2007.

7 O popravku kostajničkog grada, u: *Narodne novosti 229* (1908.).

8 O popravku kostajničkog grada, u: Narodne novosti *230 (*1908.).

9 GJURO SZABO, Kostajnica, u: *Savremenik 321* (1916.), 9–12.

10 U Komisiji su bili predstavnici banske uprave, kotara i općine (ing. Frković, ing. Erega i prof. Szabo). Popravak Zrinskog grada u Kostajnici, u: *Novosti* 297 (1934.).

11 Spisi Konzervatorskog zavoda NDH, br.186/1942 od 30. travnja 1942., Arhiv Uprave za zaštitu kulturne baštine.

12 DRAGO MILETIĆ, Istraživanja staroga grada u Hrvatskoj Kostajnici, u*: Godišnjak zaštite spomenika kulture u Hrvatskoj 4–5*, Zagreb 1979., 249; DRAGO MILETIĆ, Istraživanja, konzervatorsko-restauratorski radovi i idejni projekt prezentacije s prijedlozima nove namjene staroga grada u Hrvatskoj Kostajnici, u*: Zbornik Hrvatska Kostajnica 1240.–2000.,* Hrvatska Kostajnica, 2002., 285.

13 Npr. srednji tečaj za 100 DM 4. siječnja 1989. bio je 294.592, a 28. prosinca 1989. 6.849.710 dinara.

14 U uvodnom dijelu projektnog zadatka ističe se: „Kompleks tvrđave u Kostajnici, koji je veoma značajan kulturno-historijski spomenik a ujedno je veoma atraktivan za turiste, neophodno je urediti kako bi kvalitetnim prezentiranjem pridonio kulturnom i privrednom razvitku Kostajnice. U tu svrhu predviđen je kompleksan zahvat, koji se ne bi sastojao isključivo od građevinskih zahvata u svrhu konzervacije i djelomične rekonstrukcije, već i od davanja javne namjene cijelom kompleksu, kako bi se osiguralo i daljnje uređenje i održavanje objekta." Zbirka dosjea HRZ-a, 4/1966.

15 Konzervatorski zavod u Zagrebu svojim je rješenjem osnovao 4. travnja 1966. Restauratorski zavod Hrvatske. Zavod je registriran kod Okružnog privrednog suda u Zagrebu 30. travnja 1966., a njegovo je registriranje objavljeno u Narodnim novinama br. 24 od 25. lipnja 1966. godine. Restauratorski zavod Hrvatske ponudio je Skupštini općine Kostajnica već 25. svibnja 1966. izradu idejnog projekta na iznos od 700.000 starih dinara.

16 Zbirka dosjea HRZ-a 4/1966.

17 Prethodna dozvola od 15. kolovoza 1966. Zbirka dosjea HRZ-a 4/1966.

18 Zaštita vrha cilindričnog bastiona tvrđave u Kostajnici – obrazloženje konzervatorskog zahvata izvedenog g. 1966. Zbirka dosjea HRZ-a 4/1966.

19 NADEŽDA KATANIĆ, Prilog dokumentaciji drvenog mosta preko Une u Kostajnici, u: *Zbornik zaštite spomenika kulture,* XVIIO (1966.), 93.

20 IVO MAROEVIĆ, Hrvatska Kostajnica, u*: Život umjetnosti*, 3–4 (1967.), 104.

21 Izvještaj Branka Lučića i arh. Krešimira Mihaljevića sa službenog puta u Hrvatsku Kostajnicu dne 19.9.1966. Zbirka dosjea HRZ-a 4/1966.

22 Nacrti koje je izradio Zavod za fotogrametriju Geodetskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu kartirani su u mjerilu 1:100.

23 Radove je izvodio Ivan Švaga iz Kostajničkog Majura, koji je ubijen na posebno okrutan način odmah početkom Domovinskog rata. DRAGO MILETIĆ 2002., (bilj. 12), 314.

24 Na prizid debljine od tridesetak centimetara oslanjala se AB ploča izvedena tridesetih godina 20. stoljeća.

25 U obližnjem Zrinu, na krajnjoj sjevernoj točki grada, a unutar obrambenog zida, postoje ostaci najstarijih vrata gdje je također bio odvojeni kolni od pješačkog ulaza, ali unutar naših kula to je jedini takav primjer.

26 Znatno veća i bogatije oblikovana sedilija nalazi se unutar prizemlja kule starog grada u Varaždinu, no ona pripada kuli gradskih vrata.

27 Naime, na gotov temelj duboko na zid položene su greda do grede za budući pod kule, a unutarnje lice zida k tome je greškom još pomaknuto za dvadesetak centimetara prema unutrašnjosti kule. Nakon što su grede istrunule, unutarnje lice zida izgubilo je oslonac, što je uzrokovalo urušavanje.

28 Unutar kule debljina zida je 97 cm.

29 Autorice drugog idejnog projekta su arhitektice RZH-a, Zlata Jeras Pohl i Jasna Bartoniček.

30 Autori trećeg idejnog projekta su Marija Valjato Fabris i Drago Miletić.

31 Sondažna geomehanička ispitivanja provelo je poduzeće „Geoexpert", Zagreb. Jama 1 otvorena je uz istočni bedem, jama 2 na spoju baterijske kule i južnog bedema, a jama 3 ispod peterokutne kule.

32 Mjerenje je proveo Institut „Ruđer Bošković" – Rezultati mjerenja od 16. lipnja 1980. Zbirka dosjea HRZ-a.

33 Vrijednost svih radova od 1973. do 1990. godine, u razdoblju u kojem su se najintenzivnije i kontinuirano izvodili radovi, iznosi 522.277 DM ili godišnje samo 29.016 DM, što bi odgovaralo današnjoj vrijednosti od oko 14.500 eura, odnosno oko 110.000 kuna.

34 Gromobran je izveden šiljkom na vrhu krova s *inox* vodičem Ø 6 mm koji je proveden ispod krovne konstrukcije te je na taj način teže uočljiv.

35 Sva vanjska stolarija obojena je vodenim bajcom i zaštićena višeslojnim vrućim lanenim uljem.

36 Korištena je građa za željezničke skretničke pragove, neimpregnirana i neužljebljena, dimenzija 500 × 26 × 16 cm.

37 Most je napravljen od novih hrastovih impregniranih, neužljebljenih željezničkih pragova dužine 3,7 m, a za vezni materijal korišten je *inox* utopljen u epoksidno ljepilo, i to tako da nije vidljiv, što mostu osigurava dugotrajnost i bez održavanja. Zemljane radove na okolišu izvelo je Komunalno poduzeće kao doprinos grada Hrvatske Kostajnice obnovi Staroga grada.

38 Za radove od 2003. do 2011. utrošeno je 10.750.000 kuna. Sva sredstva za izvođenje građevinskih radova od 2003. do 2011. osiguralo je Ministarstvo kulture RH, a radove je izvelo poduzeće ING-GRAD sa svojim kooperantima.

39 Scenarij izložbe izradio je HRZ, a projekt postava izložbe Atelje Hržić. Uz kratka objašnjenja pojedinih dijelova i prostora Starog grada, izložba će imati nekoliko dijelova: prošlost Staroga grada, nastojanja od 1908. do 1966. da se Stari grad obnovi i radovi Hrvatskog restauratorskog zavoda od 1966. do 2011. U prizemlju peterokutne kule izložit će se arhitektonska plastika sa stare franjevačke gotičke crkve, koja je kao spolija ugrađena u sve dijelove Staroga grada.

40 Obnova ranogotičkog sloja nekadašnje templarske crkve izvodi se prema projektnoj dokumentaciji Hrvatskog restauratorskog zavoda (Marija Valjato Fabris i Drago Miletić, autor projekta konstrukcije Egon Lokošek), a radove vodi Sisačka biskupija.

41 IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Zrin grad, Zagreb, 1883. ZORISLAV HORVAT, Stari Zrin, u: *Zrinski zbornik* 2 (1997.), 75.

42 Radovi na obnovi crkve zapaljenoj 1943. počeli su 2004. godine, a izvode se usporenom dinamikom financiranja Ministarstva kulture RH. Projektnu dokumentaciju izradio je i radove vodi Hrvatski restauratorski zavod (Marija Valjato Fabris, Drago Miletić). Zadatak je ne samo da se crkva obnovi za povremene liturgijske potrebe (budući da u Zrinu nema više katoličkog stanovništva, te se potrebe svode na prvu ili drugu nedjelju u mjesecu rujnu) nego da se unutar njezina prostora postavi stalna izložba o Zrinu i knezovima Zrinskim.

43 MILAN KRUHEK, Gvozdansko, kaštel Zrinskog srebra, Split, 2007.

44 Radove na plemićkom gradu Zrinu vodila je od 2004. do 2010. općina Dvor pod nadzorom Konzervatorskog odjela u Zagrebu. Simbolična sredstva koja je godišnje osiguravalo Ministarstvo kulture nisu bila dovoljna da se radova prihvati ozbiljan i vrstan izvođač i time racionalno utroše sredstva. Nakon promjene već nekoliko izvođača, radovi su prekinuti 2010. godine, a s posljednjim se izvođačem vodi sudski spor.
Na Gvozdanskom od 2009. godine traje izrada fotogrametrijske dokumentacije zatečenog stanja (radove je pokrenuo i vodi Hrvatski restauratorski zavod). Sredstva da se izradi ugovorena dokumentacija osigurat će Ministarstvo kulture u idućih pet godina. S obzirom na takvu dinamiku financiranja, nakon dovršetka izrade dokumentacije mali su izgledi da počnu sustavni radovi na tom izuzetnom spomeniku kulture i izuzetnom povijesnom mjestu.

45 Stotinu hrvatskih arheoloških nalazišta, *Zagreb,* 2006.

46 DRAGO MILETIĆ, Župna crkva Blažene Djevice Marije u Gori, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 22–23 (1996.–1997.), 127.

47 ZORISLAV HORVAT, Neke činjenice o cistercitskom samostanu i crkvi u Topuskom, *u: Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu,* 13–14 (1996.–1997.), 121.

48 Radove koje financira Ministarstvo kulture vodi Hrvatski restauratorski zavod (Marija Valjato Fabris, Drago Miletić).

49 DRAGO MILETIĆ, Prijedlog za projekt Banovina – postojbina Babonića i Zrinskih, referat održan na međunarodnom hrvatsko-mađarskom znanstvenom skupu pod nazivom *Susreti dviju kultura,* u: *Obitelj Zrinskih u hrvatskoj i mađarskoj povijesti*, Zagreb, 2009. Taj je projekt predložen Sisačko-moslavačkoj županiji 2010. godine, koja ga je prihvatila i prilagođenog pod nazivom „Na granici carstava" proslijedila na natječaj u sklopu IPA – Prekogranična suradnja, s ciljem „uspostavljanja osnovne turističke infrastrukture uz utvrde i povijesne gradove u pograničnom području".

50 U sklopu projekta Sisačko-moslavačke županije „Procijeni i zaštiti rijeku Unu – U.N.A." koji se financira iz sredstava Europske unije, stručnjaci Državnog zavoda za zaštitu prirode i njihovi vanjski suradnici izradili su studiju inventarizacije flore i faune rijeke Une i priobalnog pojasa, u: *Studija inventarizacije flore i faune rijeke Une i priobalnog pojasa,* Sisak, 2009.

Summary

Drago Miletić, Marija Valjato Fabris

OLD TOWN IN KOSTAJNICA

CONSERVATION AND RESTORATION WORKS – FROM THE ONSET TO THE FINAL PRESENTATION

The Old Town in Kostajnica is located on a river island, and is the only such island in Croatia. Its development can be traced back to the 13th century, when the princes of Kostajnica had their seat there. With the disappearance of their kin in the early 14th century, the old town begun frequently changing owners, and with the fall of Bosnia in 1463 it became the major stronghold on the border with the Ottomans. Trough treason, Kostajnica fall into Turkish hands in 1556 and remained under Turkish rule for the following 132 years.

The Old Town has a tripartite floor plan. Originally, the town was directly accessible through the bridge over the river or through the square tower ground floor. The ground floor was vaulted by a barrel ceiling, so on the side towards the river one could enter through a separate vehicular and pedestrian gate with a drawbridge, while the opposite inner part of the courtyard could be entered through a semicircular vehicular aisle cantilevered by a stone frame. The sentry post is located on the western side. Once the citizens liberated themselves from Turks, the old defensive wall got enhanced on both the inner and outer sides, and thus transformed into a powerful bulwark, a pentagonal tower got built in the western part of the town, and the southeast corner of the town got a strong battery tower.

The abolition of the military frontier in 1871 and the annexation of Bosnia and Herzegovina in 1878 resulted in the Old Town's loss of its strategic importance. Once the military left, its modest and dilapidated areas got inhabited by the city's poor. In 1908 the City Hall launched the restoration initiative and executed the first works in order to enable effective maintenance of the Old Town. These efforts were interrupted by World War II, and the works from the 30-ies were unsatisfactorily performed and very limited. Systematic conservation–restoration works begun no sooner than the year 1966. The first conceptual design, drafted by the local government of Kostajnica, was unrealistic. Recognizing the impossibility of realizing the desire of city authorities, repair work started being systematically planned and executed, only to be interrupted by the Croatian War of Independence in 1991. Kostajnica suffered heavy damage in the war, and the works were resumed in 2003, after the re-integration of the island in Una into the Croatian territory. Works continued according to the somewhat altered preliminary design from 1982. Repair work was conducted constructively and on all the structures of the Old Town and the interior of the square and pentagonal towers was turned into an exhibiting space for the permanent collection related to the history of the Old Town.

KEYWORDS: *Hrvatska Kostajnica, Old Town, castle, tower, conservation, restoration, presentation*

Rekonstrukcija tlocrta palače Kaštel u Taru

Petar Puhmajer

Hrvatski restauratorski zavod
Služba za nepokretnu baštinu
Zagreb, Ilica 44
ppuhmajer@h-r-z.hr

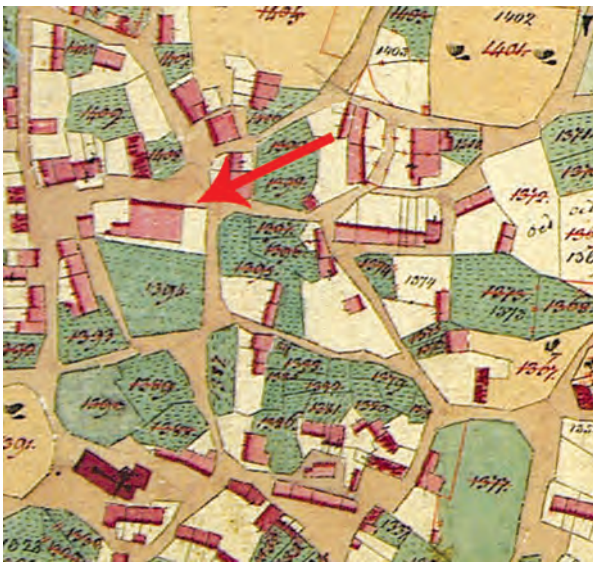
Prethodno priopćenje
Predan 20. 9. 2011.
UDK 728.82:7.025.3/.4(497.5 Tar)"18"

SAŽETAK: U članku se analiziraju rezultati konzervatorsko-restauratorskih istraživanja na palači Kaštel. Utvrđuje se da je današnja građevina nastala u drugoj polovici 19. stoljeća po uzoru na raniju palaču iz 18. stoljeća koja se nalazila na njezinu mjestu, a čije su strukture jednim dijelom iskorištene u novoj gradnji. Istraživanjima se pokazala izvorna prostorna organizacija koju čini središnja izdužena, osovinski položena prostorija te nizovi bočnih prostorija s obje njezine strane. Riječ je o karakterističnom tipu tlocrta koji se javlja u Veneciji od srednjeg vijeka pa sve do 18. stoljeća, a bio je prisutan i na području Istre.

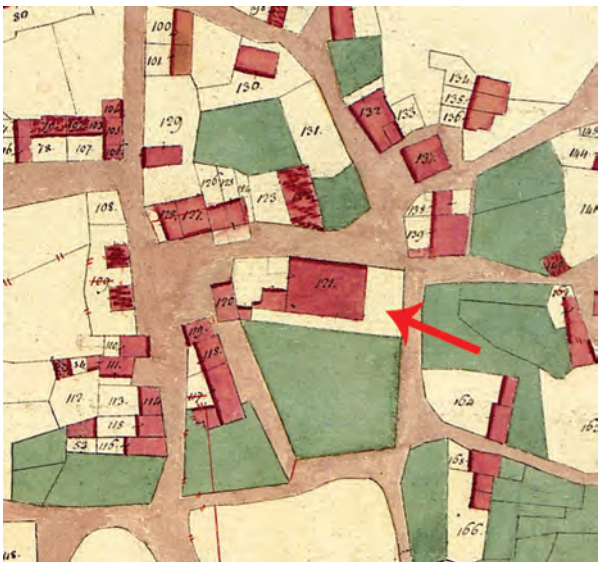
KLJUČNE RIJEČI: *arhitektura, 19. stoljeće, Tar, palača Kaštel, Venecija, rekonstrukcija, tlocrt, tipologija*

Konzervatorska istraživanja nužan su preduvjet svake obnove povijesne arhitekture jer predstavljaju način utvrđivanja izvornih povijesnih i oblikovnih vrijednosti građevine, koje tijekom vremena mogu biti skrivene ili dokinute. Počesto je i danas slučaj da takva istraživanja na ne tako starim građevinama izostaju jer prevladava mišljenje da je kronologija građevnog razvoja posve jasna, a oblikovanje sačuvano i naoko vidljivo. No kod građevina s kraja 19. stoljeća problem je razlikovanje izvornih i naknadnih (često recentnih) obnova, zbog kojih je također nužno provesti konzervatorska istraživanja. Zbog funkcionalnih potreba, osobito u urbanim sredinama, učestale su promjene unutarnjeg rasporeda prostorija, pri čemu se katkad dokida prostorna organizacija i poništava izvorno zamišljen arhitektonski koncept. Kao što je slučaj i s građevinama ranijih razdoblja (srednji vijek, renesansa, barok), kod kojih je cilj obnove reafirmacija oblikovnih i prostornih vrijednosti, isto bi se načelo trebalo primjenjivati i u obnovi povijesnih građevina 19. i 20. stoljeća. Pristup obnovi palače Kaštel u Taru, koju je potaknula lokalna sredina i arhitektonski ured *Kapitel* iz Žminja, pokazuje ispravan početak koji bi uz daljnju blisku suradnju projektanta, konzervatora i lokalne zajednice mogao uspješno završiti. U procesu obnove ključni će biti napori da se istraživanjima dobivena saznanja uklope u novi život građevine. Hrvatski restauratorski zavod angažiran je za preliminarna konzervatorska istraživanja, koja su provedena 2010. godine; a predstavljamo ih u ovom članku.[1]

Palača Kaštel ili samo Kaštel je naziv za veliku građevinu smještenu u središtu Tara. Trokatno jednokrilno zdanje pravokutnog je tlocrta. Središnji dio građevine ima dvokatni volumen, dok se treći atički kat uzdiže u širini triju središnjih osi sjevernog i južnog pročelja. Uz sjeverni dio istočnog i zapadnog pročelja su prigradnje, koje oblikovanjem djelomično ponavljaju elemente sre-



1. Prikaz palače Kaštel na katastru Franje I. iz prve polovice 19. stoljeća (Archivio di Stato di Trieste, Trst , preslik građe u Državnom arhivu u Pazinu)
Kaštel Palace on cadastral map from the first half of 19th century



2. Prikaz "Kaštela" na katastru iz 1871. godine (Archivio di Stato di Trieste, Trst , preslik građe u Državnom arhivu u Pazinu)
Kaštel Palace on the cadastral map from 1871

dišnjeg dijela, dok je uz zapadno pročelje niz recentnih gradnji, danas u ruševnom stanju. Palača dosad nije bila istraživana, ali je prije nekoliko godina izrađena konzervatorska podloga, u kojoj su objelodanjeni neki povijesni podaci. Iako, međutim, nije utvrđena točna datacija, prema stilskim se odlikama može reći da je riječ o građevini druge polovice 19. stoljeća, s tim da su djelomično zadržane starije strukture kao i tlocrtna organizacija koja odgovara ranijim rješenjima, a koja, kao što ćemo vidjeti, derivira iz venecijanske tradicije.

Povijesni zapisi o palači Kaštel

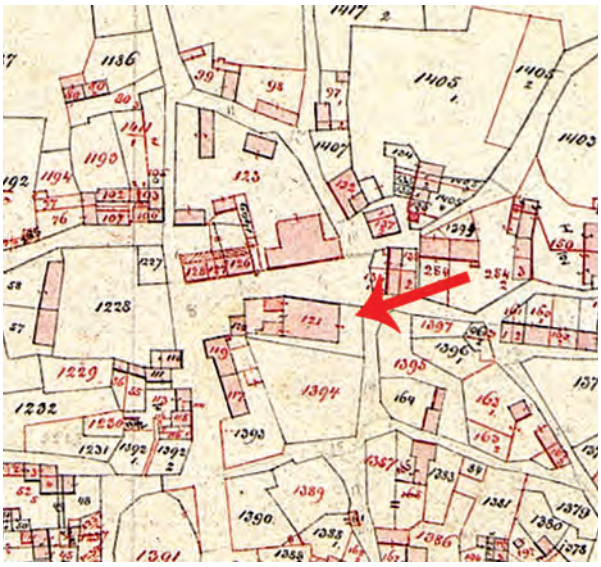
Tar je naselje između Poreča i Novigrada, u blizini ušća rijeke Mirne u Jadran. Prvi se put spominje u 10. stoljeću, a odnosi se na Stari Tar, dok se današnje naselje, tzv. Novi Tar, spominje od 13. stoljeća. Naziv Tar (tal. *Torre*) ukazuje na vjerojatnost da se naselje razvilo okolo ili u blizini tornja.[2] Izvori navode da u 17. stoljeću naselje Tar ima čak devedeset domaćinstava, što znači da je bilo poprilično izgrađeno.[3] Početkom 19. stoljeća Tar ima 115 kuća. U okolici se nalaze kamenolomi u kojima radi lokalno stanovništvo.[4] Vrlo je vjerojatno da je iz tih kamenoloma korišten kamen za gradnju brojnih kuća u Taru.

Današnja urbanistička obilježja, prema nekim istraživanjima, Tar je stekao u drugoj polovici 18. stoljeća.[5] Najraniji katastarski prikazi svjedoče o naselju s dva dominantna objekta. To su crkva i građevina zvana Kaštel. Iako toponim Kaštel upućuje na mogućnost da se na tom mjestu nekoć nalazila utvrđena građevina ili dvor, zasad o tome nema podataka.[6] Najranija zapisana datacija Kaštela je na dvorišnom portalu na zapadnoj strani sklopa: 1784 / LISS: AN:° EZ:° RO:° FF. Iz kratice se može razabrati da je građevinu podigao Antonio Rogović (*Ilustrissimo Antonio Rogovich fece fare*).[7] Obitelj Rogović spominje se kao vlasnik tog objekta u katastru Franje I., nastalom između 1818. i 1840. godine. Na katastarskoj karti čestica je obilježena brojem 121, a u elaboratu se vidi da je Giovanni Rogovich di Niccolò vlasnik te dvokatne kuće za iznajmljivanje.[8] Kuća je sredinom 19. stoljeća prešla u ruke obitelji Cemerich iz Tara. Ta je obitelj bila vlasnikom mnogih zemljišta u Taru, a čini se da je današnju zgradu podigao Josip Cemerich (1825.–1891.) koji je obnašao i važne funkcije u mjestu, primjerice kao predsjednik općinskog vijeća.[9] Kada je Cemerich umro, njegova se udovica Amalia Koller preudala za Carla de Baronija iz Gorice, koji je nakon njezine smrti 1901. naslijedio svu njezinu imovinu.[10]

Katastar Franje I. (sl. 1) pokazuje da se na tom mjestu još u prvoj polovici 19. stoljeća (između 1818. i 1848.) nalazila zgrada pravokutnog volumena s manjom prigradnjom uz južni dio zapadnog pročelja. Na drugom katastarskom prikazu iz 1871. godine vidi se isti objekt (sl. 2).[11] Današnja je zgrada mogla biti sagrađena u drugoj polovici 19. stoljeća, ali svakako nije isključeno ni da je podignuta bliže sredini stoljeća.[12] U reambulaciji katastra nakon 1871. vidi se još jedna prigradnja uz zapadno pročelje (sl. 3), koja formatom podsjeća na današnju, dok su istočne prigradnje na tom katastru izostale. Tako bez utvrđivanja točne datacije današnje zgrade nije moguće utvrditi prikazuje li taj katastar stari objekt iz 18. stoljeća ili novu građevinu.

Rezultati konzervatorskih istraživanja

Sondiranjem je obuhvaćena unutrašnjost prizemlja, prvog i drugog kata zgrade, te manjim dijelom pročelja, odnosno ruševne zidane strukture sa zapadne strane. Građevinske sonde otvorene su radi utvrđivanja izvornog formata i položaja zidova i otvora, a slikarske sonde radi



3 .Prikaz palače Kaštel na reambulaciji katastra nakon 1871. godine (Archivio di Stato di Trieste, Trst , preslik građe u Državnom arhivu u Pazinu)
Kaštel Palace on a cadastral map reambulation done after 1871

utvrđivanja prvotne kolorističke obrade. Prema građi zidova, bilo je moguće utvrditi njihov izvorni raspored. Tako zidovi od kamena lomljenca te pregradni kanatni zidovi potječu iz doba gradnje palače u 19. stoljeću. Tom su prilikom, doduše, u izvjesnoj mjeri korištene i ranije strukture, međutim, u nepravilnoj građi zidova od kamena lomljenca i kanatnih zidova s letvicama nije moguće utvrditi starije tragove. Tako se ovdje iznesena datacija (sl. 4) može tumačiti tek kao prijedlog za datiranje zidova, koji je podložan promjenama u skladu s novim budućim spoznajama o samoj zgradi te u metodologiji konzervatorskog istraživanja.

UNUTRAŠNJOST

U prizemlju je nekadašnje veliko predvorje naknadno podijeljeno na dvije prostorije. Iz tog predvorja ulazilo se u tri prostorije prema istoku te tri prema zapadu. Na istočnoj su strani sve tri prostorije pretvorene u jednu naknadnim rušenjem pregradnih zidova, a prema njima su vodila troja vrata, od kojih je sačuvan tek kameni portal središnjih vrata, dok su dva bočna zazidana. Prema zapadu je iz predvorja također bio ulaz u tri prostorije, od kojih je središnja stubište s klesanim kamenim portalom.[13]

Portal je bogato raščlanjen arhitektonskom dekoracijom koja upućuje na njegov nastanak u 18. stoljeću (sl. 5). Otvor omeđuju kameni dovratnici s kapitelima na kojima počiva luk s istaknutim zaglavnim kamenom u obliku kaneliranog hrpta. Uz dovratnike se prislanjanju udvojeni pilastri dorskog reda, na kojima počivaju odsječci gređa što nose ravan profilirani zabat. Zabat ima tri obrata od kojih središnji pridržava zaglavni kamen, a bočni odsječke gređa iznad pilastara. U prilog njegova ranijeg nastanka idu dvije tehničke činjenice. Portal se visinom proteže više od samog stropa predvorja pa je vidljiv diskontinuitet u stropnoj plohi koja je iznad njega nešto uleknuta. Također, koncepciji portala nedostaje slobodno prazno ziđe iznad zabata te se portal doima stisnut između poda i stropa. Sve to upućuje na vjerojatnost da se izgradnja stropa prilagođavala zatečenoj visini portala, odnosno da je portal zadržan na postojećem mjestu tijekom dodavanja novih građevinskih struktura. Da je portal sekundarno ugrađen, vjerojatno bi bio nešto skraćen s gornje ili donje strane.

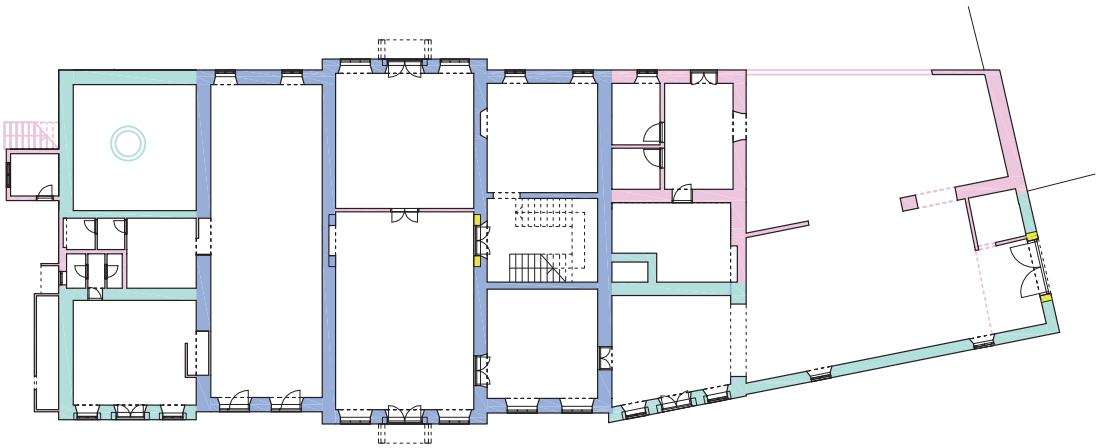
Na prvom katu, prostorije su imale identičan prostorni raspored; u osi veže bio je pozicioniran veliki središnji uzdužni salon, na koji su se nadovezivale po tri prostorije sa svake strane. Na izvornost zidova upućuje njihova drvena kanatna građa s letvicama, kovanim čavlima i vapnenom žbukom. Izuzetak je skupina od tri prostorije u jugozapadnom dijelu, gdje su zidovi od šuplje opeke, što znači da nastaju naknadno, u 20. stoljeću, te se može zaključiti da su prostorije činile jednu prostornu jedinicu.[14]

Istraživanja na drugom katu pokazala su nešto drukčiju tlocrtnu situaciju. Naime, iako vanjski i nosivi zidovi građeni od kamena čine tripartitnu podjelu kao i u donjim etažama, unutarnji pregradni kanatni zidovi formirali su u osi dvorane prvog kata tri prostorije, od kojih je središnja poprečni hodnik, koji nudi ulaz u dvije bočne te ujedno spaja istočni i zapadni dio zgrade. Istočni i zapadni dio imali su, kao i na nižim etažama, po tri prostorije, s tim da je u ranom 20. stoljeću (vjerojatno između dva svjetska rata) u istočnom dijelu uspostavljen manji središnji hodnik da bi se dobio ulaz u svaku od njih zasebno.[15] U zapadnom i središnjem dijelu kata gotovo su sve prostorije u drugoj polovici 20. stoljeća pregrađene u manje prostorne jedinice, što se vidi po građi pregradnih zidova od drvo-cementnih ploča (tzv. heraklit).[16]

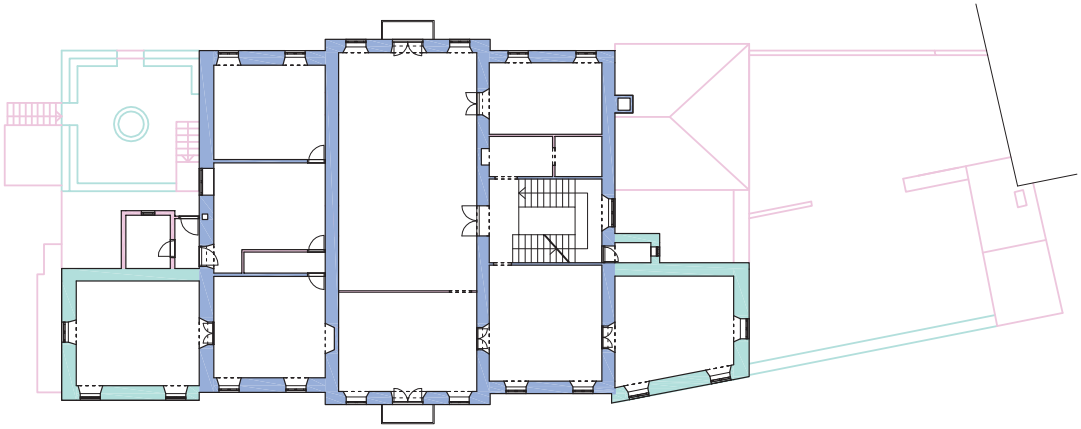
U prostornoj organizaciji zgrade položajem i oblikovanjem osobito se ističe stubište. Ono je smješteno u središnjoj ćeliji zapadnog niza prostorija te se proteže od prizemlja do trećeg kata. Dvokrako je, s odmorištima, ima konvergentno položene krakove koji formiraju prazan prostor u središtu, tzv. šuplju jezgru. Stubišna konstrukcija, popločenje i ograda izvedeni su od drva, a ogradu čine plosnati rezbareni balustri. Stubište je osvijetljeno po jednim prozorom na svakom odmorištu, s kojega je pristup u zahodski blok, naknadno prigrađen uz zapadno pročelje.

Konzervatorskim su istraživanjima uobičajeno sondirani naliči na zidovima, stolarija[17] te je dokumentirano popločenje[18] i ostaci tehničke opreme zgrade.[19] U velikoj dvorani prvog kata pronađen je zidni oslik plavkasto-zelene boje (sl. 6) koji formira parapet s bordurama uz strop te oko otvora nekih vrata i prozora. Bordure se u uglovima oblikuju u zaobljene lisnate ornamente, a između otvora uzdiže se naslikana okomita traka s prepletima. Na stropu istovjetni oslik čini višestruka bordura koja prati bridove stropa te se umnaža prema sredini, čineći pojaseve s

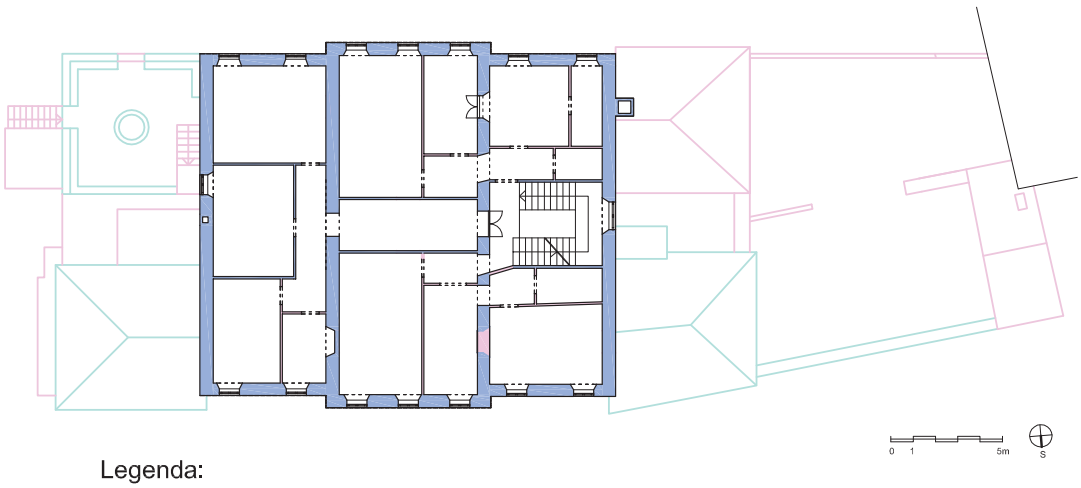
Tlocrt prizemlja



Tlocrt prvog kata



Tlocrt drugog kata



Legenda:

- strukture 18. st.
- **izvorni zidovi 19. st. i neutvrđene strukture 18. st.**
- nadogradnje 19. st.
- naknadni zidovi i zazidi 20. st.

4. Datacija zidova (Dokumentacija HRZ-a)
Dating of the walls

5. Južno pročelje (Fototeka HRZ-a)
South façade

različitim ornamentima, primjerice s vitičastim akantusom na ružičastoj podlozi ili mrežastom dekoracijom (tzv. *Gitterwerk*) na plavoj podlozi. Prema sredini stropa utvrđeni su sivo-bijeli cvjetni ornamenti, a bliže sredini plavi šablonski cvjetovi na sivoj podlozi.[20] Zidni oslik nosi stilska obležja neorokokoa.

VANJŠTINA

Sjeverno i južno pročelje su gotovo identični (sl. 7, 8), s tom razlikom što se na sjeverno pročelje nadovezuju bočne prigradnje. Središnji dio ima sedam prozorskih osi i plitko istaknuti rizalit u širini triju osi, zaključen atičkim trećim katom. U središnjoj osi prizemlja je kameni portal segmentnog zaključka, iznad kojega je na prvom katu balkon s polukružno zaključenim vratima i dekorativnom željeznom ogradom. I dok su u prizemlju prozori većinom kvadratnog formata, na prvom su katu pravokutni prozori jednostavnih kamenih okvira te snažno profiliranih klupčica i nadstrešnica. Na prozorima drugog kata, koji su manjih dimenzija, nadstrešnice su izostale. Na trećem je katu u sredini jedan polukružno zaključen francuski prozor te dva manja bočna pravokutna prozora. Uz zapadno je pročelje građevine, od razine prvog kata, konzolno istaknut veliki dimnjak s dekorativnim kruništem, dok se također vrlo dekorativan dimnjak uzdiže i iznad istočnog dijela krovišta.

Svi elementi pročelja, kameni otvori prozora i portala, balkoni sa željeznom ogradom, žbukana profilacija vijenaca te sva stolarija – govore o nastanku u 19. stoljeću. Iako pročelja nisu obuhvaćena navedenim istraživanjima, otvoreno je nekoliko preliminarnih sondi kako bi se utvrdili barem osnovni podaci o prvotnom izgledu i naknadnim preinakama.[21] U prizemlju središnjeg objekta na sjevernom i južnom pročelju došlo je do povećanja prvotnih manjih prozora u veće kvadratnog formata. Formati tih prozora definirani su u betonu, a kovane rešetke na njima upućuju na to da su oblikovani vjerojatno u drugom ili trećem desetljeću 20. stoljeća.

Na samoj zgradi jasno se čitaju naknadne prigradnje prislonjene uz središnji objekt, o čemu svjedoče i reške u zidu. Prigradnje uz sjeverozapadni i sjeveroistočni dio su prostorno-oblikovno i stilski ujednačene s ostatkom zgrade. Svaka od bočnih jednokatnih prigradnji ima simetrično raščlanjeno sjeverno pročelje s po tri osi, od kojih je u prizemlju, u sredini, lučno zaključen portal, a bočno dva prozora s nadstrešnicama. Prozori se ponavljaju i na prvom katu.

6. Sjeverno pročelje (Fototeka HRZ-a)
North façade

7. Portal 18. stoljeća između veže i stubišta (Fototeka HRZ-a)
The 18th century portal linking the entrance hall and the staircase

8. Zidni oslik pronađen na zidu i stropu velike dvorane na prvom katu (Fototeka HRZ-a)
Wall paintings discovered on the wall and the ceiling in the grand hall on the first floor

Uz zapadno pročelje nalaze se višestruke prigradnje nastale za potrebe pogona uljare u 20. stoljeću. Te prigradnje nisu ujednačene sa središnjim objektom stilski, u gabaritima, a ni arhitektonskom kvalitetom.[22] Sačuvan je, doduše, stariji vanjski dvorišni zid, koji je u kasnijem vremenu povišen, vjerojatno u doba uljare. Na zapadnom se dijelu tog zida nalazi kameni portal s naizmjenično istaknutim klesancima dovratnika i nadvratnika, kojemu zaglavni kamen ima dataciju u 1784. godinu (**sl. 9**). Oblikovanjem i datacijom jasno je da je riječ o klesarskom radu iz 18. stoljeća, a portal se vjerojatno nalazi na izvornom mjestu. Usprkos tome, naknadnom su intervencijom lijevo i desno od njega ugrađeni kameni ulomci voluta koji potječu s nekog drugog mjesta. Volute su mogle omeđivati neki drugi ulaz, zabat ili krovnu kućicu na zgradi, kao što na to ukazuju karakteristična rješenja svjetovne arhitekture 18. stoljeća u Istri.[23] Volute snažno podsjećaju na nešto jače profilirane volute ulaznog otvora u gradsku vodospremu u Buzetu iz 1789. godine,[24] dakle vremenu bliskom dataciji na portalu. Nije nemoguće stoga da su stajale na ulazu na šternu s jugozapadne strane tarske palače. Naime, iako se danas na šternu uspinje betonskim stubama na istočnoj strani, na južnoj je strani prekid u kontinuitetu kamene klupice te ulaz s profiliranim kamenim ulomcima poput postamenata, na kojima su mogle stajati te volute (**sl. 10**). Terasa sa šternom mogla je nastati u vrijeme gradnje današnje palače, ali su pritom mogli biti iskorišteni elementi prijašnje šterne.

Prostorna organizacija palače i „venecijanski" tlocrtni tip

Tlocrtna organizacija (**sl. 11**) prizemlja temelji se na središnjem uzdužno položenom predvorju, na koje se s istoka i zapada vezuju po tri prostorije u nizu. U središnjoj se prostornoj jedinici zapadnog dijela nalazi stubište za kat, na koje se pristupa kroz bogato raščlanjeni kameni portal. Na prvom se katu formira vrlo slična prostorna situacija sa središnjom izduženom dvoranom, koja zaprema volumen predvorja u prizemlju, te trima bočnim prostorijama sa svake strane. Dvorana je osvijetljena na sjevernoj i južnoj strani po dvama prozorima te vratima izlaza na balkone. Na drugom je katu izostala prostorna organizacija donjih etaža te je tripartitna podjela dodatno "usitnjena" podizanjem drvenih pregradnih zidova u središnjoj osi, što je stvorilo središnji hodnik i dvije bočne prostorije. Treći kat pak ima jednu središnju prostoriju veličine i formata dvorane na prvom katu, te bočne potkrovne prostore.

Formiranje tlocrtne situacije u kojoj se uz veliku uzdužnu prostoriju s obje strane nadovezuje nekoliko manjih, odlika je venecijanskih kuća i palača, čiji se razvoj može pratiti od srednjeg vijeka, preko renesanse i baroka.[25] Prizemlje je bilo definirano središnjim ulaznim hodnikom (*androne*), uz koji su bile prostorije za gospodarstvo, dok se u osi prizemnog hodnika na katu nalazila velika dvorana (*pòrtego*) uz koju su bile prostorije za stanovanje.[26] Zbog učestale pojave takve organizacije, govori se o karakterističnom *venecijanskom* tipu palače.[27] Prema Paolu Marettu, takav će se plan primjenjivati gotovo sedam stoljeća, a naziva se *casa-fondaco*[28] ili *palazzo fòntego*, prema prvotnoj trgovačko-skladišnoj funkciji prostorija u prizemlju.[29] Kod srednjovjekovnih kuća često postoji samo jedan niz prostorija uduž hodnika, kojem je simetrično položena

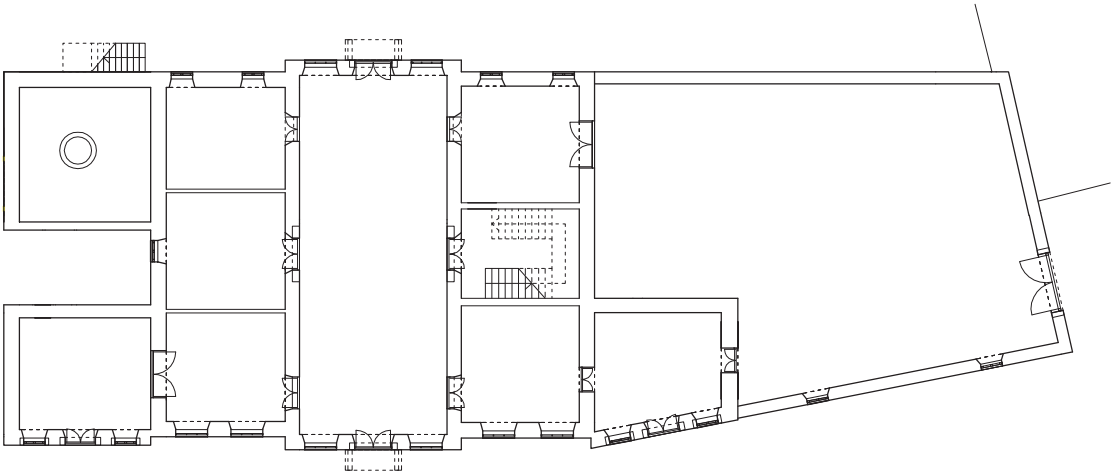
tek jedna ćelija i iza nje dvorište, dakle tlocrt u obliku slova L, kao npr. kod *Casa dell'Angelo* u Veneciji (sl. 12 a).[30] No već u 13. stoljeću pojavljuje se dvostruki niz prostorija. Svojevrsnom prototipnom primjenom u reprezentativnoj arhitekturi smatra se tlocrtna organizacija zgrade *Fontego dei Turchi,* podignute u 13. stoljeću za nekog venecijanskog kneza-trgovca, odnosno pripadnika plemstva koje se obogatilo na trgovini.[31] Sama zgrada ima osim središnjeg uzdužnog hodnika i poprečno položen hodnik, odnosno trijem na ulaznom pročelju. Već u 13. stoljeću nastaju istaknuti primjeri takvoga koncepta i na drugim privatnim palačama, prije svega palači Loredan na Canalu Grande (sl. 12 b) te na susjednoj palači Farsetti.[32] Model takve gradnje nastavio se i u stoljećima koja slijede, a raspored prostora nije nužno morao biti simetričan i ujednačen pa se i poslije pojavljuje L-tlocrt, kao kod palače Zorzi na Rio di S. Lorenzo (sl. 12 c)[33] ili oblici s unutarnjim dvorištem kao kod palače Testa na Rio di Cannaregio (sl. 12 d),[34] no svi ti tlocrti su varijacije na istu temu.[35] U 15. stoljeću vidljive su snažnije tendencije simetriji, kao kod palače na Rio della Frescada (sl. 12 e),[36] što će se nastaviti sve do 17. i 18. stoljeća i velebnih ostvarenja poput palače Pesaro i palače Rezzonico (sl. 12 f).[37] Te dvije palače ujedno su i završetak razvoja velike gradske venecijanske palače, a rješenja 18. stoljeća već će ići za skraćivanjem središnje komunikacije i uspostavom unutarnjeg dvorišta kao žarišne točke tlocrtne organizacije, prema klasičnim uzorima rimskih renesansnih palača.[38]

Važno je reći da identične principe još u najranije vrijeme preuzima i skromnija građanska i plemićka arhitektura manjih mjesta venecijanske lagune, pa tako

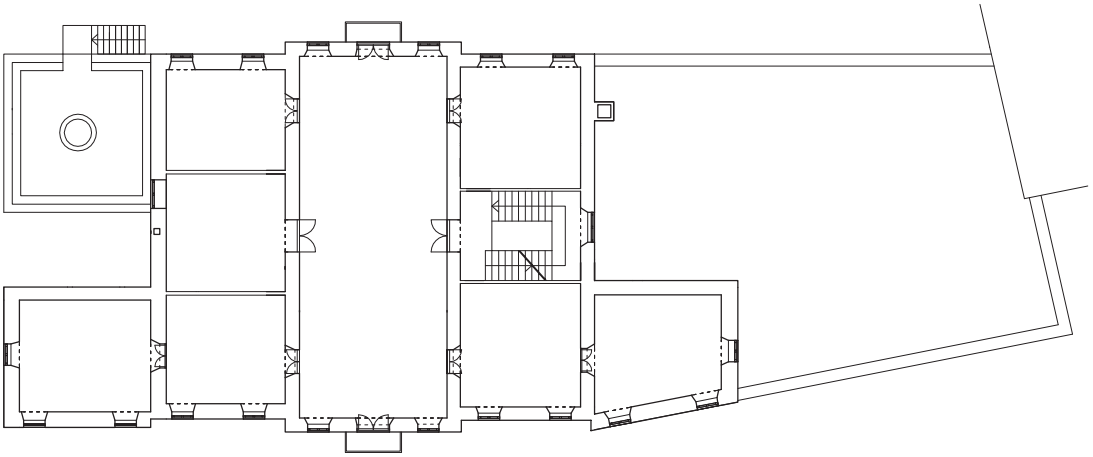
9. Dvorišni portal i maskeron s urezanom godinom 1784. (Fototeka HRZ-a)
Portal leading to the courtyard and dated on the masqueron to 1784

10. Terasa sa šternom (Fototeka HRZ-a)
Terrace with a water tank

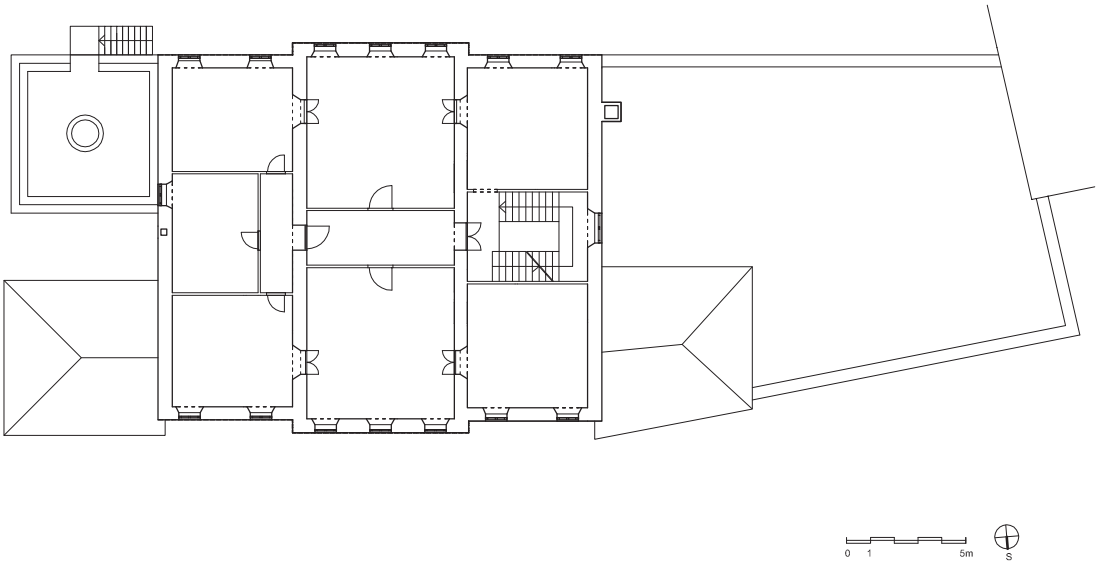
Tlocrt prizemlja



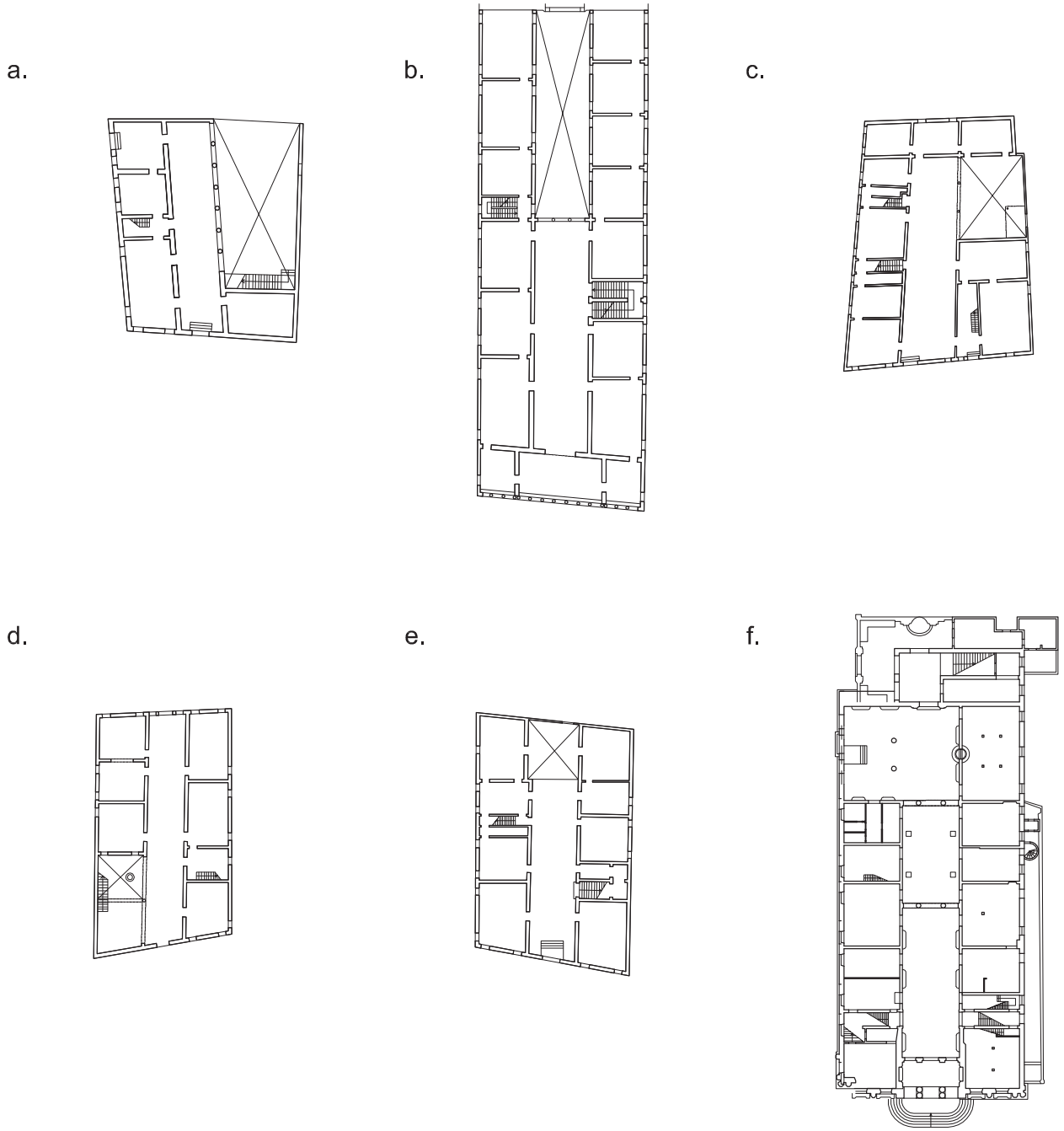
Tlocrt prvog kata



Tlocrt drugog kata



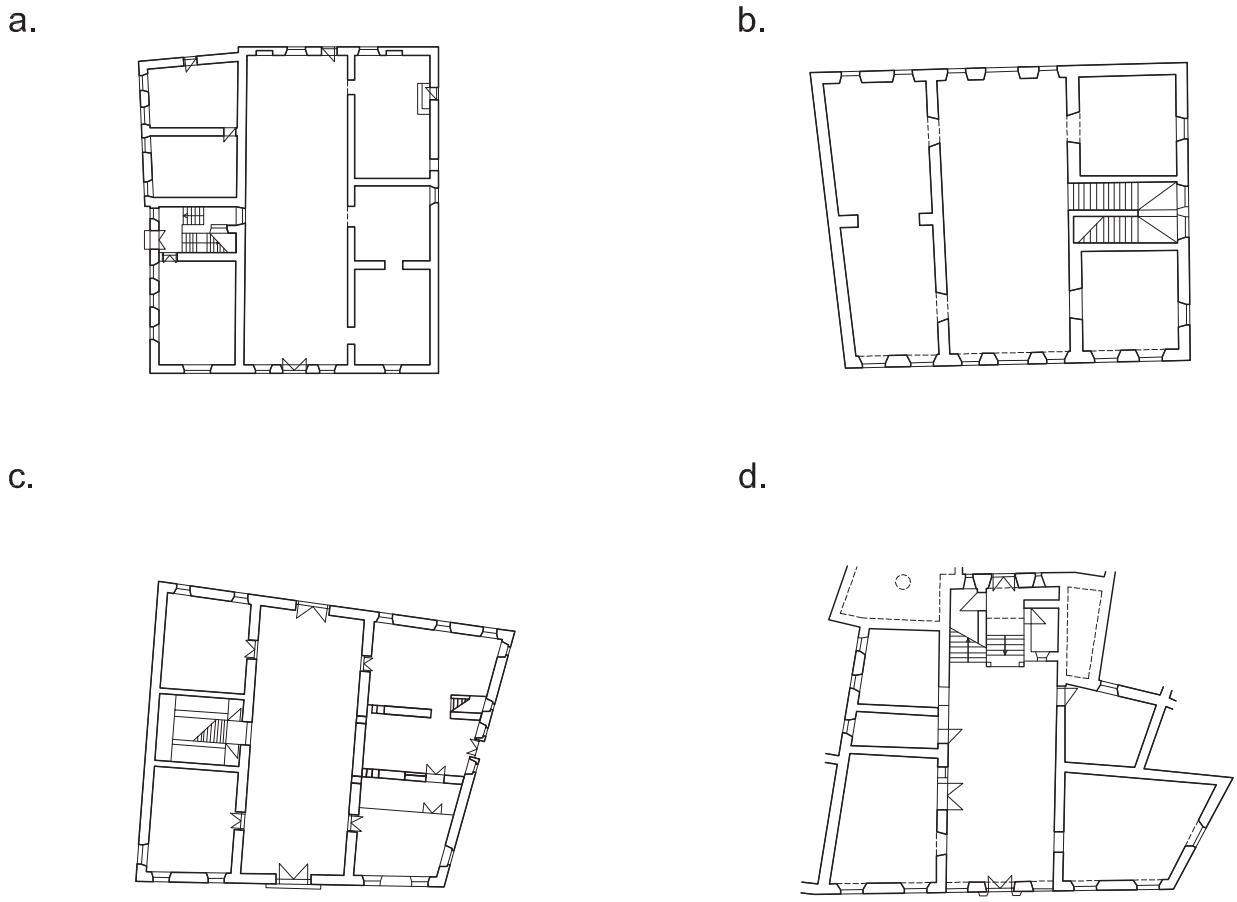
11. Tlocrtna rekonstrukcija (Dokumentacija HRZ-a)
Floor plan reconstruction



12. Primjeri karakterističnog tlocrtnog tipa venecijanskih kuća i palača od srednjeg vijeka do 18. stoljeća: a. Casa dell'Angelo, b. palača Loredan, c. palača Zorzi na Rio di San Lorenzo, d. palača Testa na Rio di Cannaregio, e. palača na Rio della Frescada, f. palača Rezzonico (grafički obradio Anton Krluk prema: Paolo Maretto, La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'ottocento, Venezia, 1986.)
The examples of the characteristic floor-plan type of the Venetian houses and palaces from the middle ages to the 18th century: a. Casa dell'Angelo, b. Loredan Palace, c. Zorzi Palace on Rio di San Lorenzo, d. Testa Palace on Rio di Cannaregio, e. Palace on Rio della Frescada, f. Rezzonico Palace (drawings by Anton Krluk based on the plans published in: Paolo Maretto, La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'ottocento, Venezia, 1986.)

primjere vrlo slične tarskoj palači nalazimo na kućama na otocima Murano i Burano, a ponajviše kod nekoliko kuća na otočiću Pellestrina. U kući na San Vio br. 30 u Pellestrini[39] tlocrtna je organizacija gotovo identična kao u Taru, s iznimkom nasuprotnog smještaja stubišta, a iste se tendencije očituju i u isticanju središnjeg uzdignutog dijela pročelja s tripartitnim otvorom.

Venecijanska tradicija stambene gradnje bit će prisutna nekoliko stoljeća i na području Istre, a mnoge će kuće, gradske palače i ljetnikovci poprimiti upravo takvu prostornu organizaciju. Primjerice, još iz 16. stoljeća potječe palača De Belli u Kopru (**sl. 13 a**)[40] koja ima vrlo sličnu tlocrtnu situaciju kao tarski Kaštel, te svjedoči da je takva tradicija bila prisutna i u Istri u renesansno vrijeme.[41] U 18. stoljeću u Istri se grade brojne palače i ladanjski kompleksi,



13. Karakteristični primjeri tzv. "venecijanskog" tlocrtnog tipa u Istri: a. palača De Belli u Kopru, b. palača Sinčić u Poreču, c. palača Bergamoni-Tacco u Kopru, d. palača Bradamante u Vodnjanu (grafički obradio Anton Krluk prema: M. Perossa, *Kontinuiteta v stanovanjski arhitekturi Istre*, Koper, 1998)
The characteristic examples of the "Venetian" floor-plan type in Istria: a. De Belli Palace in Koper, b. Sinčić Palace in Poreč, c. Bergamoni-Tacco Palace in Koper, d. Bradamante Palace in Vodnjan (drawings by Anton Krluk based on the plans published in: M. Perossa, Kontinuiteta v stanovanjski arhitekturi Istre, *Koper, 1998)*

pa će isti koncept preuzeti projektanti palače Bergamoni-Tacco u Kopru (**sl. 13 c**) te palače Sinčić u Poreču (**sl. 13 b**). Može se reći da je upravo u barokno doba 18. stoljeća došlo do znatnog razvoja takvog tipa tlocrta u Istri.

Kod gradske se arhitekture zamjećuje i redovito uklapanje ranijih građevinskih struktura u novogradnje te prilagođavanje nepravilnom obliku građevne čestice, kao na palači Bradamante u Vodnjanu (**sl. 13 d**). Tako će nove zgrade u 18. stoljeću često imati neproporcionalan i donekle asimetričan tlocrtni raspored, ali s uvijek prepoznatljivom tendencijom k središnjoj uzdužnoj prostoriji i više manjih s obje njezine strane. Kod manjih građanskih kuća, bočne prostorije mogu biti svedene tek na dvije prostorije, kao u palači u Ljubljanskoj ulici u Poreču ili pak na samo jednu prostoriju sa svake strane, kao na palači iz 1681. u Grožnjanu.[42] Po dvije bočne prostorije naći ćemo i na palači Alberti u Splitu, čija organizacija doduše nastaje višekratnim pregradnjama, ali ipak svjedoči o pojavi tzv. venecijanskog tlocrta i u Dalmaciji.[43] Isto će se načelo u stambenoj arhitekturi Istre donekle nastaviti i početkom 19. stoljeća, a najznačajniji je kasni derivat takvog tipa vila Sveti Ivan od Šterne iz 1802. godine [44] koja ima skraćenu središnju dvoranu radi smještaja stubišta na začeljnoj strani.

Uz ova saznanja i zapaženu pojavu takve tlocrtne situacije, možemo ustvrditi da je u Taru nastavljena venecijanska tradicija stambene arhitekture, ali ipak začuđuje njezina kasna pojava u drugoj polovici 19. stoljeća. Ako promotrimo koncepciju oblikovanja pročelja, također ćemo uočiti da ona oponaša ranije modele. Stupnjevanje volumena sa središnje naglašenim atičkim katom, tripartitna podjela glavnog rizalita sa središnjim otvorima polukružnih zaključaka, ukazuje na venecijanske uzore ladanjske arhitekture 17. i 18. stoljeća. Sličan koncept ima vila Badini u Sclavonsu koja se datira u drugu polovicu 17. stoljeća, kao i vila Sepulcri u Scodovacci, potom vila Toppo-Wasserman u mjestu Campolongo al Torre iz 1723. godine, te vila Cigolotti u Basaldelli s kraja 18. stoljeća.[45] Iz raznih se primjera vidi da je model razvijen u izuzetno velikom broju varijanti.[46] Nalazimo ga i u Istri, na spomenutoj palači De Belli u Kopru iz 16. stoljeća, a u 18. stoljeću na koparskoj palači Gravisi-Barbabianca (1710.).[47]

Relativno kasna primjena prastare prostorne organizacije i oblikovanja volumena na palači u Taru teško da se može tumačiti željom za nastavkom venecijanske tradicije u doba visokog historicizma. Velika je vjerojatnost da je ranija građevina, vjerojatno iz 1784. godine, imala identično ili vrlo slično oblikovanje. Gradnja nove zgrade na mjestu starije mogla je biti potaknuta njezinim lošim građevinskim stanjem, dok je želja vlasnika za zadržavanjem iste prostorne situacije mogla biti preduvjet projektantu za istovjetno ili vrlo slično arhitektonsko rješenje.

Zaključna riječ

Konzervatorska istraživanja palače Kaštel ukazala su na važnu činjenicu da je prilikom recentnih pregradnji došlo do radikalne promjene unutrašnjosti zgrade, koja je skrivala izvorne prostorne odlike, pa je utvrđivanjem građe zidova, kamenih ili drvenih, te novih od heraklita, kao i rasporeda otvora između njih, omogućena tlocrtna rekonstrukcija koja odgovara povijesnoj situaciji nastaloj u 19. stoljeću. Komparativna analiza pokazala je da se navedeni tlocrt u Istri javljao u najvećoj mjeri u 18. stoljeću, a budući da se stilsko oblikovanje građevine može pouzdano datirati u drugu polovicu 19. stoljeća, zaključujemo da je prilikom izgradnje palače zadržana ranija prostorna organizacija te su djelomično ukorporirane zatečene građevinske strukture. Među njima su najindikativnija dva portala, od kojih je jedan datiran u 1784. godinu, dok više takvih struktura nije bilo moguće utvrditi zbog nepravilne građe zidova od kamena lomljenca, koja uobičajeno ne otkriva razlike u izvornoj građi te naknadnim intervencijama. Konzervatorskim i povijesno-umjetničkim istraživanjima, rađenima u svrhu obnove palače, pokazao se izvorni tlocrt, koji zorno svjedoči o kontinuitetu venecijanske tradicije koja se u Istri iz specifičnih i objektivnih razloga nastavlja do kasnog 19. stoljeća.[48] ■

Bilješke

1 Konzervatorska istraživanja obavljena su u ljeto 2010. godine. U istraživanjima su sudjelovali Petar Puhmajer, Toni Šaina i Anđelko Pedišić. Na temelju snimke postojećeg stanja koju je izradila tvrtka Projekt Poreč d.o.o. iz Poreča, nacrte je za potrebe elaborata obradio student arhitekture Marko Bogadi. Rezultati istraživanja opisani su u izvještaju: PETAR PUHMAJER, TONI ŠAINA, *„Kaštel“ u Taru. Izvještaj o preliminarnim konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima*, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, srpanj 2010.

2 GAETANO BENČIĆ, Nastanak Tara – od kule do naselja, u: *Tar – Frata – Vabriga. Kulturna baština* (ur. Dragana Lucija Ratković), Poreč, 2006., 323–324.

3 GAETANO BENČIĆ, Prilog poznavanju povijesti Tara, Frate i Vabrige, u: *Tar – Frata – Vabriga. Kulturna baština* (ur. Dragana Lucija Ratković), Poreč, 2006., 340.

4 MARINO MANIN, *Zapadna Istra u katastru Franje I. (1818.–1840.)*, sv. 1, Zagreb, 2006., 158–161.

5 GAETANO BENČIĆ (bilj. 3), 341.

6 Autori konzervatorske podloge sumnjaju u tu mogućnost te smatraju da su se lokalno tim nazivom nazivale kuće bogatih zemljoposjednika. GAETANO BENČIĆ, ANDREJ LAZAR, *Tar – Torre. Konzervatorski elaborat palače Kaštel*, elaborat, Tar, 2009., 6.

7 GAETANO BENČIĆ, ANDREJ LAZAR (bilj. 6), 7.

8 Archivio di Stato di Trieste, Catasto Franceschino, katastarski elaborat općine Tar, kč. 121 (preslici u Državnom arhivu u Pazinu).

9 GAETANO BENČIĆ, ANDREJ LAZAR (bilj. 6), 7.

10 Na jednoj razglednici s početka 20. stoljeća kuća se naziva *Casa de Baronio*. Razglednica je objavljena u: GAETANO BENČIĆ, ANDREJ LAZAR (bilj. 6), 8., te u: GAETANO BENČIĆ (bilj. 3), 337.

11 Autori konzervatorske podloge smatraju da je riječ o novom objektu sagrađenom u međuvremenu, odnosno između 1848. i 1871. godine. GAETANO BENČIĆ, ANDREJ LAZAR (bilj. 6), 9.

12 Sunčica Mustač smatra da je zgrada sagrađena oko sredine 19. stoljeća. SUNČICA MUSTAČ, “Kaštel”, u: *Tar – Frata – Vabriga. Kulturna baština* (ur. Dragana Lucija Ratković), Poreč, 2006., 17.

13 U jugozapadnoj je prostoriji na zapadnom zidu utvrđen veliki lučni otvor, što znači da su se ondje nalazila velika vrata te je prostorija morala biti gospodarske namjene. Nije moguće utvrditi izvorno postojanje vrata između te prostorije i stubišta jer je današnji široki otvor skošenog nadvoja mogao nastati proširivanjem manjeg otvora.

14 Ulaz sa stubišta prema bočnim prostorijama riješen je vrlo malim uskim vratima sa stolarijom 20. stoljeća. S obzirom na male dimenzije te činjenicu da je kod njihova otvaranja iskorišten vrlo uzak okomiti segment kanatnih zidova, zaključuje se da su ona probijena naknadno. Naime, kanatni su zidovi građeni u segmente odvojene okomitim drvenim gredama. Na spomenutim su zidovima ti segmenti izrazito uski pa je očito da nisu bili predviđeni za vrata.

15 Naime, zid između hodnika i središnje prostorije istočnog dijela je od šuplje opeke. Također je izvorni zid prema sjevernoj prostoriji uklonjen da bi se iz tog hodnika dobio ulaz u svaku od njih zasebno. Naime, na mjestu uklonjenog zida vidi se zadebljanje žbuke po vertikali cijelom visinom bočnih zidova.

16 Zid između stubišta i sjeverne prostorije izveden je čitavom visinom od heraklita, i to samo s istočne strane, a njegov kosi položaj upućuje na to da je nastao naknadno

kako bi se otvorio ulaz sa stubišta u novouspostavljeni hodnik.

17 U zgradi je većinom sačuvana izvorna stolarija iz druge polovice 19. stoljeća, a nalazimo nekoliko izuzetno vrijednih stolarskih radova. Primjerice, ulazna vrata u prizemlju, vrata balkona na prvom katu te drvenina francuskog prozora na trećem katu. Najbogatija je, međutim, stolarija vrata između stubišta i dvorane na prvom katu; čini je bogato profilirana oplata vratne niše, omeđene udvojenim pilastrima koji nose profilirani polukružni luk, upisan u pravokutnu formu nadgrađa niše.

18 Staro podno popločenje od kamenih ploča različite veličine sačuvano je u predvorju te na stubištu u razini prizemlja. Na katovima su podovi popločeni drvenim daskama, a mjestimično se nalaze i recentna popločenja od kulir-pločica i sl.

19 Između dvije sjeverozapadne prostorije utvrđena je niša za peć kojom su se vjerojatno grijale istodobno obje prostorije, s obzirom na to da žbuka s naličem kontinuira kroz nišu.

20 Oslik je pronašao restaurator HRZ-a Toni Šaina. Ispitivanje naliča obavljeno je još u nekoliko prostorija, a u prostoriji sjeverozapadno od velike dvorane utvrđena je ružičasta bordura. I sobe drugog kata bile su oslikane, a zanimljiv je naslikan tapetni uzorak u sjevernoj prostoriji središnjeg dijela zgrade. Spomenimo ovdje da je više naslikanih tapetnih uzoraka nedavno pronađeno u palači Velike stancije u Savudriji, a još prije i u palači šećerane u Rijeci, što upućuje na to da su takvi dekorativni oslici bili učestali. Usp. PETAR PUHMAJER, *Velika stancija – vila Cesare u Savudriji / Stanzia Grande – villa Cesare a Salvore*, Zagreb, 2011., 57. i KRASANKA MAJER, PETAR PUHMAJER, *Palača šećerane u Rijeci – konzervatorska i povijesna istraživanja*, Rijeka, 2008., 113 i sl. 66.

21 Na pročeljima građevine sačuvana je povijesna vapnena žbuka. Preliminarnim ispitivanjem žbuke na sjevernom pročelju utvrđen je jedan bojeni sloj narančasto-žute boje, što je vjerojatno izvorna boja zgrade iz 19. stoljeća, no za egzaktno određivanje obojenja potrebno je obaviti dodatno sondiranje.

22 Najranije je vjerojatno sagrađen zahodski blok dozidan na zapadno pročelje, prekrivajući kamene okvire prozora stubišta. Potom je podignuta prizemna jugozapadna prigradnja nekadašnje kuhinje, koja se datira poslije 1920. godine. GAETANO BENČIĆ, ANDREJ LAZAR (bilj. 6), 9. Ona je zaklonila podnožje konzolno istaknutog dimnjaka. Prilikom uređenja spomenute uljare u 20. st. natkriveno je dvorište sa zapadne strane te su sagrađeni novi pregradni kameni zidovi unutar njega. Dvorišni je zid na sjevernoj strani probijen dvama novim prozorima. Podne su plohe zalivene debelim slojem betona te kulirom. Novi podovi imali su za posljedicu znatno povišenje podne kote u odnosu na razinu ulice.

23 Volutni zabat nalazimo na stanciji Rigo u Karpinjanu kod Novigrada koje je vjerojatno sagrađena 1750. godine. MARIJAN BRADANOVIĆ, Stancija grofova Rigo u Karpinjanu pokraj Novigrada, u: *Novigrad – Cittanova 599–1999., Zbornik s međunarodnoga znanstvenog skupa*, Novigrad, 2002., 128 i 132. Bradanović nudi i komparativni primjer na maloj palači Barbabianca u Čevljarskoj ulici u Kopru, gdje volute omeđuju veliku krovnu kućicu u središnjoj osi pročelja.

24 Usp. RADMILA MATEJČIĆ, Barok u Istri i Hrvatskom primorju, u: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, 1982., 404–405.

25 MARIO PEROSSA, *Kontinuiteta v stanovanjski arhitekturi Istre*, Koper, 1998., 154–157.

26 RICHARD J. GOY, *Venetian vernacular architecture*, 1989., 131.

27 Paolo Maretto donosi shematski prikaz razvoja *venecijanskog* tipa palače, pri čemu zapravo razvrstava različite oblike tog tlocrtnog tipa prema položaju unutarnjeg dvorišta. PAOLO MARETTO, *La casa veneziana nella storia della città dalle origini all'ottocento*, Venezia, 1986., 260.

28 PAOLO MARETTO (bilj. 27), 76.

29 RICHARD J. GOY (bilj. 26), 123.

30 Usp. PAOLO MARETTO (bilj. 27), 68–69.

31 RICHARD J. GOY (bilj. 26), 126.

32 PAOLO MARETTO (bilj. 27), 76. i RICHARD J. GOY (bilj. 26), 127. I dok je kod palače Farsetti trijem u širini čitave zgrade, kod palače Loredan je znatno reduciran, gotovo na širinu središnjeg hodnika, što govori o znatnom razvojnom pomaku u evoluciji toga tlocrtnog tipa.

33 PAOLO MARETTO (bilj. 27), 124–125.

34 PAOLO MARETTO (bilj. 27), 129.

35 RICHARD J. GOY (bilj. 26), 133.

36 PAOLO MARETTO (bilj. 27), 138–139.

37 PAOLO MARETTO (bilj. 27), 202–203. i RICHARD J. GOY (bilj. 26), 146–147.

38 RICHARD J. GOY (bilj. 26), 148.

39 Usp. RICHARD J. GOY (bilj. 26), 290.

40 STANE BERNIK, *Organizem slovenskih obmorskih mest – Koper, Izola, Piran*, Ljubljana-Piran, 1968., 80.

41 Tlocrt je objavljen u: MARIO PEROSSA (bilj. 25), 216.

42 Tlocrti palača u Poreču i Grožnjanu objavljeni su u: MARIO PEROSSA (bilj. 25), 239 i 257. Konceptualno je takav slučaj s parom prostorija sa svake strane bio prisutan i znatno prije, što se vidi u vili Nemitzhof u Cesti kod Ajdovščine, gdje je stubište smješteno u bočnoj jedinici. Ta se vila datira u 17. ili početak 18. stoljeća. HELENA SERAŽIN, *Vile na Goriškem in Vipavskem od 16. do 18. stoletja*, Ljubljana, 2006, 43–44, 85, sl. 83.

43 VIKI JAKAŠA BORIĆ, Palača Alberti u Splitu, u: *Peristil – zbornik radova za povijest umjetnosti,* 46 (2003.), 87, 90 i sl. 2, 3, 4.

44 Mario Perossa datira vilu u 16. stoljeće, ali dataciju pomiče kasnije Jasenka Gudelj u 1802. godinu prema natpisu na dvorišnom portalu. MARIO PEROSSA (bilj. 25), 229–230.

i JASENKA GUDELJ, Turanj pod Labinom i Sveti Ivan od Šterne – dva primjera istarskog ladanja, u: *Kultura ladanja. Zbornik radova sa znanstvenih skupova 'Dani Cvita Fiskovića' održanih 2001. i 2002. godine*, Zagreb 2006., 198–199.

45 Usp. SERGIO PRATALI MAFFEI, *Ville venete: la Regione Friuli Venezia Giulia*, Venezia 2005., 99, 241, 228, 180.

46 Slična je vila Gallici u Montegnaccu, vila Claricini u Boteniccu te brojne druge u Furlaniji. Vidi: SERGIO PRATALI MAFFEI (bilj. 45), 230 i 314.

47 Usp. STANE BERNIK (bilj. 40), 47–48. Po svemu sudeći je slično bila koncipirana i palača Adamić u Rijeci iz 1788. godine, kojoj je u 19. stoljeću dograđen drugi kat.

48 Ukratko navedimo i smjernice iznesene u konzervatorskom elaboratu u cilju što vjerodostojnije obnove zgrade. U unutrašnjosti se zadržava zatečeni prostorni raspored uz iznimke s uklanjanjem recentnih zidova od heraklita i mjestimično šuplje opeke. U glavnoj dvorani predložena je prezentacija zidnog oslika, kao i restauriranje povijesne stolarije. Restauracija zidnog oslika važna je zbog činjenice da je on, uz stolariju, najkvalitetnije sačuvano obilježje povijesnog interijera zgrade. Na zgradi je predloženo zadržavanje sjeverozapadne i sjeveroistočne prigradnje, kao i terase sa šternom, bez obzira na to što je riječ o kasnijim intervencijama, s obzirom na oblikovnu vrijednost spomenutih dijelova. Za obnovu pročelja potrebno je obaviti dodatno sondiranje žbuke i stolarije prozora i vrata, da bi se utvrdila izvorna obojenja. Prostor zapadnog dvorišta, odnosno bivša uljara, pretrpio je velike pregradnje i rušenja u 20. stoljeću, ali sve bez arhitektonske kvalitete, pa je preporučeno zadržati tek postojeći dvorišni zid na sjevernoj i zapadnoj strani, a na južnoj sagraditi istovjetni u kamenu. Ponovna uspostava dvorišta na mjestu ruševnih zgrada uljare značit će rušenje pregradnih zidova, uklanjanje betonskog poda te denivelaciju na razinu ulice. S južne strane zgrade predloženo je otrpavanje zasutog terena kako bi se ponovno uspostavio južni ulaz, kao i snižavanje platoa s parkiralištem do iste razine.

Summary

Petar Puhmajer

FLOOR-PLAN RECONSTRUCTION OF THE KAŠTEL PALACE IN TAR

The author analyzes the results of the conservation investigations of the Kaštel Palace in Tar, Istria. It is determined that the present structure was erected in the second half of the 19th century, replacing an older palace built in the 18th century. The older palace had been used as a model, and its wall structures were partially incorporated in the new building. The investigations have revealed the original spatial organization with a long, centrally positioned axial hall and two lateral series of rooms. This is a characteristic floor-plan type prevalent in Venice from the medieval times up to the 18th century, also found in various parts of Istria.

KEYWORDS: *architecture, 19th century, Tar, Torre, Kaštel Palace, Venice, reconstruction, floor plan, typology*

Rasprave o Bakačevoj kuli u Zagrebu 1901. godine:

„Taj nesgrapni, ružni toranj...“ ili „...karakterističan primjer sredovječnog utvrdnog braništa“

Zlatko Jurić, Martina Strugar, Franko Ćorić

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

Uprava za zaštitu kulturne baštine
Konzervatorski odjel u Zagrebu
Zagreb, Mesnička 49
martina.strugar@globalnet.hr

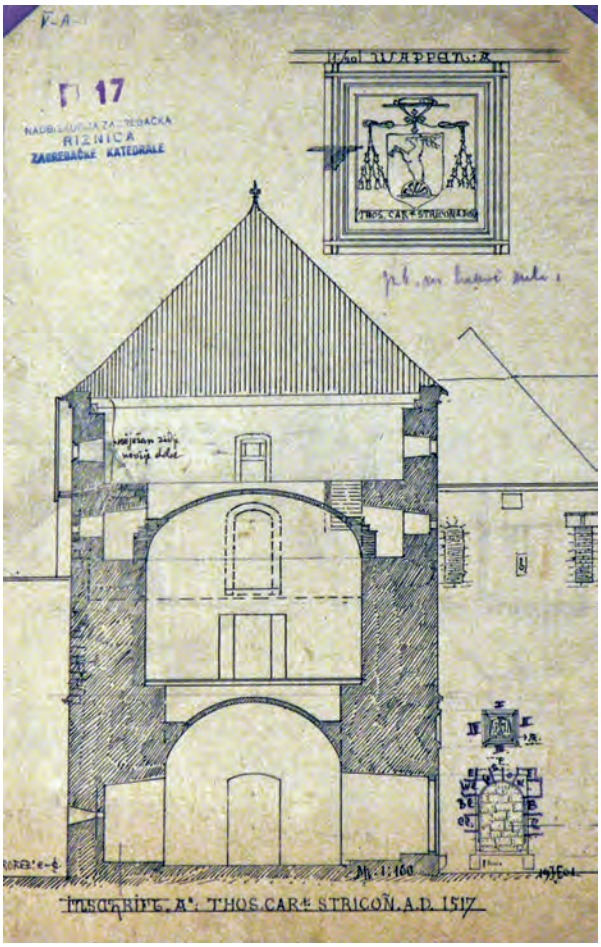
Izvorni znanstveni rad
Predan 2. 11. 2011.
UDK 711(497.5 Zagreb)“1901“

SAŽETAK: U tekstu se raspravlja o polemici koja se vodila od 22. lipnja do 17. srpnja 1901. godine u Zagrebu oko očuvanja ili rušenja Bakačeve kule. U polemici sudjeluju povjesničar umjetnosti Izidor Kršnjavi, arhitekt Hermann Bollé, povjesničar i arheolog Josip Brunšmid i likovni kritičar Vladimir Lunaček. Izidor Kršnjavi i Hermann Bollé zastupaju historicističke teorije, dok Josip Brunšmid i Vladimir Lunaček zagovaraju protomodernističke teorije u gradogradnji i očuvanja spomenika.

KLJUČNE RIJEČI: *Izidor Kršnjavi, Josip Brunšmid, Hermann Bollé, Vladimir Lunaček, Zagreb, Bakačeva kula, očuvanje spomenika*

JOSIP BRUNŠMID I EMILIJ LASZOWSKI napisali su *Predstavku hrvatskih historičara i arheologa u poslu sačuvanja sredovječnih utvrda oko stolne crkve zagrebačke* i organizirali potpisivanje dvadeset osam vodećih hrvatskih povjesničara, antikvara i arheologa na tu predstavku koju su objavili 22. lipnja 1901. u velikom broju dnevnih novina.[1] Objavljivanje Predstavke izazvalo je teorijsku raspravu koja je trajala od 22. lipnja do 17. srpnja 1901. u dnevnim novinama.[2] Glavne teme rasprave bile su: srušiti ili sačuvati Bakačevu kulu i zapadni utvrdni zid; obnoviti i vratiti Vinkovićev portal ili ga zamijeniti novim Bolléovim portalom te ocjena izvedene stilske restauracije katedrale.

Tijek rasprave odredili su sudionici i građevinsko stanje katedrale i biskupske tvrđe. U raspravi su sudjelovali: Izidor Kršnjavi, Hermann Bollé, Ivan K. Tkalčić, Josip Brunšmid i Vladimir Lunaček. Povjesničaru umjetnosti Izidoru Kršnjavom bilo je 56 godina i bio je prvi profesor povijesti umjetnosti od 1878. godine na Sveučilištu u Zagrebu, a prošlo je već pet godina od ostavke na dužnost predstojnika Odjela za bogoštovje i nastavu kr. zem. vlade. Arhitekt H. Bollé bio je iste dobi, vodio je dugogodišnju obnovu zagrebačke katedrale, bio je osnivač i ravnatelj Obrtne škole (1882.–1914.) i Muzeja za umjetnost i obrt (1890.–1902.). Povjesničaru I. K. Tkalčiću bila je šezdeset jedna godina, bio je prebendar prvostolne crkve i član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Četrdesettrogodišnji arheolog J. Brunšmid bio je ravnatelj Arheološkog odjela Narodnog muzeja (1895.–1924.) i prvi profesor klasične arheologije od 1896. godine na Sveučilištu u Zagrebu. Pravnik E. Laszowski je suradnik i koautor u izradi Predstavke; bile su mu trideset tri godine i bio je zaposlen u Kr. zemaljskom arhivu u Zagrebu. Književni i likovni kritičar V. Lunaček, u dobi od dvadeset osam godina, nesvršeni je student medicine i prava; objavljivao je kritike u dnevnim novinama. Teorijske stavove glavnih sudionika u raspravi nužno je promatrati u kontekstu gra-



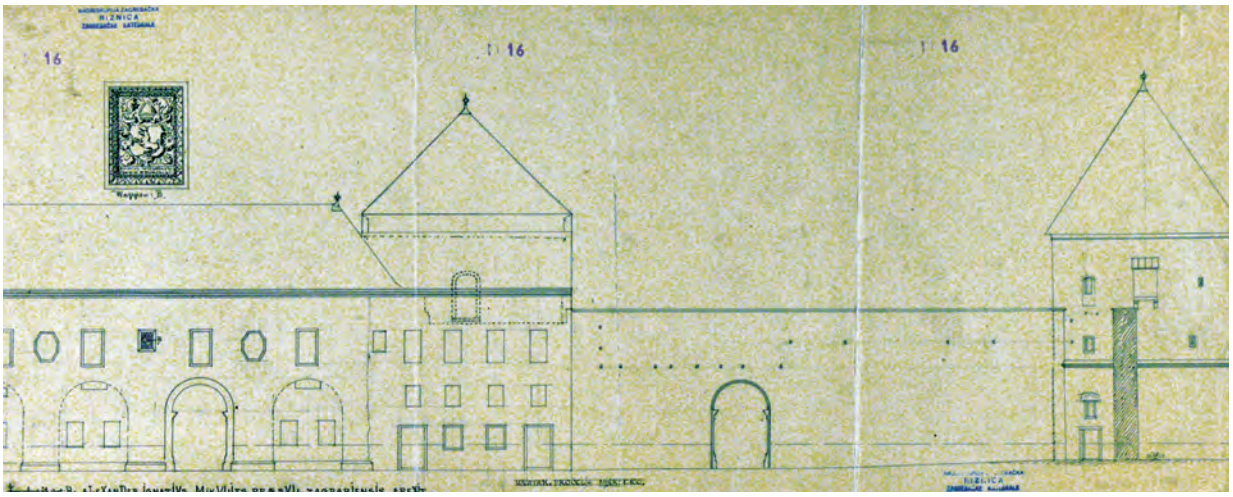
1. Poprečni presjek zapad-istok kroz Bakačevu kulu, 1906. godina (Riznica zagrebačke katedrale)
East-west cross-section of Bakač's tower, 1906, (Zagreb Cathedral Treasury)

dogradnje i očuvanja građevinskih spomenika u Zagrebu u razdoblju historicizma na prijelazu XIX. u XX. stoljeće.

Građevinsko stanje nadbiskupsko-katedralnog sklopa bilo je krajnje složeno. Na katedrali je završena stilska restauracija (1880.–1900.) pod vodstvom arhitekta H. Bolléa.[3] Glavni inicijator obnove katedrale bio je biskup Josip Juraj Strossmayer koji je 1874. godine objavio vrlo jasan i precizan program za izradu idejnog arhitektonskog projekta. U programu su bili jasno navedeni zahtjevi o oblikovanju unutarnjeg prostora i volumena arhitektonske kompozicije katedrale.[4] Arhitekt Friedrich von Schmidt izradio je 1875. godine idejni arhitektonski projekt prema Strossmayerovu programu.[5] Kršnjavi, tek imenovani sveučilišni profesor povijesti umjetnosti, promicao je u medijima i arhitekta i projekt u dnevnim novinama 1878. godine. Nakon potresa 1880. godine i trenutačnog saniranja šteta i sprječavanja još većih urušavanja, pod vodstvom Bolléa počela je obnova katedrale prema idejnom projektu F. von Schmidta. Arhitekt Bollé je 1884. godine objavio *Program o obnovi prvostolne crkve zagrebačke* (Zagreb, Carl Albrecht, 1884.). U prvom dijelu programa navedene su vremenske datacije pojedinih slojeva gradnje na osnovi detaljne vizualne inspekcije katedrale. U drugom je dijelu bio precizno planiran tijek budućih radova na obnovi. Schmidtov idejni projekt i Bolléov program o obnovi vjerno slijede Strossmayerov program. Sljedeće, 1885. godine povjesničar I. K. Tkalčić objavljuje povijesnu monografiju o katedrali *Prvostolna crkva nekoć i sada* (Zagreb, Carl Albrecht, 1885.) na temelju pažljivog istraživanja arhivskih izvora. Opširnim prikazom brojnih pregradnji i dogradnji, koje su bile nužne zbog oštećenja izazvanih vremenskim nepogodama i ratnim razaranjima, neizravno je znanstveno opravdana započeta stilska restauracija katedrale.

Na zapadnom pročelju katedrale više se ne nalazi Vinkovićev portal (1640.–43./1675.) koji je biskup Benedikt Vinković (1637.–1642.) naručio od majstora Kozme Muellera, a dovršenje je platio kanonik Ludovik Vukoslavić.[6] Prema želji naručitelja, biskupa Vinkovića, portal je trebalo izraditi prema uzoru na romanički portal benediktinske opatijske crkve u Jáku u Mađarskoj.[7] U Schmidtovu idejnom arhitektonskom projektu bio je sačuvan Vinkovićev portal. Tkalčić je u svojoj knjizi objavio perspektivni crtež novog restauriranog zapadnog pročelja s Vinkovićevim portalom. U trenutku kad se vode rasprave oko Predstavke, ostaje nejasno je li samo izrađen arhitektonski projekt ili je već počela izvedba novog Bolléova portala.

Na istočnoj strani Kaptolskog trga je Biskupska tvrđa, koja je još u cjelovitom neizmijenjenom povijesnom obliku.[8] Biskupska tvrđa ima oblik nepravilnog trapeza i sastoji se od utvrdnih zidova, šest kula kružne osnove i dviju kula pravokutne osnove, koje su građene od 1512. do 1520. godine. Jedini aksijalni kolni uzlaz bio je kroz središnju istočnu Veliku kulu (pravokutne osnove) na istočnom utvrdnom zidu. Sve do XIX. stoljeća jedini ulaz s Kaptolskog trga bio je kroz središnju zapadnu Bakačevu kulu (kružne osnove) na zapadnom utvrdnom zidu. Ulazna os bila je pod kutom od 90 stupnjeva. Jedino su Zapadne kule imale nazive koji su se održali u upotrebi: jugozapadna kula je bila Nebojan, središnja Bakačeva kula bila je nazvana po grbu ostrogonskog nadbiskupa i kardinala Tome Bakača, tadašnjeg upravitelja Zagrebačke biskupije, a sjeverozapadna je bila Severnik.[9] Biskup Petar Domitrović (1611.–1628.) dogradio je 1616. godine s unutarnje strane južnog utvrdnog zida biskupski dvor na potezu od Kule biskupskog dvora do kule Nebojan.[10] S unutarnje strane zapadnog utvrdnog zida biskup Aleksandar Mikulić (1688.–1694.) sagradio je 1692. godine između kule Nebojan i Bakačeve kule zgradu biskupsko-kaptolske knjižnice (*Bibliotheca Metropolitana*) za smještaj velikog fonda starih knjiga i glasovite Valvasorove zbirke.[11] Biskup Juraj Branjug (1723.–1748.) sagradio je 1729. godine dvokatni biskupov dvor duž južnog utvrdnog zida od Kule biskupskog dvora do središnje istočne Velike kule.[12] Biskup Aleksandar Alagović (1829.–1837.) završava dogradnju 1833. godine od središnje istočne Velike kule



2. Istočno pročelje Mikulićeve biblioteke, Bakačeve kule, utvrdnog zida i kule Severnik, 1906. godina (Riznica zagrebačke katedrale)
The eastern façade of Mikulić's library, Bakač's tower and the Severnik fortification and tower, 1906, (Zagreb Cathedral Treasury)

do sjeveroistočne kule.[13] Biskup Maksimilijan Vrhovac (1787.–1827.) zbog olakšanja prometa na zapadnom utvrdnom zidu s jedne i s druge strane Bakačeve kule otvorio je dva velika otvora koje je klasicistički arhitektonskom plastikom opremio biskup Alagović.[14] Oba prolaza imala su improvizirani kosi jednostrešni krov nakon oštećenja od potresa 1880. godine.

O regulatornom uređenju istočne strane Kaptolskog trga počelo se razmišljati još 1887. godine kad su Juraj Augustin, Josip Altmann, Vatroslav Egersdorfer, Adolf Hudovski, Hermann Bollé, Rupert Melkus i Milan Lenuci radili na II. generalnoj regulatornoj osnovi grada Zagreba.[15] Općeprihvaćena je bila ideja o rušenju Bakačeve kule, zapadnog utvrdnog zida i zgrade Mikulićeve biblioteke, zbog otvaranja nesmetanog pogleda s Kaptolskog trga na buduće zapadno pročelje restaurirane katedrale.

Tijekom rasprave došla je do izražaja generacijska podjela na dvije skupine. U prvoj skupini su vršnjaci Kršnjavi i Bollé koji imaju istovjetan svjetonazor i koriste se sličnom teorijskom argumentacijom. U drugoj skupini su znatno mlađi Brunšmid, Laszowski i Lunaček. Brunšmid i Laszowski osmislili su i izradili Predstavku, a tijekom polemike Lunaček je teorijski dopunio pojedine teme. Brunšmid i Lunaček imaju istovjetno negativno stajalište u pojedinim temama. Obojica pažljivo čitaju istu suvremenu europsku literaturu, ali je različito interpretiraju u kritici očuvanja građevinskih spomenika u Hrvatskoj. Tijekom polemike došlo je do obostrane razmjene razmišljanja između Brunšmida i Kršnjavoga te Brunšmida i Bolléa. Rasprava između Tkalčića i Kršnjavoga donekle je lateralna po intenzitetu. Kršnjavi jedini objavljuje anonimne tekstove u dnevnim novinama tijekom polemike. Bollé i Kršnjavi ignoriraju Lunačekovo sudjelovanje u raspravi. Kad polemiziraju s Brunšmidom, obojica neizravno odgovaraju na Lunačekove kritike bez spomena njegova imena.

Vladimir Lunaček: o „vandalskom veselju“

Od ožujka do lipnja 1901. godine Lunaček je objavio niz tekstova u dnevnim novinama u kojima je precizno definirao teorijsku osnovu za negativnu kritiku stilskih restauracija u historicizmu. Od kapitalnog značenja je što je jasno i precizno naveden autor teorijske osnove.

Lunaček se poziva na sastanak prvog njemačkog „Denkmaltaga“, održanog 24. i 25. rujna 1900. u Dresdenu, gdje je konzervator i arhitekt stolne crkve u Metzu, Paul Tornow, predložio potpuno nova teorijska pravila i načela za obnovu i očuvanje građevinskih spomenika.[16] Izvještaj sa sastanka bio je objavljen u arhitektonsko-arheološkom časopisu „Die Denkmalpflege“.[17] Lunaček precizno citira temeljna pravila i načela:

1. *Pravilo: Treba da se uzdržavaju svi oni gradjevni spomenici, koji su gradjeni u jednom od historijskih stilova. A historijski stilovi su svi oni do konca osamnaestoga stoljeća.*

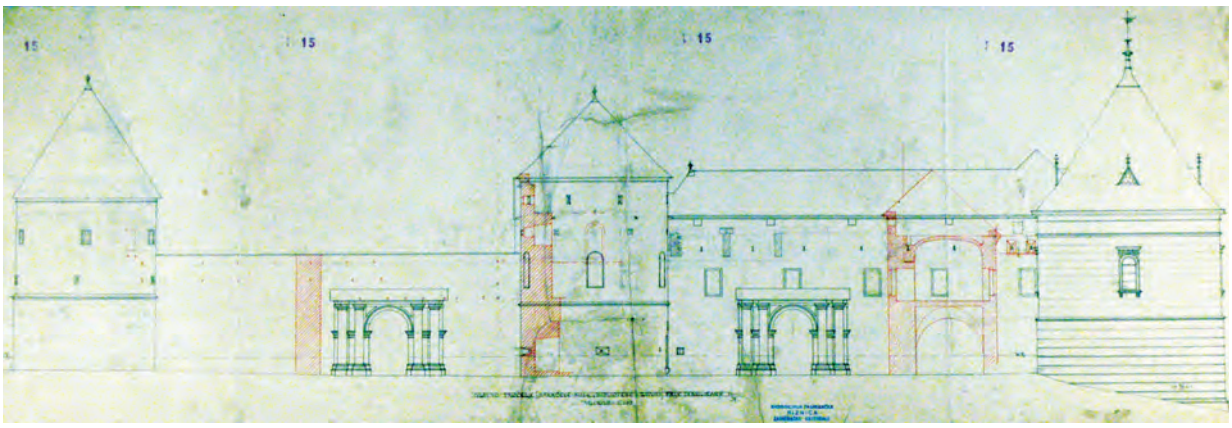
2. *Pravilo: Svi stilovi imadu jedan prema drugome jednaku vriednost i pravo da se sačuvaju.*

3. *Pravilo: Gradjevni spomenik treba obnoviti najvećim počitanjem prema njemu.*

4. *Pravilo: Prije nego li se podje na samu obnovu ili popravak, treba da se dotični gradjevni spomenik snimi fotografski ili risarijom u svojoj cjelovitosti, a onda i u pojedinim znatnijih umjetničkih djelovih.*

5. *Pravilo: Stare dielove, koji su se morali odstraniti, treba spremiti u muzeje.*

A sada nekoja načela. Popravci moraju se obaviti istim gradjevnim materijalom i to tako da se uzme u obzir isti obrtni način sastavkah i radnje (Handwerksweise) dotičnog spomenika, koji se ima popraviti. – Kad se pojedini oštećeni dielovi zamienjuju novimi, mora se gledati na stil i na umjetničko obličje gradjevne starine, kako je bila. – Kad pojedini dielovi, koji se imadu obnoviti ili popraviti, pripadaju raznim stilovom ili raznoj dobi jednog stila, tada se uzme onaj stil, koji je vladajući u tom gradjevnom spomeniku. Nu to samo



3. Zapadni utvrdni zid s kulama Svernik, Bakačevom i Nebojan i Vrhovac-Alagovićevim ulaznim portalima s provizornim jednostrešnim krovom, 1906. godina (Riznica zagrebačke katedrale)
The western wall with towers Severnik, Bakač and Nebojan and Vrhovac-Alagović's entrance portals with the provisional single-roof, 1906, (Zagreb Cathedral Treasury)

onda, kad su dielovi, koji se umeću obnovom po kvaliteti od veće umjetničke važnosti od onih starih odstranjenih. Inače se gradjevni spomenik ili umjetnina tek popravi. Može se to i onda učiniti, ako oni djelovi različitog stila ili razne diobe jednog stila bitno kvare umjetničku harmoniju toga spomenika ili ga opet nagrdjuju.[18] Lunaček je katedralu doživljavao u povijesnom kontekstu, jer su se neprekidno izmjenjivali popravci, obnove i dogradnje. Kritika historicističke stilske restauracije katedrale utemeljena je na analizi Bolléova odnosa prema djelu prethodnih graditelja. Temeljna razlika između prethodnih obnova i Bolléove restauracije je u povijesnim slojevima. U prijašnjim razdobljima graditelji su imali, zbog raznih razloga, više poštovanja prema djelu prethodnika. Lunaček citira jedan dio ugovora biskupa Martina Borkovića i stolara Matije Ertuša iz 1674. godine o popravku klecala koja su uništena u rušenju stropa 1646. godine. U ugovoru se uvjetuje obziran odnos jer se majstor Matija Ertuš obavezao da */.../one iste staluše lepo i snažno, kakovi su i pervi bili napravi i po vsem anom redu, kade kaj fali, človečki popravi /.../..*[19]

Bollé je tijekom restauracije katedrale pokazao sasvim drugačiji odnos ne samo prema djelu pojedinih graditelja nego i prema cijeloj povijesti katedrale. Lunačekova ocjena je porazno negativna jer je Bollé */.../ postupao takovim vandalizmom, da će se u kronici razvitka naše prvostolne crkve zapisati obnova gospodina Bollea jednako kao da je crkvu zadesila elementarna nesgoda. G. Bolle modificirao je negdje plan arhitekta Schmidta, izvrgnuvši te modifikacije u pogrješke, koje se nikako nedadu sakriti niti izpričati.*[20] Podjednako je razorno negativna bila detaljna analiza zapadnog pročelja katedrale. Glavni arhitektonski problem je nezgrapni kontrast jednostavnih kompaktnih zidnih ploha starijeg donjeg dijela i plastične rastvorenosti novosagrađenih gornjih dijelova zvonika: *Fronta je čitave crkve u obće ne liepo riešena. Kad se je uzela tolika visina, moralo se pomisliti na to, kako će se dolnji dio izkititi. Ili se je mogla visina kakva je bila zadržati. Ali ovako ta užina nije dozvolila kićenu ornamentalnost, jer bi postala monotonom, a opet nije bilo mjesta, a i tehničke su tu valjda potežkoće priečile, da se temelj proširi, pa da se onda dovinu zvonici u uzkoj piramidi do vrška. Sličnih zvonikah na vrhu tako izkićenih, a dolje golih nema nigdje. Tek Tynska crkva u Pragu, pa onda nekoje u Češkoj, južnoj Njemačkoj i Sjevernom Tirolu podsjećaju na stilizaciju naših zvonika. Ali onda krovovi vrška nisu izkićeni, nego su analogno prema jednostavnosti podnožja i pročelja pokriti criepom ili škriljevcem ili bakrom. To je analogija u stilizaciji, koja postoji i mora postojati u svakoj umjetnosti i literaturi. /.../ Ta harmonija, koja se mora analogno opažati u svih djelovih umjetničkog djela, zove se čuvstvo stila (Stylgefuehl) – i glavna je značajka pravoga umjetnika.*[21] Velika je sličnost između Lunačekove kritike i Kovačićeva prijedloga preoblikovanja zapadnog pročelja katedrale u natječajnoj regulaciji Kaptola i okolice iz 1908. godine. Glavna ideja Viktora Kovačića je da se nakon četvrtog vijenca skinu novosagrađeni gornji dijelovi zvonika.

Lunaček nastavlja analizu arhitektonske kompozicije s južnim pročeljem gdje su */.../ oni krovići sa uzkimi prozori i rupami i odviše jednostavni. Stražnji je dio crkve liep i potječe većinom još od starije dobe. Ako se sa nadbiskupskog trga pogleda na crkvu, to se vidi odstraga onaj "giebel" kao kakova nadzidana kućica i smeta silno, što je onako gola – opet tek izkićena sa onimi rupicami kao i ostali krovići, a ne u istoj visini sa krovom. Krov sam po sebi je šaren kao i Markov. Čemu baš te raznolike boje, to ne znam. Ljepota se time ne povećava, a medju jednostavnosti u gradnji i silnim šarenilom krova postoji silan kontrast.*[22] Lunaček je vrlo vješto kontrastirao opise unutarnjeg prostora i opreme katedrale prije i poslije Bolléove intervencije. Glavni problem je u postojanju tradicije i slojevitosti tragova različitih razdoblja u unutarnjem prostoru prije intervencije i potpunom prekidu s tradicijom nakon intervencije. Prema Lunačekovu mišljenju, katoličke gotičke župne crkve i katedrale */.../ odraz su rimskoga karaktera, kojega se crkva nije mogla otresti. A to je neki veličanstveni pompozni sjaj,*

a i neka udobnost, neki "Stimmung" koji se tako vješto ovija oko srca oko našega čuvstva i osjećaja. /.../ Ona je bila krcata historijskimi spomenici i sjajem još iz baroknog doba,–jer je naša povjest jedan povjestni dio katoličke crkve. /.../ Danas se naša prvostolna crkva u ničem ne razlikuje od nove. Tradicija je prekinuta a to se ne može više nadoknaditi, to je sadanjom obnovom posvema i za uviek izgubljeno. /.../ Ljepši je entre sa velikim širokim lučastim svodom izpod orgulja. Tu su bila prije četiri stupa. Ta renovacija i u tom smislu bila je posve opravdana i uspjela je. Ali to je, ako izuzmemo pressyternum sa sjedali kora kaptolskoga, jedini liepi momenat Bolleove restauracije. Sve je nekim vandalskim veseljem izpražnjeno, modernizirano i preinačeno.[23] Nakon restauracije, unutarnji prostor katedrale je hladan i prazan jer /.../ *protestantski racijonalizam na golih se stienah odrazuje. Tamne tmurne stupove pobijeliše, a umjesto starih oltara (bili oni i protivni stilu) posadiše najneukusnije što sam ih ikada vidio. /.../ Pa chamotte u crkvi. To djeluje bar na mene, kao dvorane za javnu prodaju živeža, kao javne kupaonice. /.../ G. Bolle možda je dobar graditelj, arhitekta nije. Arhitekta je umjetnik, on mora imati osjećaj za stil i mora da znade dati zgradi "Stimmung". Toga g. Bolle ne zna.*[24]

Nakon analize općeg dojma unutarnjeg prostora, nastavljeno je s analizom arhitektonske kompozicije i skulpturalne plastike oltara. Hermann Bollé je /.../*sav nakit izbacio, jer se tobože protivi stilizaciji gotike. Ja ne ću ni da spominjem onaj stol za misu. I u tom su disharmoničnom stilu svi novi oltari. Oltar sv. Jeronima ima dapače i uljenu sliku u posve modernom stilu. Ostali se oltari odlikuju upravo nesgrapnimi svetci, a nimalo umjetničkimi kipovi. Ti kipovi nisu ni najmanje gotski, već posve jednostavne tesarske figure. A okolo na okolo, fiale, zabadi, stupci baldatimi pozlaćeni, izšarani, kojekakvom ornamentikom izkićeni. A ta ornamentika uviek je ista, uviek se vuče njima isti motiv. Tu monotoniju u motivu opažamo na svih ogradah naše stolne crkve, u obće na svih željeznih ogradah g. Bolle-a./.../ Nu ne samo, da su se odstranili barokni oltari a postavili novi koji ipak ne pristaju tako izradjeni gotskoj crkvi, već se i broj oltara smanjio za više no polovicu. I crkva se kraj novog kamena uslied malenog broja oltara prazno dojimlje. Prije bijaše oko dvadeset i četiri žrtvenika, a danas ih imade tek jedanaest. /.../ Ja držim da nije ni protivni stil, a ni umjetnička vriednost smetala crkvenoj obnovi. Jer se znade da su se žrtvenici crkve Stjepanove u Beču u baroku pridržali. A vidimo i možemo prosuditi, da su oltari, koji su sada kojekuda porazbacani mnogo veće umjetničke vriednosti od novih gotskih g. Bollea.*[25]

S obzirom na peto pravilo Paula Tornowa, prema kojem bi se svi predmeti uklonjeni prilikom restauracije trebali pohraniti u muzeje, Lunačeka je posebno ljutilo Bolléovo ponašanje prema uklonjenim elementima arhitektonske plastike, prema skulpturama, oltarima i djelima umjetničkog obrta. Lunaček nije propustio priliku i precizno je nabrojio sve slučajeve nemara i nebrige: /.../*Stara vrata sa umjeničkimi rezbarijami odoše netragom. A gdje su stolci iz kora, gdje krstionica? Možda sve to dieli sudbinu jedne rozete, koju sam vidio kao vrtnu dekoraciju u jednoj vili.*[26] Bolléovo nerazumijevanje vrijednosti baroknih oltara može se objasniti široko rasprostranjenim antagonizmom prema baroknoj i rokoko umjetnosti na njemačkom govornom području koji je u provinciji sasvim sigurno bio još snažniji i pravovjerniji. Lunačeka je iritirao odnos prema nadgrobnim pločama, gdje je očekivao barem minimalno poštovanje prema uspomeni umrlih osoba. Bolléovo pomanjkanje poštovanja vidljivo je u odluci o izbacivanju većine nadgrobnih spomenika koje /.../ *izjeda sad vlaga. Jedan sam takav krasni barokni spomenik vidio kako se već počima drobiti. Ta kako ne bi, godine je i godine stajao u istoj temperaturi zime i vrućine, a sada je najedanput kroz nekoliko godinah izvrgnut najvećoj vlagi, zimi i vrućini, kiši i sniegu. To je barbarština koja se ne može dosta žigosati. A koliko je takovih pločah možda upotrebljeno radi što su izlizane ili stare ili popucale u gradjevnu svrhu. G. Bolle može to učiniti. Učinio je to sa krasnim reliefom u bjelovarskoj katoličkoj župnoj crkvi. Zašto ne bi ovdje?*[27]

Lunačekov prolog bitan je zbog tri razloga. Prvo, jasno je pokazao da je došlo do promjene u teorijskim razmišljanjima u Europi o intervencijama na povijesno i arhitektonski vrijednim građevinskim spomenicima. Pozitivno je precizno navođenje suvremenih europskih referencija. Drugo, na osnovi suvremenih europskih teorija o očuvanju spomenika napisao je negativnu kritiku izvedene stilske restauracije katedale. Treće, bilo je nužno prekinuti dugogodišnji monopol jedne osobe nad intervencijama na obnovi građevinskih spomenika. Prema Lunačekovu mišljenju, jedino rješenje za izbjegavanje sličnog monopola i ponavljanje prošlih pogrešaka je obavezno raspisivanje arhitektonskih natječaja za sve buduće projekte obnove pojedinih građevinskih spomenika na kojima bi mogli sudjelovati jedino hrvatski arhitekti.[28]

„Predstavka hrvatskih historičara i arheologa u poslu sačuvanja sredovječnih utvrda oko stolne crkve zagrebačke"

Josip Brunšmid i Emilij Laszowski Predstavku su istovremeno s objavljivanjem u dnevnim novinama 22. lipnja uputili nadbiskupu dr. Jurju Posiloviću (1894.–1914.) i kanonicima Prvostolnog kaptola u Zagrebu.[29] Nakon objavljivanja počela je žestoka polemika u dnevnim novinama. Novost je što se o isključivo stručnom problemu raspravljalo izvan uskih granica profesije i što se taj problem podigao na razinu izuzetno važnog kulturnog događaja. Žestina se očitovala u nepopustljivosti teorijskih stajališta, a spektakularnost u ironičnim ili ciničnim osobnim podbadanjima. Predstavka se pojavila upravo na razmeđi događaja. Prethodili su joj završetak višegodišnje restauracije katedrale i uklanjanje Vinkovićeva portala. Planirano je rušenje središnje Bakačeve kule, zapadnog utvrdnog zida i zgrade Dijecezanske biblioteke.

Tijekom rasprave iskristalizirala se jasna podjela na suprotstavljenu historicističku i protomodernističku teoriju očuvanja arhitektonskog naslijeđa. Prvi put se javila reakcija na dotada nedodirljivi historicistički estetski pristup stilskoj restauraciji koju su teorijski zastupali biskup Josip Juraj Strossmayer i dr. Izidor Kršnjavi, a beskompromisno provodili arhitekti Friedrich von Schmidt i Hermann Bollé. U drugoj skupini su Laszowski, Brunšmid i dvadeset osam vodećih hrvatskih povjesničara i arheologa koji su pobornici protomodernističkih teorija očuvanja. Osnovna značajka je određeno osciliranje između arheološkog pristupa stilskoj restauraciji i početaka konzervatorskog pristupa. Tkalčić i Lunaček imali su donekle izdvojenu poziciju u raspravi. Tkalčićeva stajališta oscilirala su između restauracije i konzervacije, uz inzistiranje na preciznom proučavanju arhivskih izvora. Lunaček se isticao radikalnom kritikom metode restauracije, kao i Brunšmid i Laszowski, ali ju je interpretirao na drugačiji način. U Predstavci uz glavnu postoji još nekoliko paralelnih tema. Glavna tema Predstavke je borba protiv najavljenog rušenja središnje Bakačeve kule i zapadnog utvrdnog zida. Prosvjed protiv uklanjanja Vinkovićeva portala i zamjene novim Bolléovim portalom blisko je povezan s kritikom Bolléove stilske restauracije katedrale. Posebna tema je rasprava o budućem smještaju nove zgrade Dijecezanske biblioteke duž sjevernog utvrdnog zida. Koristeći se tim četirima temama, Brunšmid i Laszowski napisali su vrlo lucidnu kritiku historicističkih regulatornih intervencija u povijesne dijelove grada i stilskih restauracija građevinskih spomenika. U historicizmu, glavni nedostatak regulatornih osnova za starije i povijesne dijelove gradova bio je apsolutni prioritet prometno-higijenskih razloga nad povijesno-umjetničkim. U regulaciji gradova zbog zahtjeva prometa /.../*rušili su se zidovi i gradska vrata, javne i privatne zgrade prošlih vjekova, bez obzira na njihovu umjetničku ili historičku vrijednost. Poradi tobožnjih zdravstvenih obzira uništavali bi se cijeli stari dijelovi gradova*/....[30] U regulaciji gradova zbog pogrešne pretpostavke /.../*da je izoliranje spomenika u svakom slučaju zaslužno djelo, uništavala se je okolina gradjevnih spomenika, bez koje oni ne mogu pravo umjetnički i etički da djeluju*. Dogmatskom primjenom regulatornog principa oslobađanja monumentalnih javnih i sakralnih zgrada od okolne gradnje, grubo su narušeni povijesno nastali postojeći prostorni odnosi unutar dijelova grada. U intervencijama na obnovi povijesno, starosno i arhitektonski vrijednih javnih i sakralnih zgrada posebno je bila pogubna primjena triju osnovnih principa. Prvi princip je /.../ *želja, da se vlastitim djelom zamijeni poštovanja vrijedno starije*/.../. Drugi princip je /.../*vanredno pogibeljno nastojanje oko t. zv. Stilističke purifikacije*/.../. Treći princip je /.../*pogrešni način sabiranja, uslijed kojega se pomične umjetnine uklanjahu iz okoline, za koju su stvorene bile*/.../.

U konačnici je sve završilo narušavanjem povijesnog i starosnog integriteta arhitektonske kompozicije; zato je katedrala /.../ *neispravnim načinom restauriranja tako promijenjena, da na njoj i u njoj još veoma malo ima prvobitnih pojedinosti*. Zbog primjene principa oslobađanja u regulaciji gradova i metode stilske restauracije u obnovi spomenika, izravna posljedica bila je ubrzano nestajanje arhitektonskih, povijesnih i umjetničkih spomenika koji su bili sastavni dio povijesti pojedinog naroda. Brunšmid i Laszowski ne zadržavaju se samo na kritici provedenih intervencija u regulaciji gradova i na građevinskim spomenicima. Cilj je prezentirati javnosti drugačije teorijske principe, gdje su intervencije manje invazivne. Obojica posebno ističu da su njihova stajališta potpuno u skladu sa suvremenim europskim teorijskim promišljanjima o očuvanju spomenika. U intervencijama na građevinskim spomenicima, glavna misao Brunšmida i Laszowskog je /.../ *da nije samo zasluga podizati nove monumentalne gradjevine, nego da je još mnogo veća zasluga sačuvati i obnoviti stare historičke gradjevine, koje narode sjećaju njihove prošlosti*. Osim dotada priznate estetske vrijednosti, građevinski spomenici imaju još jednu dodatnu vrijednost povijesnog izvora jer /.../ *kao vrela za historičko iztraživanje nisu važni, jedino i isključivo samo napisi i povelje, nego da jednaku, ako ne i još, i veću važnost imaju gradjevni spomenici, i sve što na njih spada*. Inovacija u intervencijama na građevinskim spomenicima je uvođenje kriterija ambijentalne vrijednosti jer se građevinski spomenici moraju /.../ *u koliko imaju historičku ili umjetničku vrijednost po koju zemlju ili koje mjesto u nepromijenjenom obliku sačuvati tamo, gdje su stvoreni i sa okolinom, koja je za njih stvorena*. Velika novost je svijest o postupnom i dugotrajnom nastanku građevinskog spomenika, na kojem zato ne postoje značajke samo jednog stila, već različitih stilova pa one u arhitektonskoj kompoziciji stvaraju stilsku slojevitost. Izuzetno je važno da se na građevini sačuvaju svi povijesni dokazi njezina nastanka, budući da /.../ *ništa ne buni, ako se na kojem većem gradjevnom spomeniku nalaze dijelovi, izvedeni u raznim stilovima, jer u tom se zrcali gradjevna historija toga spomenika, dotično razvoj umjetnosti u kojem kraju, pa stoga svaki stil ima jednako pravo na eksistenciju*.

U stilskoj restauraciji katedrale Bollé je polazio od potpuno suprotnih teorijskih načela i zato je prema mišljenju Brunšmida i Laszowskog stvorio rijetko poučan primjer neispravne restauracije. Konačni rezultat je promijenjeni materijalni i starosni integritet katedrale koja je od povijesne građevine postala monumentalna novogradnja. Nužno je osnivanje multidisciplinarnog povjerenstva po uzoru na *centralnu komisiju za čuvanje historičkih i gradjevnih spomenika* koja u austrijskom dijelu Monarhije djeluje već pedesetak godina i slične mađarske komisije koja postoji dvadesetak godina. Članovi povjerenstva bili bi arhitekti, arheolozi, povjesničari i pravnici. Raspravljalo bi se i odlučivalo o svakom slučaju intervencije i zato bi

se spriječilo bezrazložno uništavanje i devastacija povijesnih i arhitektonskih spomenika. Nakon teorijskog uvoda uslijedila je analiza konkretnih zagrebačkih primjera. Najprije se raspravljalo je li opravdano zbog restauriranog zapadnog pročelja katedrale srušiti središnju Bakačevu kulu i zapadni utvrdni zid. Brunšmid i Laszowski detaljno su opisali povijesno-prostorni razvoj Biskupske tvrđe i djelovanje biskupa Baratina, kardinala Bakača, biskupa Mikulića i biskupa Vrhovca na gradnji kula i utvrdnih zidova. Osnovni cilj gradnje Bakačeve kule s ostalim kulama i utvrdnim zidovima Biskupske tvrđe bila je obrana biskupskog dvora i katedrale. Detaljno je objašnjeno kako je Bakačeva kula funkcionirala kao glavni ulaz s Kaptolskog trga u nadbiskupski dvor i katedralu, prije probijanja dvaju novih ulaza u zapadnom utvrdnom zidu u vrijeme biskupa Vrhovca.

Vrata na Bakačevoj kuli imala su podizni most /…/, *koji je stajao na ispod praga poduprtoj osi. Tečaji ove osi još se raspoznaju, kao i rupa, kroz koju je prolazio lanac, kojim se je most dizao. Ova vrata na Bakačevoj kuli, možemo reći, unicum su u Hrvatskoj, jer je na njima sve originalno, sve iz početka* XVI. *vijeka, pa ih stoga valja na svom prvobitnom mjestu sačuvati. Kako dokazuju još sačuvani tragovi, bili su negda iznutra na gradskom zidu svuda naokolo drveni trijemovi, kojima se je dolazilo do puškarnica na zidu i do kula; kruništa (Zinnen) nije bilo niti na zidu niti na kulama.* Autori Predstavke isticali su povijesnu vrijednost Bakačeve kule i zapadnog utvrdnog zida, na osnovi opisa događaja nakon bitke na Mohačkom polju. Nakon pogibije kralja počeo je građanski rat između pretendenata na prijestolje. Grof Nikola Thurn je 1529. godine, kao pristaša Ferdinanda Habsburgovca, vojskom opsjedao i topništvom gađao Biskupsku tvrđu u koju su se sklonili vojnici biskupa Šimuna Erdödyja, koji je bio pristaša Ivana Zapolje. Topničkom vatrom oštećeni su gornji dijelovi kula, izgorio je krov katedrale. Utvrde su vrlo vjerojatno spasile katedralu i nadbiskupski dvor od potpunog razaranja. Nakon prikaza povijesno-prostornog razvoja, analize funkcije i isticanja povijesne vrijednosti, Brunšmid i Laszowski ipak su pristali na određeni kompromis. Prihvatili su opravdanost argumentacije o nužnom povećanju prostora ispred glavnog ulaza u katedralu i dopustili rušenje zgrade Dijecezanske biblioteke. Pristanak su objasnili sljedećim razlozima: biblioteka je novija dogradnja i nije integralni dio Biskupske tvrđe. Istovremeno su se žestoko suprotstavili rušenju Bakačeve kule i zapadnog utvrdnog zida. Teoriju o oslobađanju spomenika od okolne gradnje Brunšmid i Laszowski osporili su retoričkim pitanjem /…/ *da li će novi portal biti zaista takovo remek-djelo, da se njemu za volju mora žrtvovati vrijedan stari gradjevni spomenik, koji se nikada više ne može nadomjestiti.*

Zahtjev za očuvanjem Bakačeve kule i zapadnog utvrdnog zida utemeljen je na nepobitno dokazanoj starosnoj i povijesnoj vrijednosti i novostečenoj vrijednosti unikata. Starosna vrijednost dokazana je završetkom gradnje 1517. godine, pa je nedvojbeno da je riječ o srednjovjekovnoj crkvenoj utvrdi. Povijesna vrijednost dokazana je događajima poput Thurnove opsade u vrijeme građanskog rata. Nakon svih izvedenih historicističkih stilskih restauracija, u Zagrebu je bitno smanjen ionako mali broj srednjovjekovnih građevina. Zato je Bakačeva kula stekla novu vrijednost unikata jer je /…/ *karakterističan primjer sredovječnog utvrdnog braništa i bitna sastavina toli zanimive crkvene utvrde, kakove u Hrvatskoj nigdje više nemamo, pa se već stoga samo po sebi preporuča njezino sačuvanje.* Upravo zbog prepoznatih vrijednosti, Bakačeva kula i utvrdni zidovi pretvaraju se od srednjovjekovne crkvene utvrde u najzanimljiviji povijesni građevinski spomenik. Ako bi se ipak srušila Bakačeva kula i zapadni utvrdni zid, stvorila bi se potpuno nova regulatorna situacija na Kaptolskom trgu. Novostvorena gradska slika istočne strane Kaptolskog trga potaknula je Brunšmida i Laszowskog na postavljanje temeljnog pitanja /…/ *kako bi se stolna crkva u onom tjesnacu izmedju preostale dvije kule, nadbiskupske rezidencije i sjemeništa reprezentirala? Po našem sudu svakako veoma nepovoljno. Ako se pako bude sve ostavilo, kako je sada, sačuvat će se važan historički gradjevni spomenik, koji je za stolnu crkvu naročito sagradjen i pokrit će se barem donekle nepobitni gradjevni nedostaci na vanjskom licu današnje crkve.* Nakon provedenog rušenja Bakačeve kule, Viktor Kovačić je u teorijskom obrazloženju natječajne regulacije Kaptola i okolice napisao istovjetnu ali detaljnije elaboriranu i još negativniju ocjenu novostvorene gradske slike na istočnoj strani Kaptolskog trga. Nakon odluke o rušenju zgrade Mikulićeve biblioteke, odmah se pojavilo pitanje gdje sagraditi novu zgradu Dijecezanske biblioteke. Postojao je neformalni prijedlog gradnje duž sjevernog utvrdnog zida od sjeverozapadne kule Severnik do središnje sjeverne kule. U prijedlogu je ostalo nejasno bi li se sjeverni utvrdni zid potpuno srušio ili upotrijebio za gradnju. Brunšmid i Laszowski nedvosmisleno i jasno upozoravaju /…/ *da je to nesretna misao, pa da bi se time samo mogla nagrditi okolica stolne crkve i pokvariti oblik njezinih utvrda.* Sljedeća velika tema u Predstavci je Vinkovićev portal katedrale. Uklanjanje portala bila je gotova činjenica koju su autori i potpisnici očekivano osudili. Glavna tema rasprave bila je što učiniti s portalom. Cilj je svakako bio sačuvati cijeli portal koji je po njihovu mišljenju najvećim dijelom romanički. Protivili su se idejama da se dijelovi portala ugrade na južni ili sjeverni zid katedrale ili na utvrdne zidove. Privremeno bi ga trebalo pohraniti na suho i sigurno mjesto u nadbiskupskom dvoru. Vinkovićev portal trebalo bi jednog dana ponovo sastaviti u budućem Narodnom muzeju jer je to jedini dostojni način čuvanja veoma dragocjenog graditeljskog spomenika.

Kroz cijeli tekst Predstavke prisutna je racionalno utemeljena kritika historicističke teorije i prakse u regulaciji gradova i obnovi građevinskih spomenika. Precizno su

4. Ják, portal benediktinske opatijske crkve, oko 1220.godine*
Ják, the portal of the Benedictine Abbey Church, about 1220

obrazložena suvremena europska teorijska razmišljanja i razložno prilagođena kritici zagrebačkih primjera. Najbolji dokaz da nije moguć izravan transfer suvremenih teorija bez prilagodbe lokalnim uvjetima je sudbina zgrade Mikulićeve biblioteke. Brunšmid i Laszowski našli su se u začudnoj situaciji da se istovremeno bore za čuvanje Bakačeve kule i dopuštaju rušenje zgrade Mikulićeve biblioteke. Objašnjenje je teorijski kontradiktorno jer bi se istim ili vrlo sličnim argumentima moglo dopustiti rušenje nadbiskupskog dvora. Sve zajedno najbolje po-

kazuje koliko su bila velika i brza suvremena teorijska previranja, a istovremeno koliko je povijesno, prostorno i regulatorno bio kompliciran spoj Kaptolskog trga i Biskupske tvrđe. Predstavka po tonu i argumentaciji nije imala značajke osobnih napada i uvreda. Cijelo je vrijeme zadržala strog, kritičan i nepristran ton, osim u završnom poglavlju. Jedina mrlja je osobni napad na Bolléa kad se predlaže osnivanje *centralne komisije za čuvanje historičkih i gradjevnih spomenika* u Hrvatskoj i Slavoniji. Osim stručnosti, postavljen je poseban uvjet da bi u komisiji /...*/svakako morali biti stručnjaci, koji kao rodjeni Hrvati imaju srca za hrvatske spomenike, a ne možda takovi, koji se kao stranci za iste ne mogu oduševiti.*

Izidor Kršnjavi: živjelo načelo „šaka u oko“

Nakon tri dana uslijedio je odgovor Izidora Kršnjavoga u kojem je Predstavku ocijenio kao netočnu, neosnovanu, jednostranu, nepravednu i neopravdanu.[31]

Predstavka je netočna jer Bakačeva kula nije srednjovjekovna građevina; sagrađena je u vrijeme renesanse. Predstavka je neosnovana jer je Bakačeva kula prigrađena na zapadni zid mnogo kasnije i zato nije bitni sastavni dio srednjovjekovnih utvrda. Predstavka je jednostrana jer ističe starosnu i povijesnu u odnosu na estetsku vrijednost Bakačeve kule. Kršnjavi uopće ne sumnja i duboko je uvjeren da /.../ *Bakačev toranj nije liep: širok, nizak, poluokrugao, nema na njemu ni konstruktivno-građevnih ni gradjevno-dekorativnih oblika – to je prosta kula. Taj nesgrapni, ružni toranj neka dakle i na dalje sakriva liepo pročelje crkve, koje je obnovljeno velikim troškom i požrtvovnošću biskupa, svećenstva, zemaljske vlade i naroda hrvatskoga. U vrieme renesance, kad je taj Bakačev toranj gradjen, znali su graditelji i utvrdama dati liep oblik, ali na ovomu se tornju vidi, da je u nemirno doba na harmak uz postojeći već Osvaldov zid prizidan, da ga nitko nije ni mislio graditi liepo.*[32] Predstavka je pogotovo jednostrana u kritici historicističke regulacije gradova. U odgovoru Kršnjavi ostaje vjeran teorijama gradogradnje aktualnima 1880-ih godina i optužuje autore i potpisnike da omalovažavaju zahtjeve /...*/prometa i zdravstva, jednako, kao što se umalovažuje obzir na poljepšanje grada. Obziri prometa i zdravstva bit će uvijek i svagdje svakako jači nego li agitacije, vodjene sa pisaćeg stola muzealnih ravnatelja, koji bi rado, da se sav sviet pretvori u neku vrst muzeja*. Kad govori o neistinama u Predstavci, Kršnjavi nudi interpretaciju u kojoj nastoji relativizirati povijesne činjenice. Biskup Erdödy bio je revan političar i nije se borio za crkvene interese, već je bio eksponent mađarskih interesa. Bakačevu kulu sagradio je kao sklonište za svoju vojsku, a ne zbog zaštite katedrale. U građanskom je ratu biskup Erdödy bio na strani Ivana Zapolje i njegova se vojska sklonila unutar Biskupske tvrđe. Opsadu je vodio grof Thurn koji je bio vojskovođa austrijskog kralja, predstavnika „revnog katolicizma“ i „katolički vođa katoličkih vojnika“. Tijekom opsade grof Thurn uopće nije želio srušiti katedralu. Budući da se biskupova vojska nalazila unutar Biskupske tvrđe, Bakačeva kula nije sačuvala katedralu, već je bila uzrok Thurnove opsade i topničkog razaranja. Drugim riječima, svi zagovornici očuvanja Bakačeve kule zbog povijesne su vrijednosti zastupnici mađarskih interesa, odnosno mađaroni.

U interpretaciji događaja Kršnjavi svjesno stvara privid da je u vremenu gradnje i u vremenu opsade riječ o jednom biskupu Erdödyju. U stvarnosti su bila dvojica: kardinal Toma i biskup Šimun Erdödy. Kršnjavi optužuje potpisane povjesničare i arheologe za površnost i šlamperaj kad su potpisali ocjenu da je Bakačeva kula najzanimljiviji srednjovjekovni spomenik u Zagrebu. Ocjena je potpuna besmislica, pogotovo nakon izvedenih restauracija katedrale, crkve Sv. Marka i franjevačke crkve u Zagrebu. Planirano uklanjanje Bakačeve kule ne znači rušenje „sredovječnog“, „najzanimljivijeg“, „unicuma“, /.../ *već znači ukloniti kasniju nesgrapnost izpred sredovječnoga najznamenitijega i najljepšega spomenika u Hrvatskoj*. Nakon provedenog rušenja mogao bi se u pločniku bijelim kamenom označiti tlocrt Bakačeva tornja i zapadnog utvrdnog zida, kao što su u Louvreu označili tlocrt nekadašnjeg donjona. Kameni dovratnici i grb kardinala Bakača Erdödyja mogli bi se skinuti s Bakačeve kule i pohraniti u Arheološkom muzeju, iako nemaju posebnu umjetničku vrijednost. U raspravi o restauraciji katedrale Kršnjavi je još jedanput ukratko ispričao i ponovo pohvalio već priznatu Bolléovu hrabrost prilikom intervencije nakon potresa. Zahvaljujući Bolléu, spriječilo se daljnje urušavanje i trenutačno su sanirani najstariji dijelovi katedrale. Unatoč zajedljivoj primjedbi da /...*/Bolle, kao i drugi umjetnici, ne sluša rado savjeta, jer je to ograničenje njegovog umjetničkoga individualiteta /.../*, Kršnjavijeva ocjena je nedvosmisleni superlativ. Restauracija katedrale je /...*/vrlo pohvalno veliko djelo, provedeno velikim marom i velikom vještinom.*

Kršnjavi je lucidno uočio glavnu slabost Predstavke u kritici restauracije katedrale. Autori su naveli suvremene teorijske principe i izrekli negativnu ocjenu Bolléova restauratorskog rada. Nedostajalo je obrazloženje kako su primjenom suvremenih teorijskih načela u analizi arhitektonske kompozicije došli do negativne ocjene. Kršnjavi je nedostatak sjajno iskoristio u obrani Bolléove stilske restauracije jer /...*/vrlo je nepravedno, kada se o radu umjetnika, koji dvadeset i pet godina radi na jednom djelu, u ovako svečanoj formi sudi, a da se taj sud ne obrazloži. Koji su to notorni nedostatci na pročelju crkve, što ih Bakačev toranj treba da pokriva? Nema ih. Protivno, baš su doljnji dielovi pročelja od starine sačuvani, baš se je iz tih doljnjih dielova izvodila kompozicija cieloga pročelja*. Kršnjavi nigdje ne spominje Lunačeka, ali nastoji minorizirati njegovu ocjenu da /...*/ na tornjevima stolne crkve ima estetskih pogrješaka, ali te su tako visoko gore, da ih Bakačev toranj ne bi mogao sakriti; te pogrješke srećom nisu velike, mogle bi se*

5. Perspektivni prikaz unutrašnjosti katedrale prije stilske restauracije, 1853. godine
Perspective view showing the interior of the cathedral before stylistic restoration, 1853

malim troškom ukloniti. Rasprava o Vinkovićevu portalu imala je dvije teme. Prva tema je bila veza starosti portala i povijesne geneze katedrale. Kršnjavi prepričava Tkalčićevo razmišljanje /…/ *da je to portal prastare zagrebačke stolne crkve, koja je za vrieme tatarske provale srušena, pa je držao da stara crkva nije ni stajala na mjestu današnje*. Definirao je još jednu dodatnu hipotezu da je portal vjerojatno /…/ *kao i njegov blizanac u S. Jaku načinjen odmah poslije tatarske provale. Možda su kod tog upotrijebili ostatke prastaroga portala i pridržali obći stariji oblik, svakako su u* XVII *stoljeću pregradjivali i nespretno popravljali taj portal*.

Druga tema je bila gdje smjestiti uklonjeni Vinkovićev portal. Prijedlog iz Predstavke o smještaju u Narodnom muzeju, Kršnjavi je smatrao kontradiktornim jer su autori istovremeno prosvjedovali protiv skidanja pokretnih umjetničkih djela s povijesnih građevina i pohranjiva-

nja u muzeje. Kršnjavi je iznio svoju verziju događaja i prijedloga koji su počeli posjetom studenata gradilištu katedrale u lipnju 1900. godine. Svi zajedno su razgledali tek dovršenu restauraciju katedrale i Vinkovićev portal. U građevinskom uredu vidjeli su gotov arhitektonski projekt novog Bolléova portala. Dva su razloga zašto je Bollé izradio projekt. Prvi razlog, Vinkovićev portal nema umjetničke vrijednosti. Drugi razlog, osnovni cilj bio je proporcionalno uskladiti volumene novog portala i restauriranog zapadnog pročelja katedrale. Kršnjavi nije bio uvjeren da je zato trebalo žrtvovati Vinkovićev portal kao najstariji dio katedrale. Prije uklanjanja portala, Kršnjavi je posjetio nadbiskupa Posilovića i iznio mu dvije molbe. Prva molba bila je da se sačuva Vinkovićev portal, ali u tom slučaju morali bi se izmijeniti oštećeni komadi, skinuti „prikrpine" i provesti stilska restauracija. Ako bi nadbiskup i prvostolni kaptol donijeli odluku o uklanjanju, druga molba odnosila bi se na postavljanje Vinkovićeva portala oko „postraničnog ulaza" u katedralu. U konačnici na osnovi estetskih razloga donesena je odluka o uklanjanju i zamjeni novim portalom. Kršnjavi je bio sumnjičav i nije vjerovao službenom izvješću građevinskog ureda katedrale da je prilikom rušenja u zidovima pročelja pronađeno dovoljno tragova za restauraciju arhitektonske kompozicije novog Bolléova portala. Na sumnje autora Predstavke da prilikom rušenja nije napravljena arhitektonska snimka postojećeg stanja, Kršnjavi se pozivao na izjave klesara da su svi komadi staroga portala numerirani i sačuvani, a napravljena je arhitektonska snimka postojećeg stanja.

Prijedlog o osnivanju povjerenstva stručnjaka Kršnjavi je prihvatio, ali je lukavo relativizirao razinu utjecaja. Povjerenstvo ne bi bilo dio državne uprave, već bi bilo samo savjetodavni organ crkvene uprave. Osnovao bi se odbor sastavljen od različitih stručnjaka, kojem bi arhitekt predložio arhitektonski projekt obnove. Nakon rasprave i pozitivnog mišljenja odbora, uslijedilo bi nadbiskupovo odobrenje. U sadašnjoj situaciji, sastavljanje i djelovanje odbora stručnjaka ne bi imalo smisla jer je obnova katedrale završena. Kršnjavi je iskoristio ponuđenu priliku i opširno odgovorio na osobni napad na Bolléa na kraju Predstavke. Velika je nepravda nanesena Bolléu jer su autori pristrani u ocjeni njegova umjetničkog djela. Pristranost je posljedica osobne antipatije autora prema Bolléovoj osobi. Nepravedno je i ružno kada se /.../ *spočitava graditelju, koji je najbolje godine svoga života posvetio ovoj gradjevini, što nije rodjen Hrvat, nepravedno je i neistinito, da on zato nema srca za hrvatske spomenike, jer da se kao stranac ne može za njih oduševiti. Zar Hauser nije imao srca za stare spljetske sgrade?* Kršnjavi je posebno istaknuo svoj objektivan odnos prema Bolléu, za razliku od jake subjektivnosti autora Predstavke. U mladosti su Kršnjavi i Bollé bili prijatelji pa je došlo do razlaza, a danas se rijetko susreću. Unatoč zahlađenju osobnih odnosa, ostao je nepokolebljiv u ocjeni da je Bollé /.../ *dokazao, da on ima za hrvatske spomenike srca, dakako da nema zato, što su naši, već zato, što su umjetnine.*

Kršnjavi je istovremeno objavio još jedan tekst pod pseudonimom dr. Zopf, kojim je fingirao polemički obračun sa svojim objavljenim stavovima.[33] Uredništvo je glavni razlog što je objavilo tekst navodnog anonimusa pronašlo u objašnjenju da je na najsretniji način povezana ozbiljnost rasprave s humorom. Dr. Zopf se predstavio kao navodni pristaša potpisnika Predstavke koji navodno polemizira s Kršnjavim. Metoda obračuna je pretjerivanje do granice apsurda u pojedinim stavovima iz Predstavke. Glavni cilj je javno izrugivanje stajališta autora i potpisnika. Lunačekovu omiljenu ocjenu restauracije zagrebačke katedrale kao vandalskog djela, dr. Zopf ismijava tvrdnjom da se u XIX. stoljeću barbarski postupalo i /.../ *nažalost uklonilo i veliku kramu ispred poznatog krnjeg tornja u Koelnu, vandalski srušilo dozidane najamne kuće između tornjeva i sanktuarija Koelnske katedrale i katedralu – horribile dictu – izgradilo.*[34] Dr. Zopf smatra da bi trebalo na našoj katedrali potpuno obnoviti /.../ *srednjevjekovne utvrde iz doba renesanse /.../ i osposobiti ulaz kroz vratašca na Bakačevoj kuli. Podizni most morao bi također doći ponovo na svoje mjesto. Kršnjavi sumnja u to da su vrata na tornju jedinstven slučaj, no ulaz se postavlja samo tamo gdje je historijski ispravno i nitko potom ne bi mogao sumnjati da je taj ulaz u katedralu istinski jedinstven. Bilo bi preporučljivo staviti na kulu i stražara koji bi svirao u trubu. Može se primijetiti da će ulazak i izlazak tisuća ljudi kroz uska vrata preko podiznog mosta trajati nešto dulje, također treba istaći da bi u slučaju panike, npr. potresa, publika jedva mogla izaći, što su važni obziri spram prometa i zdravlja, no ipak je najvažnije historijsko stajalište. Ističe se da upravo današnje vrijeme ima svoje potrebe koje se razlikuju od onih iz prošlosti, što je nama historičarima svejedno – za nas sadašnjost jednostavno ne postoji.* Načelu jednakovrijednosti stilova i postojanju stilske slojevitosti, dr. Zopf se izruguje prenoseći navodno mišljenje javnosti /.../ *da Bakačeva kula stoji pred katedralom kao „šaka u oko". U stara vremena bilo je toliko „šaka u oko" da bismo to gotovo mogli uzeti kao estetski princip. Purifikacija i jedinstvo stilova je unikum, živio princip „šaka u oko", on je konzervativan, trpi sve stilove jedan kraj drugoga, on je jednom rječju – historijski. Bakačeva kula je uistinu vrlo nezgrapna, sirova, nespretna građevina, no što smeta! Ona je stara, i to je dovoljno, dva zida lijevo i desno od kule su tako umirujuća u svojoj jednostavnosti da se već zbog toga moraju očuvati.* U istom superiornom „humorističnom" tonu je prijedlog dr. Zopfa o postavljanju straže na Bakačevu kulu /.../ *kako se ne bi moglo pod kulu zakopati minu i kako ne bi jednog jutra kula odletjela u zrak. Straža bi mogla biti u srednjevjekovnoj uniformi, to bi jako lijepo izgledalo.*

Reakcija Kršnjavoga na Predstavku pokazala je crtu dvoličnosti i dubioznu etičnost. Na jednoj strani je potpisani tekst gdje se zadržava ozbiljna i objektivna razina bez obzira na žestinu argumentacije. U tekstu nisu toliko

6. Pogled sa sjeverozapada na zapadni utvrdni zid s kulama Severnik, Bakačevom i Nebojan te katedraleom prije stilske restauracije, prije 1880. godine. Vidljiv je jednostrešni krov Mikulićeve biblioteke kao i dva Vrhovac-Alagovićeva ulazna portala
The northwestern view of the western fort wall with towers Severnik, Bakač and Nebojan and the cathedral before the stylistic restoration, prior to 1880. The single roof of Mikulić's library and two Vrhovac Alagović's entrance portals are also visible

prisutna teorijska objašnjenja, već prevladavaju konačne ocjene o Bakačevoj kuli, Vinkovićevu portalu i stilskoj restauraciji katedrale. Vjerojatno je jedan od razloga što su teorije gradogradnje i stilske restauracije bile uvelike prisutne i dobro poznate u cijeloj drugoj polovici XIX. stoljeća. Sljedeći razlog sasvim sigurno je i autoritarna crta karaktera. Glavni cilj odgovora bio je uvjeriti javnost u nužnost i opravdanost rušenja Bakačeve kule i neupitnost superlativne ocjene stilske restauracije katedrale. U procesu odlučivanja o Bakačevoj kuli potpuno su nevažni starosna i povijesna vrijednost. Bakačeva kula nema estetske vrijednosti i zato je rušenje potpuno opravdano.[35]

Neočekivana novost je njegova potpora osnivanju savjetodavnog povjerenstva za buduće intervencije na povijesnim i umjetničkim spomenicima. Potpora je objašnjena stajalištem da bi različitost mišljenja sigurno poboljšala kvalitetu i projekta i obnove. Na drugoj strani je nepotpisani tekst u kojem se iza „humoristične fasade" nalazi vulgarno izrugivanje drugačijim teorijskim gledištima i grubo osobno vrijeđanje sudionika u raspravi. Nepotpisani tekst doslovno pokazuje da mu nije bilo ni do razgovora ni do različitosti mišljenja. Najbolje bi bilo kad bi povjerenstvo bilo sastavljeno od stručnjaka koji bi svi imali različita mišljenja, ali jednaka mišljenju Kršnjavoga. Nakon obje njegove reakcije, rasprava se počela voditi u nekoliko usporednih smjerova i na osobnoj razini.

Ivan K. Tkalčić i Izidor Kršnjavi: o vjerodostojnosti

Rasprava između Ivana K. Tkalčića i Izidora Kršnjavog događala se nekako po strani od okršaja glavnih sudionika i nije se odlikovala žestokim osobnim napadima.[36] Tkalčić se uključio u raspravu o vremenu izrade i stilskim značajkama Vinkovićeva portala. Najvažniji doprinos je precizna povijesno-prostorna geneza Biskupske tvrđe.

U odgovoru se bavio dvjema temama iz Kršnjavijeve kritike Predstavke. Prva tema bila je njegovo citiranje Tkalčićeva mišljenja da je Vinkovićev portal pripadao katedrali posvećenoj 1218. godine koju su Tatari srušili 1248. godine. Tkalčić je dokazao da citiranu tezu nije nigdje napisao u svojem djelu *Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada* (Zagreb, Carl Albrecht, 1885.). Zbog postojanja romaničkih stupova na Vinkovićevu portalu prema Tkalčićevu su mišljenju postojale dvije interpretacije o vremenu nastanka. Prva je interpretacija da je portal najstariji ostatak predtatarske katedrale. Druga interpretacija jest da je portal romanička imitacija iz XVII. stoljeća. Tkalčić je ponudio treću interpretaciju na osnovi arheoloških nalaza i komparativne formalne analize. Nakon uklanjanja Vinkovićeva portala pronađeni su temelji

na osnovi kojih je izveden zaključak da je prvotni portal bio izrađen u gotičkom stilu. Na portalu su bili ugrađeni romanički stupovi koji su bili skinuti s neke nepoznate crkve. Na osnovi velikih temelja prvotni portal je imao /.../ *sa strane ogromne babice, nad kojima držao se gotski zabat, te je bez dvojbe nalik bio savremenu južnomu portalu župne crkve sv. Marka u Zagrebu.*[37]

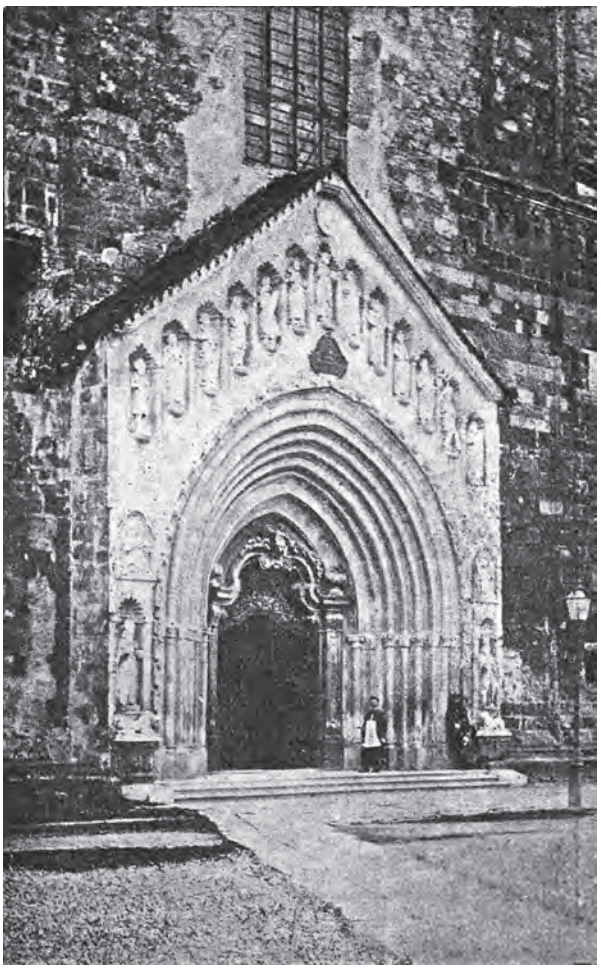
Druga tema bila je rasprava o tome gdje se nalazila katedrala posvećena 1218. u odnosu na današnju katedralu. Kršnjavi je citirao navodno Tkalčićevo mišljenje da se današnja katedrala ne nalazi na mjestu predtatarske katedrale. Tkalčić je kategorički negirao točnost citata na temelju svojega djela *Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada*. Prilikom tatarske provale katedrala je bila razorena do temelja. Biskupi su pristupili obnovi, a ne premještanju katedrale na neko drugo mjesto. Biskup Timotej je povećao i produžio razorenu katedralu dogradnjom srednje lađe s korom i apsidama.[38]

U odgovoru je Kršnjavi ironično pohvalio Tkalčića za pokušaj diverzije rasprave s Bakačeve kule na Vinkovićev portal katedrale.[39] Kad je pisao kritiku Predstavke, Kršnjavi nije želio otvoriti posebnu raspravu o Vinkovićevu portalu i zato namjerno nije citirao njegovu knjigu /.../ *već sam se naročito samo na ono obazreo, što ste mi nekoč o tom predmetu govorili* /.../.[40] S obzirom na razliku između usmene izjave i pisanog teksta, Kršnjavi je rezolutno izjavio da je /.../ *ono izpravnije, što ste mi nekoč o tom predmetu govorili, nego li ono, što ste poslie napisali,* /.../. *Ja dakle nisam napisao nikakove Neistine: a glede onoga, što ste mi govorili, mogu se na moje pamćenje posvema osloniti, sve ako se Vi toga i ne bi više sjećali.*[41] Odgovor je legendaran po bahatom i autoritarnom tonu i iracionalnosti razmišljanja, pri čemu je potpuno nevažna logika i etičko načelo vjerodostojnosti. Poanta Kršnjavijeva odgovora je jasna poruka javnosti da njegova riječ kao svjedoka razgovora ima veću vjerodostojnost nego Tkalčićeva riječ kao drugog sudionika u razgovoru.

Tkalčić se ponovo javio, ali nije nastavio izravno raspravljati s Kršnjavim.[42] U tekstu se bavio ocjenom stilske restauracije katedrale i povijesno-prostornom genezom Biskupske tvrđe. Iako je bio prvi na popisu potpisnika Predstavke, Tkalčić nije imao negativno mišljenje o stilskoj restauraciji katedrale kao Brunšmid i Laszowski. Imao je pozitivno mišljenje koje je bilo bliže stavovima Kršnjavog i Bolléa. Stvaranje i čuvanje nacionalne svijesti glavni je razlog obnavljanja građevinskih spomenika jer /.../ *narod, koji suzdržaje i popravlja povjestne svoje spomenike, svjedoči, da je narod samosvjestan, jer se svojom prošlošću ponosi kao predragom pradjedovskom baštinom.*[43] Povod obnove je teško fizičko stanje katedrale na kojoj su tijekom vremena ostavile fizičke tragove /.../ *što elementarne nepogode, što bjesnoća neprijateljska, a napokon i neukost ljudska, kada vidajući mu zadane rane, svojim ga neukusom jošte većma ozledila*. Nakon završene stilske restauracije na osnovi arhitektonskog projekta F. von Schmidta i rukovodstva H. Bolléa, katedrala ../ *služi za najljepši ures glavnoga nam grada a na ponos naroda hrvatskoga*. Tkalčić se opširnije i detaljnije posvetio prikazu povijesno-prostorne geneze Biskupske tvrđe. Kule i utvrdni zidovi Biskupske tvrđe blisko su povezani s prošlošću katedrale i hrvatskog naroda. Postoje dva suprotstavljena mišljenja o sudbini jednog dijela utvrda Biskupske tvrđe. Prvo mišljenje je da se sruši cijeli zapadni zid s Bakačevom kulom /.../ *da se krasnome pročelju prvostolne crkve otvori prostran vidik već sa daleka;* /.../. Suprotno mišljenje zastupaju /.../*drugi, koji štujuć starinu i znajuć, kako je uzko spojena prošlost ovih utvrda sa prošlošću stolne crkve, žele, da utvrde ostanu, ali da se i one poprave i da im se povrati (na podlozi obretenih njihovih prvobitnih preostataka) njihov prvobitni lik.*

Tkalčić proglašava znanstvenu neutralnost u odnosu na oba prijedloga. Neizravno je detaljni povijesni prikaz gradnje Biskupske tvrđe podupro argumentaciju autora i potpisnika Predstavke. Na temelju pažljivog proučavanja i citiranja povijesnih izvora, vremenski je datirano i objašnjeno djelovanje pojedinih biskupa na gradnji utvrdnih zidova oko Kaptola, ishođenju papinske dozvole i rušenju župne crkve Sv. Emerika te gradnju kula i utvrdnih zidova Biskupske tvrđe. Tkalčić je objasnio podjelu sukobljenih strana u građanskom ratu koji je izbio nakon poraza na Mohačkom polju. Precizno je opisana Thurnova opsada i bombardiranje katedralne utvrde od 13. srpnja do 8. rujna 1528. godine. Utvrde su se pokazale funkcionalnima jer su obranile katedralu /.../*ali ne od Turčina, već od kršćanskih vojnika onoga kralja, koji se je odlikovao revnim katolicizmom.* Nakon Thurnove opsade više nije bilo ratnih operacija oko katedrale i Biskupske tvrđe. Zaključak je izravno usmjeren protiv Kršnjavijeve demagoške interpretacije namjene Biskupske tvrđe. Iz povijesnog prikaza utemeljenog na arhivskim izvorima jasno proizlazi da su kule i utvrdni zidovi bili sagrađeni isključivo za obranu katedrale /.../*a ne kako presv. Gosp. Kršnjavi tvrdi, da, „Erdödy koji je bio revan političar, pa se je eksponirao za magjaronsku stranku, htio je zaštititi svoje pristaše, htio je imati tvrdju, iza koje se je mogao držati proti austrijskoj stranci“.*

Rezultat polemike Tkalčića i Kršnjavog je višeznačan. Kršnjavi se u kratkom odgovoru nije zamarao teorijskom raspravom, već se posvetio polemičkom osobnom obračunu. Tkalčić je donekle reterirao u stajalištima o stilskoj restauraciji katedrale i Bakačevoj kuli u odnosu na Predstavku. Sada je napisao izrazito pohvalno mišljenje o izvedenoj stilskoj restauraciji katedrale. Istovremeno je proglasio neutralnost između suprotstavljenih mišljenja uz kriptičnu indiskretnu potporu očuvanju Bakačeve kule. Najvažniji doprinos su Tkalčićeva istraživanja vremenske datacije i prikaza djelovanja pojedinih biskupa na utvrđivanju i gradnji Biskupske tvrđe. Istraživanja su bila temelj, uz nužne kasnije znanstvene dopune, za suvremene povijesne i povijesno-umjetničke prikaze.



7. Pogled na Vinkovićev ulazni portal na zapadnom pročelju katedrale u Zagrebu, prije 1880. godine
The view of Vinković's entrance portal on the western facade of the Zagreb Cathedral, before 1880

Josip Brunšmid i Izidor Kršnjavi: o časopisu „Die Denkmalpflege" i apsurdu

Idejna razmjena razmišljanja i osobnih invektiva između Josipa Brunšmida i Izidora Kršnjavog jedan je od kamena temeljaca cijele polemike. Prije teorijskog odgovora, Brunšmid je najprije prokomentirao način rasprave. Kršnjavi se manje oslanjao na teorijsku argumentaciju, a više se bavio izvrtanjem činjenica jer /.../ *vadi pojedine izreke i izraze, dajuć im sasma drugi smisao, pa krivo citirajući i deducirajući podmeće autorima predstavke i takove stvari, koje oni nisu izrekli, /.../.*[44]

Brunšmid je razjasnio zašto je objava Predstavke izazvala tako žestoku podjelu. U historicizmu, zahvaljujući dugotrajnoj i rasprostranjenoj primjeni teorije o regulaciji gradova i stilističkih restauracija javnih i crkvenih zgrada, postupno je stvorena respektabilna količina negativne kritike koja je potpuno promijenila teorijsko razmišljanje na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće. Historicizam je jedino vrednovao prometne i higijenske zahtjeve u gradogradnji i estetske vrijednosti u stilskoj restauraciji građevinskih spomenika. Protomodernisti su počeli isticati značenje ambijentalne vrijednosti u gradogradnji te povijesnu i estetsku vrijednost u obnovi građevinskih spomenika. Objava Predstavke pokazala je koliko su različito Kršnjavi i autori i potpisnici reagirali na suvremene europske promjene. Brunšmid je bez okolišanja napisao Kršnjavome /...*/da stoji u pitanju sačuvanja historičkih i gradjevnih spomenika na stanovištu, na kojem su neki stručnjaci u srednjoj Evropi stojali prije 20 i više godina.*[45] Brunšmid i Laszowski krajnje su etički postupili i iskreno priznali da nisu autori inovativnih teorijskih stavova izraženih u Predstavci. Osnovni cilj autora i potpisnika Predstavke bio je domaćoj javnosti /...*/ razložiti moderno stanovište u tom pitanju, a hotice se je to učinilo skoro rieč po rieč onako, kako je to učinjeno u programu izvrstnoga strukovnoga berlinskoga časopisa „Die Denkmalpflege" I. godište br. 1. (1899.).*[46]

Nakon preciznog pojašnjenja europskih izvora i razloga pisanja Predstavke, Brunšmid je precizirao odgovor o Bakačevoj kuli. Odgovor ima dvije razine značenja. Na prvoj polemičkoj razini je reakcija na različite trikove Kršnjavoga, koji imaju funkciju skretanja pozornosti s glavne na potpuno nevažne teme. Jedan od trikova je uvođenje nejasnoće kad završava srednji vijek u hrvatskoj povijesti. Brunšmid se priklonio suvremenim srednjouropskim povjesničarima koji su kao razdjelnicu uzeli bitku na Mohačkom polju 1526. godine, a ne godinu Kolumbova otkrića Amerike. Bitka na Mohačkom polju imala je mnogo veći utjecaj na događaje u Hrvatskoj negoli otkriće Amerike. Zato je Bakačeva kula srednjovjekovna građevina jer je gradnja završila 1517. godine. Gradnja kula i utvrdnih zidova trajala je približno četrdeset četiri godine, a ne dugi niz godina. Bakačeva kula nije zakašnjela prigradnja, već je logični dio gradnje Biskupske tvrđe. Sljedeći polemički trik je da grof Thurn nije namjeravao srušiti katoličku katedralu prilikom opsade. Brunšmid je kratko odgovorio da postoje brojni primjeri u povijesti XVI. stoljeća kad su se redovito pljačkale i razarale kršćanske crkve u neprijateljskim gradovima.[47] Odgovor je imao i drugu teorijsku razinu značenja, kojom se Brunšmid više bavio. Mnogo veću teorijsku težinu imao je prigovor autorima i potpisnicima Predstavke da ne poklanjaju uopće pozornost estetskim razlozima u restauraciji građevinskih spomenika. Brunšmid kategorički tvrdi da se potpisnici /.../*ni jednom riečju nisu izjavili protiv toga, da se ciela utvrda primjereno, ali historički vjerno (to je smisao rieči „nepromienjeno") restaurira, pa nema zaprieke, da se tom prilikom i estetski zahtjevi uvaže. Da oni restauraciju dapače očekuju, dokaz je stavka, gdje upozoruju, da na tim utvrdama nije bilo kruništa, a učinili su to s toga, da ne bi eventualna osnova za restauraciju u tom pogledu kakovu pogrješku učinila.*[48]

U odgovoru je precizno naznačena linija razmimoilaženja s Kršnjavim. U obnovi građevinskih spomenika Brunšmid je bio sklon arheološkom pristupu, za razliku od Kršnjavoga koji je favorizirao estetski pristup stilskoj

restauraciji. Brunšmidu nije jasno zašto Kršnjavi u odgovoru na Predstavku toliko potencira raspravu o restauraciji katedrale. Autori i potpisnici Predstavke nisu se detaljno posvetili „restauraciji" katedrale jer su je smatrali svršenim činom.[49] Brunšmid je osporio Kršnjavijevo pozivanje na restauratorski autoritet Friedricha von Schmidta i Aloisa Hausera kao određenog oblika profesionalnog jamstva da su njegove pohvale Bolléovoj restauraciji katedrale utemeljene na potpori europskih autoriteta. Baš potpuno suprotno, Brunšmid je bio siguran da ni Hauser ni Schmidt /…/ *nikada ne bi rušili toli vriedan spomenik, kao što je bio romanski portal na zagrebačkoj prvostolnoj crkvi, a da nijedan od njih ne bi iz zagrebačke stolne crkve izbacio mnogobrojne one barokne i empire predmete od velike umjetničke vriednosti,* /…/.[50] Bolléova odluka o uklanjanju Vinkovićeva portala jasno je i nedvosmisleno osuđena kao /…/ *vandalizam, kojim je graditelj protiv toga portala postupao, a kojim postupanjem nije pokazao, da poštuje stare umjetnine kao takove, i da se znade za nje ugrijati.*[51] Brunšmid se posebno okomio na površnost metode koja je primijenjena pri uklanjanju portala: /…/ *Ako je još istina,* /…/*da je prije rušenja uzet samo nacrt, koji nikada ne može biti stilistički absolutno vjeran, a da se je propustilo načiniti fotografije portala neposredno prije rušenja, pa njegovih glavnih djelova naposeb u većem mjerilu, to se je onda takodjer propustilo nešto učiniti, što se sada više ne može popraviti, pa se ni to nikako ne može pohvaliti.*[52] Dok je slične negativne kritike restauracije katedrale i optužbe za vandalizam i pomanjkanje pijeteta prema uklonjenim umjetničkim djelima izgovarao Vladimir Lunaček, nesvršeni student i likovni kritičar na početku karijere, još su Kršnjavi i Bollé sve mogli ignorirati uznositom šutnjom na olimpijskim visinama i samilosno gledati na ambicioznog ali netalentiranog momka koji puno govori, ali nažalost ništa ne razumije. Kad je slične negativne ocjene napisao prvi sveučilišni profesor arheologije i ravnatelj Arheološkog odjela Narodnog muzeja, Kršnjavi i Bollé više nisu mogli šutjeti, već su morali odgovoritI. Kršnjavi je prvi reagirao.[53] A reakcija je bila osorna, osobna i bahata.

U odgovoru više nije imao strpljenja za bilo kakvu opširniju teorijsku raspravu. Jedino je teorijski zanimljiva kratka opaska o odnosu opće povijesti i povijesti arhitekture. Kršnjavi je ostavio otvorenim pitanje je li otkriće Amerike imalo utjecaja na Hrvatsku. Zato je bio potpuno siguran da Mohačka bitka nije imala nikakav utjecaj na povijest građevinskih oblika. Prema tome je besmisleno datirati građevinu prema datumu bitke. Povijesni razvoj arhitekture u Hrvatskoj /…/ *nije posebno narodan, već je sasvim jednak razvoju tih oblika u onim zemljama, iz kojih su bili graditelji, koji su naše gradjevine gradili, a to su bili Talijani i Nijemci.*[54] Ostatak odgovora je polemički obračun kojim dominira autoritarni ton presvijetlog predstojnika Odjela koji se obraća podaniku, a ne razgovara sa sebi ravnim sveučilišnim profesorom. Kršnjavi u odgovoru dekonstruira tekst Predstavke i Brunšmidov odgovor koje ponovo sastavlja kolažiranjem citata, isticanjem izdvojenih rečenica i svojih vrlo kratkih komentara na granici sprdanja u potpuno novi tekst drugačijeg značenja. Na osnovi primijenjene metode, „nesumnjivo" su dokazani sljedeći „Brunšmidovi zahtjevi" da treba: /…/ *a) restaurirati Bakačev toranj;*

b) otvoriti vrata ove kule;

c) zatvoriti vrata, što su XIX *vieka probijena u Osvaldov zid;*

d) napraviti na ta vrata diživi most na izpod praga poduprtoj osi;

e) sagraditi svuda naokolo drvene triemove;

f) napraviti puškarnicu na zidu;

g) uzpostaviti kroz kulu jedini ulaz s kaptolske strane u biskupski grad i crkvu.[55]

Nakon virtuoznih polemičkih trikova uslijedila je ničim izazvana i potpuno neočekivana, ali iskrena izjava. Kršnjavi je nehotice sastavljao prilično precizan psihološki i znanstveni autoportret, kad je prigovorio autorima Predstavke da /…/ *nisu kritičnim okom čitali što je njemački doktrinarac napisao, već su sliepo prihvatili njegovo „moderno" stanovište, kao da je sve već za to dobro, jer je novo, pa su za to došli na put, koji nesmiljeno vodi – ad absurdum.*[56] Kršnjavi je imao dvije mogućnosti odgovora na teorijske inovacije u očuvanju spomenika na prijelazu XIX. u XX. stoljeće. Prva mogućnost je bila dinamično i evolutivno intelektualno mijenjanje i prilagođavanje. Rezultat je mogao biti ili stvaranje osebujnog amalgama starih i novih teorija ili potpuno prihvaćanje novih teorija. Kršnjavi je, nažalost, odabrao drugu mogućnost potpune statičnosti i nemijenjanja.

U odgovoru je Brunšmid malo prostora posvetio polemičkim trikovima Kršnjavoga i kratko je komentirao „zaključke od a) do g)" kao /…/ *skrajnje absurdne dedukcije, koje sjećaju na stanovite grčke filosofske škole. Šteta, da mi niste još podmetnuli tobožnje želje, da se oko grada izkopaju šamcevi i u nje napusti voda, da se u kuli izkopa podzemna tamnica za sve one, koji nisu s Vama istoga mnienja, pa da se na tornju namjesti stražar sa helebardom i trubljom i.t.d.*[57] Ravnatelja Arheološkog muzeja J. Brunšmida posebno je pogodila jedna usputna zajedljiva primjedba. Ako bi se poštovao zahtjev iz Predstavke o ostavljanju pokretnih umjetničkih djela na građevinskom spomeniku, prema tumačenju Kršnjavoga morali bi se raspustiti arheološki muzeji. U odgovoru su teorijski razrađena tri moguća odnosa pokretnih umjetničkih djela i građevinskog spomenika. Prva situacija je kad nema apsolutnog jamstva za očuvanje pokretnog umjetničkog djela na mjestu nalaza; tada ih treba obavezno pohraniti u muzej. Druga situacija je kad se pokretna umjetnička djela nalaze na građevinskim spomenicima /…/ *koji su još danas u porabi, nasuprot zastupam stanovište, da ono, što je za nje naročito napravljeno, u njima ili kod njih ostane.*[58] Treća situacija odnosi se na /…/ *starije spomenike (n. pr. antikne skulptu-*

8. Pogled iz zraka na zapadni utvrdni zid s kulama Severnik, Bakačeva i Nebojan, Mikulićevu biblioteku i zapadno pročelje stilski restaurirane katedrale, 1902.–1906. godine (Fototeka MGZ)
The view from the air of the western wall with towers Severnik, Bakač and Nebojan, Mikulić's library and the stylishly restored western façade of the cathedral, 1902 – 1906 (ZCM Photo Archive)

re i antikno kamenje s napisima), koji su samo služili kao gradjevni materijal u sredovječnim ili novijim gradjevinama. Te svakako treba izvaditi i premjestiti u muzeje.[59] Brunšmid je morao odgovoriti na optužbe Kršnjavoga da je nekritički prihvatio stavove Paula Tornowa i časopisa „Die Denkmalpflege" koji su samo subjektivna i pomodna doktrina. Odgovor je manje katastrofičan, ali je ipak jasan znanstveni autoportret. Brunšmid je napisao i organizirao potpisivanje Predstavke jer je konzervativan čovjek koji je /.../*„moderno" konservativno stanovište poprimio ne za to, što ga je „kakov njemački doktrinarac napisao", nego za to, što je u drugim zemljama od ozbiljnih ljudi zamišljeno i dapače putem zakonarstva zaštićeno i kao izpravno priznato.*[60]

Prilikom pisanja Predstavke Brunšmidu nije bila želja prikloniti se nekakvoj pomodnoj intelektualnoj dogmi. On se oslanjao na teorije Paula Tornowa jer su bile temeljito kritički raspravljene u prvom njemačkom „Denkmaltagu". Upravo zbog kritičke rasprave pretvorile su se od subjektivnih teorija u određenu općeprihvaćenu teorijsku konvenciju. Brunšmid je shvatio da je počela promjena teorijskog razmišljanja i odlučio ju je kreativno slijeditI. Kršnjavi uopće nije želio prihvatiti činjenicu da postoje bilo kakve promjene u teorijskom razmišljanju. Instinktivno je osjetio da su promjene usmjerene protiv svega što je dotada zastupao i radio. Odgovor Kršnjavoga bila je jalova borba svim sredstvima protiv pojave novih razmišljanja u arhitekturi i o očuvanju spomenika u Hrvatskoj.

Vladimir Lunaček: ili ukus ili poštovanje

Vladimir Lunaček je svojim razmišljanjem na neki način dogradio polemiku Brunšmid – Kršnjavi, a svakako je pospješio koleričnost Bolléove reakcije u polemici s Brunšmidom.[61]

Lunaček se pozabavio samo dvjema temama: Bakačevom kulom i stilskom restauracijom katedrale. U raspravi nisu bitni higijenski i prometni čimbenici, već samo /.../ *dva momenta odlučit će sudbinu Bakačeve kule. Ta su dva momenta estetski i historijski. Vidjet će se da li će u Zagrebu biti jači ukus ili osjećaj i poštovanje prema prošlosti.*[62] Lunaček se žestoko oborio na još jedno mišljenje koje je očito bilo usmeno prisutno u javnosti i dosada je ostalo nezabilježeno. Dio javnosti zahtijevao je rušenje Bakačeve kule jer podsjeća na prošlo vrijeme /.../ *kad je bio naš narod potišten i podjarmljen feudalizmom. Kolike li naivnosti. /.../ Ali ne samo da je s našeg socijalnog stanovišta, kako se rušenje motivira, upravo žalosno već i smiješno. Ta onda bi morali srušiti piramide, tamo je na stotine hiljada bilo tek tegleća marva. Morale bi se srušiti sve građevine rimske i grčke,*

jer su nastale tek inštitucijom roblja. /.../ To su nihilistički nazori koji se koncentriraju u onoj:"par čizama više vrijede od Raffaelove madone, od drama Šekspirovih".[63] Lunaček je upozorio na razmišljanje određene skupine ljudi kojima je restaurirana katedrala najmonumentalnija građevina u Hrvatskoj. Oni zahtijevaju rušenje ne samo Bakačeve kule i zapadnog utvrdnog zida nego i nadbiskupskog dvora i preostalih utvrdnih zidina da bi katedrala bila slobodna u gradskom prostoru. Opisano razmišljanje je ocijenio kao barbarsku estetiku, ali istovremeno logičniju i dosljedniju od zahtjeva za parcijalnim rušenjem. Ta je skupina javno zahtijevala što su zagovornici parcijalnog rušenja potajno mislili i priželjkivali, ali se nisu usudili javno tražiti. Bakačeva kula je prema Lunačekovu mišljenju srednjovjekovna građevina koja možda nema estetske vrijednosti, ali je treba sačuvati zbog starosne i povijesne vrijednosti. Trošak obnove zbog očuvanja kule bio bi svakako mnogo manji od troškova rušenja.

Lunaček je imao vrlo jasna stajališta o gradogradnji. O historicističkom regulatornom načelu oslobađanja spomenika od okolne gradnje imao je negativno mišljenje. Kad je raspravljao o regulatornom odnosu Bakačeve kule sa zapadnim utvrdnim zidom i restaurirane katedrale, Lunaček se uvijek zalagao za očuvanje postojeće ambijentalne vrijednosti i stilske slojevitosti postojeće Biskupske tvrđe. Ako bi se očuvao zapadni utvrdni zid i Bakačeva kula, ne bi se pokvarila arhitektonska kompozicija restaurirane katedrale /.../ *jer je gotski stil nastao iz uzanog gradskog sredovječnog plana./.../ U sedamdesetih godinah restaurirale su se mnoge gotske crkve i počele lišavati tih ogradah. Danas se među graditelji, dapače i najmodernijimi, pojavila silna reakcija. Svakoj građevini, svakomu stilu svoj „stimmung", to je deviza modernoga graditeljstva. I za to se graditelji žacaju odstraniti i one dielove na građevnih spomenicih, koji su nastali tiekom vremena. Oni to motiviraju time, da je to sastavni dio historijskog razvitka jedne građevine. Ja držim da je to upravo i kod naše crkve. Kad bi se naša crkva lišila ograde, ona bi se jako zlo dojimala. Ona bi izgubila u svom stilu ono, što je glavno u gotici, užinu, dok ju dimenzijalnost ne bi poljepšala..*[64] Lunaček se vratio raspravi o restauraciji katedrale, ali nema novoga teorijskog doprinosa. Jedino je teorijski zanimljiva teza, koja nije detaljno objašnjena, da je Schmidtov projekt restauracije bio umjetničko djelo koje je Bollé upropastio samovoljnim izmjenama. Glavni nedostatak provedene restauracije je /.../ *što je crkva više nova no stara, presv. G. Kršnjavi veli da je crkva sredovječna starina. Ja držim da tome nije tako. Na crkvi je sve novo dozidano osim nekojih dijelovah. /.../ G. Bole izvršivao je nacrte Schmidtove. One promjene koje je on učinio, očevidno su njegove. G. Bolle nije prije stvorio nijedno umjetničko djelo. A što je učinio za vrijeme svojega boravka u Hrvatskoj nije umjetničko. Počam od obrtne škole do „gradskoga vrganja" sve nosi na sebi neku nepouzdanost u svoj „umjetnički" instinkt. Sve je to neki aglomerat prenakićen i prenatrpan raznimi uresi.*[65]

Lunačekovo javljanje može se promatrati kao teorijska dopuna Predstavke. Dva su razloga tomu: prvo, jer se efektno obračunao sa zagovornicima radikalnih regulatornih zahtjeva za rušenje Bakačeve kule; drugo, jer je racionalno objasnio da ne postoje nikakvi regulatorni i estetski problemi u istovremenom postojanju Bakačeve kule sa zapadnim utvrdnim zidom i restaurirane neogotičke katedrale. U raspravi o restauraciji katedrale kontradikcija je pozitivna ocjena Schmidtova projekta i negativna ocjena Bolléove izvedbe. Problem je što u teorijskom shvaćanju i praktičnoj provedbi stilske restauracije jedva da postoji ikakva razlika između Schmidta i Bolléa. Sljedeći Lunačekov problem je veliki elan, koji je često na granici osobnog animoziteta, u osobnom podbadanju Bolléa. U tri rečenice pokopan je cijeli arhitektonski opus i određen uzrok. Glavni problem je što Bollé nema umjetničkog talenta.

Hermann Bollé i Josip Brunšmid: o dužnosti zvanja i učenju hrvatskoga jezika

Bollé se relativno kasno uključio u već zahuktalu raspravu s dva vrlo velika teksta.[66] Prvi tekst je u naslovu adresiran kao komentar Predstavke, a drugi se bavi restauracijom katedrale, ali u oba se izravno polemizira s Brunšmidom.

Bollé je raspravljao o četiri teme: Vinkovićevu portalu, rušenju Bakačeve kule, restauraciji katedrale i utjecaju patriotskih osjećaja na kvalitetu intervencija na spomenicima graditeljstva. U raspravi o Vinkovićevu portalu pozivao se na svoj tekst koji je prije dva mjeseca objavio u „Agramer Zeitungu", gdje je opširno objasnio razloge uklanjanja i zamjenu novim portalom. Autorima i potpisnicima Predstavke predbacivao je da jednostavno nisu pročitali tekst kad tvrde da je Vinkovićev portal romanički i najstariji dio katedrale sagrađene u ranoj gotici.[67] Još jedanput je ukratko ponovio vremensku i stilsku dataciju portala. Za vrijeme Thurnove opsade razoreni su tornjevi. U rušenju su teško oštetili prvotni stari gotički portal koji je bio organično uzidan u zapadno pročelje. Sve do biskupa Vinkovića glavni ulaz u katedralu bio je oštećen i prilično neugledan.[68] Biskup Vinković je počeo gradnju novog portala /.../ *u vrijeme kasne renesanse, u kojoj vjerojatno ni najnaivniji historičari više ne misle da su nastala originalna romanička djela arhitekture. /.../ Portal o kojem je riječ sastavljen je iz dijelova drugih građevina, koje su romaničkog, gotičkog i baroknog porijekla i sastavljeni su u novu cjelinu, posve neograničeno postavljenu pred staru fasadu, kojoj je tako rekuć bila nalijepljena.*[69] Bollé je pretpostavljao da su romanički dijelovi Vinkovićeva portala preuzeti iz jedne romaničke crkve koja je postojala prije gradnje katedrale. Arhitekt Schmidt u idejnom arhitektonskom projektu restauracije nije predvidio uklanjanje Vinkovićeva portala. Velika oštećenja od potresa bila su glavni čimbenik koji je presudio sudbini portala. Zbog siline udara portal se

9. Pogled s Kaptolskog trga na zapadni utvrdni zid s kulama Severnik, Bakačeva i Nebojan i zapadno pročelje stilski restaurirane katedrale, 1902.–1906. godine (Fototeka MGZ)
The view from the Kaptol square of the western wall with towers Severnik, Bakač and Nebojan and the western facade of the stylistically restored cathedral from 1902–1906 (ZCM Photo Archive)

odvojio od /.../ *zida i nagnuo napred. U svojim pojedinim dielovima razkliman, već od početka trošan, imao je raznih dodataka iz kasnijih vremena. Bez svake organske suvislosti u konstrukciji i u vanjskim oblicima, nije ni u sredini pročelja ni u osi crkve stajao. Pročelni zid za njim bio je od poda kora do velikog okruglog prozora (Roseton), skroz trošan, razpucan i razmrvljen, tako da se nije moglo ni misliti na to, da se samo popravi, već se je morao portal i zid odstraniti.*[70]

Prilikom uklanjanja Vinkovićeva portala Bollé je inzistirao na preciznom arheološkom postupku jer je prethodno izrađen arhitektonski nacrt portala gdje je /.../ *svaki kamen providjen brojem, koji je ubilježen na dotičnom mjestu nacrta. Takav je naime tehnički postupak, da se dotična stvar uzmogne kasnije na novo postaviti. Pojedini su dielovi valjano pohranjeni.*[71] Bollé je kategorički izjavio da je snimljena fotografija starog portala prije rušenja.[72] Nakon rušenja pojavili su se tragovi prethodnog portala jer je pronađen bogati i lijepo /.../ *izradjeni gotski kameniti profil s nastavkom prozorne klupice u takovoj visini, da je taj prozor mogao biti ili u zabatu ili izpod velikog luka prvobitnog portala.*[73] Detaljno je objašnjen proces valorizacije arheološkog nalaza na građevinskom spomeniku. Dvojba je bila u tome treba li /...*/romanski od raznih komada sastavljeni portal, koji imade doduše umjetno-historične ali malo umjetne vriednosti, i za koji se ne zna, odakle je, sa svojim baroknim figurama, koje ne stoje u nikakovom omjeru, te su u pojedine udubine mortom priljepljene, iznova na pročelju uzpostaviti, ili na njegovom mjestu, po nadjenim temeljima prvobitnog portala, novi sagraditi.*[74] Nadbiskup Posilović, kanonici prvostolnog kaptola i Bollé odlučili su se za gradnju novog portala, koji je trebao biti umjetnički osmišljen s bogatom arhitektonskom i skulpturalnom plastikom.[75] Bollé je predlagao smještaj Vinkovićeva portala duž sjevernog utvrdnog zida /...*/ između trga pred katedralom i nadbiskupskim seminarom, čime bi našao pogodno mjesto u blizini stare crkve i tvorio direktan prolaz za klerike iz tog seminara.*[76]

Bollé je kategorički negirao da je u objavljenom *Programu o obnovi prvostolne crkve zagrebačke* (Zagreb, Carl Albrecht, 1884.) bilo predviđeno rušenje Bakačeve kule i zapadnog utvrdnog zida. Kad je završila restauracija katedrale, Bollé je izradio različite varijante regulacije okolnog prostora. U jednoj od varijanti bilo je predviđeno /...*/ oslobađanje vidika na katedralu nakon uklanjanja srednjega tornja i zida kao jednu od alternativa, onda mi nije u vezi s time bila namjera da specijalno otvorim vidik na portal, nego naprotiv da cijelu glavnu fasadu crkve pokažem gledaocu u cijelosti, jednim pogledom, koji je sada moguć samo iz najveće blizine i u jakom perspektivnom skraćenju, i to na*

nezadovoljavajući način i često uz bolno iskrivljenje vratnih pršijenova.[77] Iz preciznosti objašnjenja bilo je očito da se on zalaže za rušenje Bakačeve kule. Prema prijedlogu, nova zgrada Dijecezanske biblioteke i arhive smjestila bi se duž sjevernog utvrdnog zida na strani prema sjemeništu. Zgrada bi se protezala od sjeverozapadne kule Severnik do središnje sjeverne kule. Bolléove regulatorne ideje o lokaciji Vinkovićeva portala i zgrade Dijecezanske biblioteke i arhive preuzeo je i preradio Viktor Kovačić u natječajnoj regulaciji Kaptola i okolice iz 1908. godine.

Treća tema je bila opsežna rasprava o restauraciji katedrale. Bollé je zahvalio Kršnjavom na reakciji jer su obojica imala usklađeno mišljenje o svim problemima navedenim u Predstavci. Obojica su se prvi put susrela sa sustavnom i fokusiranom kritikom arhitektonskog djela, što je relativno novi fenomen u hrvatskim okolnostima. Bollé je bio potpuno svjestan da postoje dvije skupine javnog mišljenja. U jednoj su se nalazili profesionalni arhitekti i povjesničari umjetnosti. U drugoj skupini bile su sve zainteresirane obrazovane osobe. U raspravi o eventualnom neuspjehu restauracije katedrale Bollé je bio spreman preuzeti svu odgovornost pod uvjetom /…/ *da samo zaista pozvani, i svojim znanjem i umijećem kao i svojim umjetničkim i tehničkim iskustvima kvalificirani suci donose takav sud.*[78] Nedvosmislena poruka autorima i potpisnicima Predstavke je da o njegovu djelu mogu kvalitetno kritički raspravljati i ocjenjivati ga samo arhitekti i povjesničari umjetnosti, zagovornici stilske restauracije. Autori i potpisnici Predstavke nisu stručni, ali ipak imaju pravo kritike jer /…/ *ne samo pred malim forumom nekolicine izabranih stoje djela arhitekta, nego pred kritikom cjelokupnog obrazovanog svijeta.*[79]

Bollé je posebno istaknuo različitost reakcija. S jedne je strane bila stalna potpora i povjerenje kanonika Franje Račkoga i Tkalčića. S druge strane bilo je nepovjerenje i prevrtljivost stavova Luke Jelića koji je za boravka na kongresu u Zagrebu govorio s oduševljenjem o katedrali, a poslije je potpisao Predstavku. Bollé je izradio vrlo detaljan prikaz stanja katedrale prije potresa i oštećenja nastalih potresnim udarom. Prikaz nije bio objektivan tehnički i znanstveni opis jer je opterećen jakim subjektivnim procjenama o konstruktivnim i estetskim vrijednostima nosive konstrukcije i arhitektonske kompozicije katedrale.[80] Još jedanput je ponovio opise neosporne osobne hrabrosti, hladnokrvnosti i iskazane požrtvovnosti kad je nakon udara potresa ulazio u katedralu i izveo privremena konstruktivna pojačanja nosive konstrukcije. Detaljno je objašnjena teorija restauracije građevinskih spomenika po svim fazama, od početnih arhitektonsko-arheoloških istraživanja do konačne intervencije u arhitektonskoj kompoziciji. Bollé je istovremeno i slobodno upotrebljavao pojmove restauracija, rekonstrukcija i sanacija. Značenje i način uporabe pojmova odgovara potpuno značenju pojma restauracija kako ga je 1866. definirao Viollet-le-Duc. Bollé je lucidno upozorio da arhitekti-restauratori nužno moraju stjecati nova specijalistička znanja. Kad se radi /…/ *o rekonstrukciji starih spomenika umjetnosti, neophodna je temeljita arheološka naobrazba rekonstruktora. To je specijalni studio u toj umjetnosti; kako se k teško bolesnom pacijentu pozove specijalist kao liječnik, tako se takvog pozove i k jednom umjetničko-historijski vrijednom, starom i bolesnom građevinskom spomeniku. /…/ Arhitekt mora biti arheolog i historičar, ako želi prići sanaciji takvog umjetničkog djela, a historičar mora imati za sobom temeljite studije arhitekture i tehnički dar zapažanja, ako o tome hoće pisati i suditi. /…/ Mnogi veliki arhitekti bili su također i dobri povjesničari umjetnosti; spomenut ću ovdje samo jedno ime: Gottfried Semper.*[81]

Tijekom arheoloških istraživanja na građevinskom spomeniku arhitekt mora biti u stanju da na temelju ostataka srušenih spomenika /…/ *ustanovi starost umjetničkog spomenika i onda kada nikakav ugravirani datum ili natpis to ne odaju.*[82] Arheološka istraživanja građevinskih spomenika u XIX. stoljeću u funkciji su ponovne uspostave pojedinih stilova i nikako ih ne treba uspoređivati s arheološkim istraživanjima u renesansi jer /…/ *imitacija ranijih stilova nije u onim stoljećima, koja su imala vlastite kreativne snage, bila uobičajena; građenje u historičkim stilovima prošlih vremena bilo je uobičajeno tek u nedavno minulom stoljeću, uslijed čega se mi danas bavimo studijem građevnih stilova prošlosti i u vezi s tim i sa povijesnim razvojem umjetničkih stilova uopće. Taj se studij ne smije poistovjetiti sa studijem velikih majstora renesanse, koji su iz ostataka antikne arhitekture crpili forme, konstrukcije i koncepcije za svoja vlastita, sama po sebi originalna djela.*[83] Nakon arheološkog istraživanja slijedi faza intervencije kada arhitekt mora nešto promijeniti /…/ *na povijesnom spomeniku, onda on to čini samo u slučaju kada mora učiniti, bilo da to iziskuje očuvanje cijelog spomenika, bilo da se moraju otkloniti nevještom rukom u kasnije vrijeme dodavane barbarske nakaznosti.*[84]

Objašnjenje intervencije je kontradiktorno zbog dva razloga. Prvi razlog, tehnička sanacija nosive konstrukcije je potpuno opravdana. Drugi razlog, uklanjanje postojećih elemenata je objašnjeno estetskim a ne znanstvenim razlozima, što je potpuno subjektivna procjena. Bollé je sjajno objasnio fini odnos kreativnih i znanstvenih utjecaja na projektantsku metodu jer /…/ *arhitekt pozna svaki detalj, pozna cijelo nastajanje takvog umjetničkog spomenika, njegovo estetsko oblikovanje i razvoj, pozna suvislost svih dijelova, kao i nužnost kojom se svaka pojedinost uklapa u cjelinu i opet iz nje proizlazi, kako se cjelina sama uklapa u tisućgodišnji lanac umjetničkih ostvarenja starih vremena.*[85] Arheološki nalazi su samo polazna osnovica za postizanje estetske cjelovitosti arhitektonske kompozicije. Nakon teorijske rasprave o metodi restauracije Bollé je detaljno protumačio izvedenu restauraciju katedrale. Na prvoj razini restauratorska intervencija bavila se sigurnošću i

10. Pogled sa sjeveroistoka na istočno pročelje Mikulićeve bibiloteke i Bakačeve kule i dio zapadnog utvrdnog zida, 1902.–1906. godine (Fototeka MGZ)
The northeastern view of the eastern facade of Mikulić's library, Bakač's tower and a part of the western fort wall, 1902–1906 (ZCM Photo Archive)

stabilnošću konstruktivnog sustava, jer je od /.../ *starog, postojećeg sačuvano sve, što se nije moralo otstraniti s obzirom na sigurnost građevine, kao i za čistoću onih izvornih oblika, koji su nekoć bili iskvareni nepoštednim neznanjem. /.../ I ja sam kao specijalist pozvan da saniram zagrebačku katedralu; a zagrebačka je katedrala bila jako bolesna–već i prije potresa, i ja ne vjerujem, da bi ona bez moje intervencije zadržala ono, što se još moglo na njoj spasiti, da bi stajala kao dragulj kršćanske arhitekture, kao što stoji danas. /.../ U ovom slučaju trebalo je sanirati duboka oštećenja i još pravovremeno zaustaviti prijeteće posljedice upravo zločinačkih zahvata u organsku cjelinu, te da se uzroci daljnjih opasnosti za zgradu zauvijek otklone.*[86]

Na drugoj razini je uslijedila stilska restauracija eksterijera i interijera arhitektonske kompozicije katedrale. Bollé je zapadno pročelje katedrale točno i savjesno /.../ *rekonstruirao prema sačuvanim ostacima, pri čemu je presudnu ulogu za svakog stručnjaka imao originalni razvoj donjih dijelova tornjeva. Takvu glavnu fasadu, s ovim tipičnim rasporedom slijepih mrežišta i šprljaka danas ne bi više nijedan arhitekt tako komponirao; saznanje koje je naravno opet razumljivo samo stručnjaku. Na toj glatkoj fasadi ostavljen je prostor za bogato oblikovani trijem portala, kao oživljujuća protuteža, što također odgovara i zakonima euritmije, u skladu s bogatom arhitekturom oba visoka tornja. Da sam si dopustio, da postojeće kontrafore okrunim fijalama i između oba tornja umetnem zabat, to opravdavam mojim uvjerenjem, da, ako ovi savršeni dodaci i nisu prije bili nikada izvedeni, sigurno su od graditelja ovoga starog zdanja bili zamišljeni i planirani. Također je i postavljanje niza zabata nad bočnim brodovima samo jedna od pojava, koje se na drugim, sličnim spomenicima tog vremena često susreće–izvana naglašena oba bočna, a od nešto povišenog glavnog broda dvoranske crkve. Oblik gornjeg dijela oba velika tornja, koji vjerojatno nisu nikada bi1i završeni, nova je kompozicija, čije sam ideje crpio iz riznice povijesno-umjetničkih studija na području kršćanske arhitekture trinaestog i četrnaestog stoljeća, studije koje su tražile više vremena, više predanosti i sposobnosti da se to sve proradi, nego što gospoda historičari mogu naslutiti, čak ako se nazivaju stručnjacima.*[87]

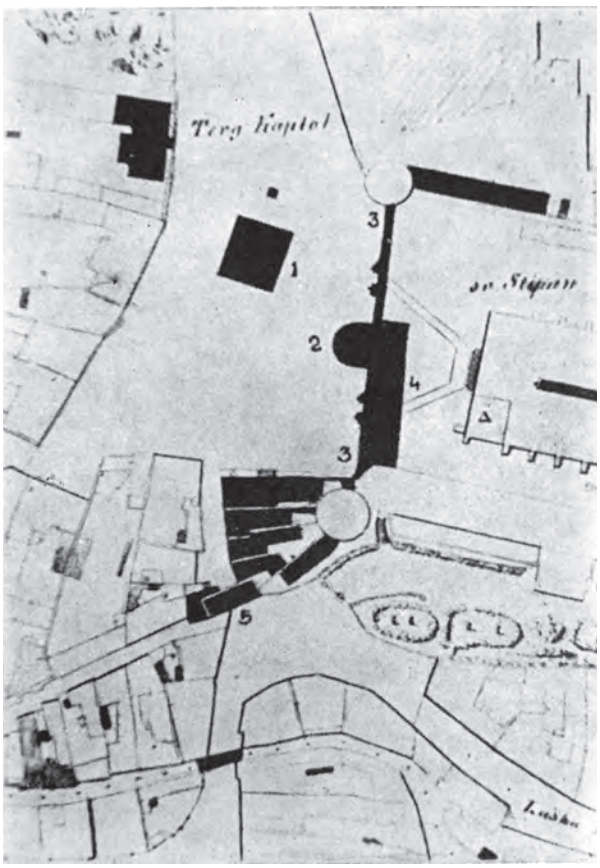
Četvrta je tema bila najosobnija i imala je najveći emotivni naboj. Bolléa je posebno zaboljela završna rečenica Predstavke da je stranac; u rečenici nije imenovan, ali se mogao prepoznati. On je stranac koji je provedenim restauracijama jasno pokazao pomanjkanje pijeteta i domoljublja prema građevinskim spomenicima i hrvatskoj povijesti. Ogorčenju je sasvim sigurno pridonijelo neprekidno Lunačekovo variranje optužbe za određeni oblik „veselog vandalskog čišćenja" kojim je ispražnjena unutrašnjost katedrale. Objašnjenje je bilo da Bollé kao

racionalni protestant ne može razumjeti iracionalne kvalitete „štimunga“ unutarnjih prostora katoličkih crkava. Bollé u odgovoru adresira Brunšmida, a ignorira Lunačeka, iako mu odgovara na optužbe. Bolléu je nepojmljivo da visokoobrazovani autori i potpisnici Predstavke u znanstvenoj raspravi o provedenoj stilskoj restauraciji katedrale i novim teorijama očuvanja tijekom polemike spominju njegovo mjesto rođenja i vjeroispovijest i njegovo navodno pomanjkanje domoljublja kao elemente koji ga potpuno diskvalificiraju za rad na očuvanju hrvatskih građevinskih spomenika. Zato je uzvratio retoričkim pitanjem: /...*/nije li moguće o stvari samo znanstvenoga i umjetničkoga karaktera bez osobnih uvredljivih dodataka razpravljati? Ja sam bar toga mnienja, da je to medju naobraženim muževima moguće.*[88] Posebno ga je iritiralo što se za sve odluke tijekom obnove katedrale isključivo prozivalo njega, a nitko nije spominjao investitora. Nadbiskup i kanonici visoko su obrazovani i tijekom obnove /...*/ valjda i odlučuju, a znadu i što žele. Koliko potječe od mene, koliko pako od prečastne gospode, nije moguće razlučiti, no toliko je sigurno: gospoda su rodjena sva u Hrvatskoj; toj gospodi ne će g. profesor valjda predbaciti, da nisu patriotična.*[89]

Bollé ne povezuje domoljubne osjećaje i umjetnička djela, jer zahvaljujući svojem školovanju ima umjetničko poštovanje prema umjetničkim spomenicima svih nacija i svih vremena. U hrvatskim i njemačkim novinama objavljena su isti dan dva odgovora na podbadanje o pomanjkanju domoljublja koja se razlikuju i po tonu i po emocijama. U hrvatskom tekstu osjeća se puno ljutnje, bijesa i ogorčenosti. Domoljublje je shvaćeno kao racionalno i precizno izvršavanje dužnosti: /...*/ nije istina, da ja za svoju novu domovinu ne gojim domoljubnih čuvstva. Ja sam svoj cieli život tako uredio, da iz oduševljenja za veliku zadaću u toj zemlji radim. Bio sam pozvan ovamo. Ja sam već 22 godine ovdje; radio sam u to vrieme neumorno, načinio sam dosta liepa i po zemlju koristna, pa sam kod pravo mislećih sugradjana našao priznanje i zahvalu, a valjda ću ju i u kasnijih generacija naći. Ja izpunjujem svoje državljanske dužnosti, te sam ovdje zavičajan i ovamo pripadam. Učestvujem svagdje, gdje se radi o napredku i kulturi, kojima doprinosim svojim znanjem i sredstvima, te mislim, da patriotizmu bolje udovoljujem izpunjivanjem svojih dužnosti i stavljenih mi zadaća, nego li sajamskim izvikivanjem. Ne trebam u tim stvarima uzmaknuti pred gosp. Brunšmidom, a on nema prava ovako napadati. Što se njega tiču osjećaji moga srca. Ne pitam ni ja njega, što on osjeća, izvršujući dužnost svoga zvanja.*[90] U njemačkom tekstu je prisutno mnogo više emocija i domoljublje je shvaćeno kroz prizmu učiteljskog djelovanja među djecom hrvatskog naroda: „/...*/ tko je poput mene u stranoj zemlji već četvrt stoljeća neprekidno živio i radio, tko je, makar porijeklom sa Rajne, na strani jednog naroda proživio vedre i žalosne dane, tko je usred djece tog naroda i kao učitelj na polju umjetnog obrta sudjelovao u veselju i žalosti, i pri tome može pokazati takve rezultate napretka umjetnog obrta, taj nije više stranac u zemlji, premda mu zavist i pakost i osobni interesi nastoje osporiti ovo vjerno i iskreno zasluženo sugrađanstvo i pripadnost.*[91]

Na Lunačekovo neprekidno izazivanje da je mali i vječni đak koji je tijekom izvedbe umjetnički obezvrijedio djelo velikog profesora i istinskog arhitekta Fridricha von Schmidta, Bollé je odgovorio zajedljivo i osorno: /...*/ što bi nadsavjetnik Schmidt, koji je moj učitelj bio, i u čijem sam družtvu mnogo godina radio, s kojim sam se za vrieme zajedničkog rada tiesno sprijateljio, sa portalom učinio, to vjerujte, gosp. Profesore, znadem ja bolje nego li vi. Odakle bi vi to i znali? On bi bio, nakon što su se sve gore navedene istine izpostavile, i u tim prilikama sigurno isto učinio, što sam i ja. Ja znadem i osjećam, da mi on to odobrava. I njega su napadali, ali su se ti napadaji kraj njegova čvrstog osvjedočenja i volje izgubili, kao što će se oni i od mene odbiti.*[92] U odgovoru se Brunšmid koncentrirao na raspravu o Vinkovićevu portalu i na restauraciju katedrale.[93] Prema njegovu mišljenju, neosporno je da se do 1900. na katedrali nalazio romanički portal. U glavnim dijelovima podsjećao je na poznati romanički portal u Jáku u Mađarskoj. Portal je bio popravljan u XVII. stoljeću, a kanonik Ljudevit Vukoslavić platio je konačno dovršenje 1673. godine.[94] Brunšmid se pozvao na predavanje F. von Schmidta održano 1879. godine kao dokaz da se nije namjeravao ukloniti Vinkovićev portal. Još jedan važan dokaz je perspektivni crtež zapadnog pročelja koji je objavljen u Tkalčićevoj knjizi *Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada*. Kad je uklonio Vinkovićev portal, Bollé je neosporno promijenio Schmidtov projekt restauracije. Brunšmid je vjerovao u istinitost njegovih tvrdnji o ruševnom stanju i portala i zida pročelja, ali je istovremeno postavio pitanje zašto nakon obnove zida nije ponovo ugrađen popravljeni Vinkovićev portal.

U raspravi o Vinkovićevu portalu, Brunšmid je otvorio posebno važnu temu o odnosu povijesne („umjetno-historične“) i estetske („umjetne“) vrijednosti građevinskih spomenika. Bollé se uvijek primarno oslanjao na procjenu estetske vrijednosti, dok su mu starosna i povijesna vrijednost bili nebitni. Prema Bolléovoj procjeni, Vinkovićev portal imao je samo povijesnu vrijednost, ali malu estetsku i zato je uklonjen i zamijenjen novim djelom. Brunšmid je postupak zamjene Vinkovićeva portala novim Bolléovim portalom smatrao nepobitnim dokazom pomanjkanja pijeteta prema starim hrvatskim građevinskim spomenicima.[95] Zato je potpuno osporio Bolléovo shvaćanje jer tada bi se morali /...*/ uništiti ili zapustiti ogromna većina provincijalnih antiknih ili lokalnih sredovječnih i novijih radnja, jer je kod njih umjetna vriednost malena. Prema takovu shvaćanju bilo bi sasma izlišno čuvati arhitektonske ulomke iz vremena naše narodne dinastije, što ih je u tako liepom broju prikupio naročito kninski muzej, jer oni nemaju umjetničku nego samo umjetno-historičku vriednost. Ali tako se nigdje ne radi, nego se pravom svagdje sa pietetom čuvaju takovi stari spomenici – ako je ikako moguće na prvobitnom*



11. Tlocrt Kaptolskog trga prema katastarskoj mapi iz 1864. godine. Srušena Kaptolska vijećnica (1), Bakačeva kula (2), Severnik i Nebojan (3), Mikulićeva biblioteka (4), te srušena južna kaptolska vrata (5).
The Kaptol Square floorplan, according to the cadastral map from 1864. The destroyed town hall (1), Bakač's tower (2), Severnik and Nebojan (3), Mikulić's library (4), and the demolished south gate (5)

mjestu, jer nam oni najjasnije predočuju stanje umjetnosti u stanovitom kraju i vremenu.[96] U raspravi o restauraciji katedrale, Brunšmid je priznao Bolléu opravdanost svih intervencija koje su provedene zbog sigurnosti i stabilnosti nosive konstrukcije u arhitektonskoj kompoziciji katedrale. Sve ostale intervencije u stilskoj restauraciji potpuno su sporne jer /...*/ vladaju danas posvema druga načela. On sam priznaje, da je proveo takove promjene, za koje nije imao drugih podataka, nego svoje uvjerenje, da bi prvi graditelj sigurno na njih mislio. /...*/ *On veli, da je specijalista na svom polju, naime u gotici. O tom ja ne sumnjam, ali ni ne sumnjam, da on spada medju one specialiste, kojima vriedi samo ono, što je u gotskom stilu načinjeno, ali i to samo, u koliko se slaže s njegovim ukusom i stanovitim danas opravdano napuštenim purifikatorskim tendencijama.*[97]

Kad govori o suvremenim teorijskim načelima u zaštiti spomenika, Brunšmid doslovno citira jedno od osnovnih načela iz teorije P. Tornowa koju je izložio na prvom njemačkom „Denkmaltagu" održanom 24. i 25. rujna 1900. godine u Dresdenu: *Bei keiner Art von Herstellungensarbeiten darf unter dem Vorwande der Verbesserung eines vermeintlichen Verstosses gegen den guten Geschmack die alte Form irgendwie geaendert werden.*[98] Tadašnji njemački arhitekti i povjesničari umjetnosti odustali su od primjene osnovnog postulata stilske restauracije. Kad nema nikakvih drugih podataka, ne mogu se više dograđivati ili mijenjati građevinski spomenici samo na osnovi subjektivnog i proizvoljnog uvjerenja arhitekta da zna kako je prvotni arhitekt razmišljao.[99] Brunšmid je tražio potpunu promjenu u načinu ocjenjivanja izvedenih restauracija. Bolléova usmena riječ i pisani izvještaji o obavljenim radovima više nisu dovoljni, sve /...*/ dok on javno ne izloži planove i nacrte crkve, kakova je bila prije restauracije, kako ju je Schmidt namjeravao restaurirati i kako ju je Bolle restaurirao. To bi u svakom pogledu bilo zanimljivo, interesiralo bi i šire izobražene krugove, pa bi se sigurno našlo i nepristranih arhitekata izvan građevne kancelarije stolne crkve, koji bi znali i htjeli svoje mnijenje reći o arhitektonskoj strani restauracije. Ako bi takav sud po g. Bollea i povoljno izpao (što bi mi već stvari radi veoma drago bilo), to svejedno ne će ništa mijenjati na tom sudu, da je bez nužde mijenjao Schmidtovu osnovu i da je uklanjao bez pravog razloga razne dielove gradjevne i od unutarnje crkvene dekoracije, koje je valjalo na njihovom prvobitnom mjestu sačuvati (n. pr. neke bolje od uklonjenih oltara i nadgrobne spomenike, koje je mogao u crkvi na zidu smjestiti).*[100] Brunšmid nije ostao samo na znanstvenoj raspravi o teorijskim načelima očuvanja spomenika, već je nastavio za Bolléa bolnu raspravu o domoljublju. Brunšmida se nisu pretjerano dojmile obje njegove domoljubne izjave. Kratko ga je podsjetio na vrlo važan element u utvrđivanju pripadnosti, jer /...*/ je poznato, da on za 22 godine, što boravi u Hrvatskoj, nije našao dosta prilike, da hrvatski nauči.*[101]

Izmjena znanstvenih i osobnih razmišljanja Brunšmida i Bolléa bila je, uz Predstavku, jedan od temelja cijele rasprave. Bollé je istovremeno pokazao sjajno teorijsko znanje, ali i nesklonost bilo kakvim evolutivnim promjenama u razmišljanju u očuvanju građevinskih spomenika. U raspravi o nastanku Vinkovićeva portala, Bollé je bliži današnjim znanstvenim spoznajama nego Brunšmid. Kad je počela osobna rasprava između Brunšmida i Bolléa, najbolje se vidjelo da su neprekidna Lunačekova podbadanja Bolléa ostvarila svoju svrhu.

Završne riječi: Narodne novine, Izidor Kršnjavi i Vladimir Lunaček

Rasprava je imala tri završne riječi koje su se razlikovale po obliku, opsegu i značenju. Završnu riječ najkraću po opsegu, ali najindikativniju po značenju, izradilo je anonimno uredništvo „Narodnih novina", koje je zatvorilo /...*/ ovu bezplodnu polemiku, u kojoj se, po starom hrvatskom običaju, nije previše pazilo na osobnu osjetljivost. Štogod se pisalo, mi držimo, da se Hrvatska može ponositi svojom restauriranom katedralkom u glavnom gradu i da se nitko (osim kojeg historičara) ne bi mogao zagrijati za*

to, da se ovaj divni hram u svojoj sadašnjoj podobi sakriva nezgrapnom kulom /.../.[102]

Zaključak je bio jasan i direktan. Za većinu je stilski restaurirana katedrala izuzetno djelo vrijedno ponosa zbog kojeg je nužno srušiti bezvrijednu kulu. U manjini su samo historičari koji ionako stalno nešto jalovo zanovijetaju.

Drugi završetak je ponudio anonimni navodni dopisnik iz Budimpešte, koji je napisao tobože politički komentar rasprave oko Bakačeve kule.[103] Brunšmid i Lunaček su bez problema u anonimnom dopisniku prepoznali Kršnjavoga. Zbog političkih razloga nužno je sačuvati Bakačevu kulu od rušenja jer /.../ *svijest o pripadnosti Hrvatske Mađarskoj je uslijed događaja prije i poslije zlosretne godine 1848 tako oslabljena, da sve, što pridonosi ojačanju te svijesti treba očuvati. Bakačeva kula je monument, koji u velikoj mjeri posjeduje to svojstvo. Lijepo je, da se hrvatski historičari ne dive više samo isključivo kninskim nalazima i sanjare o mitskoj prošlosti narodnih dinastija, nego se solidarno jako zauzimaju za očuvanje jedne građevine iz vremena, kada je Hrvatska sa Mađarskom tvorila potpuno jedinstvenu državu.*[104] Glavna značajka teksta je plitko i demagoško politiziranje kojim se potpisnike Predstavke prikazuje kao Mađarone koji zagovaraju personalnu uniju Hrvatske i Mađarske. Sasvim je sigurno da je demagogija Kršnjavoga imala znatan utjecaj na formiranje mišljenja javnosti i uredništva „Narodnih novina".

Lunaček je napravio treću završnu riječ koja je po opsegu najveća, ali je zasigurno imala najmanji odjek. On nije smatrao potrebnim detaljno analizirati anonimni Kršnjavijev tekst. Identičan oblik demagogije raskrinkao je analizirajući uzročno-posljedične odnose Bakačeva kula – podsjećanje na feudalnu ovisnost i egipatske piramide – robovski rad. Lunaček je po kratkom postupku otpremio Kršnjavoga riječima da se opet pojavio navodni anonimus koji piše o hrvatskim povjesničarima /.../ *u tonu, koji bi trebao da prikaže naše učenjake recimo kao „Ungareze" koji pišu hrvatski tek za to, jer su u Hrvatskoj – a ne za to jer su Hrvati. Čitava notica „Agramer Zeitunga" nije ništa no posljednji pokušaj uzvitlati u svakih mržnju na unionističku mađarsku ideju i reći im ta kula sjeća nas na tu ideju – dolje s njom.*[105]

U prvom dijelu Lunaček je posebno raspravio odnos između vremenskih podjela u općoj povijesti i povijesti umjetnosti. Vremenske podjele u povijesti uvijek su tek sredstvo kojim se povijesna evolucija jednog naroda nastoji učiniti /.../ *preglednijom, široj masi podati neko uporište, da tim sigurnije i laglje može dalje prosuditi povjest svojega roda. To je neka znanstvena nužda, da se i učenjaci mogu sporazumiti o dobi, o kojoj pišu, koju iztražuju i o karakteru, koji im se čini za tu dobu važnim. Mislim, da nema nijednoga historičara, koji bi rekao: do godine 1492, u Europi, do 1526 u Ugarskoj i Hrvatskoj sve je sredovječno i ljudi i način života i kultura i umjetnost, a tek poslije godine 1492, dotično 1526, počima se novi način života, ljudi žive novim horizontom, počima se nova kultura i nova umjetnost. Takova bi tvrdnja vodila do absurduma, /.../.*[106] Granice između pojedinih razdoblja nisu oštro određene, već su prilično nejasne i mutne jer /.../ *imade i prije godine 1492 i prije godine 1526 ljudih i događajah i umjetničkih produktah, koji dadu naslućivati novo doba,/.../. A ima i poslije godine 1492 i poslije godine 1526 ljudih i događajah i umjetničkih produktah, koji imadu na sebi žig posvema sredovječni.*[107]

Vremenske podjele između opće povijesti i povijesti umjetnosti potpuno su usklađene jer /.../ *umjetnost je dio ljudske kulturne evolucije. U tu evoluciju spada i razvitak individuah i družtva i države i umjetnosti. Pa kad umjetnost mora biti ogledalo pojedinca i družtva i državnog uređenja u stanovito doba, onda je naravno, da će samovoljna razdioba individualnoga, družtvenoga i državnoga razvitka pristajati i za umjetnički razvitak.*[108] U drugom dijelu odgovora Lunaček se vratio polemičkom raščlanjivanju Bolléovih tekstova. U procesu odlučivanja o rušenju Bakačeve kule, Lunaček mu je predbacio skrivanje iza autoriteta nadbiskupa i prvostolnog kaptola. Dotada je Bollé imao neograničeni /.../ *upliv i autoritet, da je mogao rekonstruirati crkvu kako je htio, lahko će se pogoditi da će mu i sada prečastna gospoda popustiti.*[109] Posebno ga je razljutilo Bolléovo prezirno negiranje kompetentnosti hrvatskim arheolozima i povjesničarima da raspravljaju o provedenoj restauraciji katedrale. Zato je cinično upozorio na nedosljednost u njegovu razmišljanju. Ako je želio biti dosljedan, morao bi /.../ *odbiti i pohvalu presv.g. Kršnjavoga, koji je u tehničkoj struci valjda na istom niveau prosuđivanja kao i naši hrvatski arkeolozi i historičari.*[110]

Lunaček je priznao veliku hrabrost i požrtvovnost Bolléa u privremenoj sanaciji oštećenja na katedrali odmah nakon potresa. Istovremeno mu je teško zamjerio hvalisavi i razmetljivi ton i izricanje definitivnih ocjena o svojem djelu. Zajedljivo mu je odgovorio da /.../ *ta kuraža nije g. Bollea ni danas ostavila. G. se Bolle naime prispodablja sa specialistom u medicini, kojega zovu težko bolestnome čovjeku. Ja ne znam da li je g. današnji građevni savjetnik Bolle bio specijalistom kad je došao ovamo u Zagreb, ali to znadem da je u Zagrebu postao arhitektom. Čednost svakako nije krepost g. Bollea kad kraj sebe odmah postavlja pokojnoga Gottfrieda Sempera.*[111] Nakon Bolléove istovremeno i emotivne i osorne rasprave o domoljublju i osjećaju pripadnosti, Lunaček je opet ponovio omiljene optužbe o pomanjkanju pijeteta. Sažeto je ponovljena krajnje negativna ocjena unutrašnjeg prostora i opreme katedrale jer su /.../ *mramorni oltari u crkvi novoveškoj, crkvi sv. Petra u Vlaškoj ulici, u crkvi Varaždinskih Toplica svakako bolji umjetnički produkti nego li svi oni gotski oltari po osnovi g. Bollea. U ostalom se barokni oltari čuvaju još i danas u crkvi sv. Stjepana u Beču, u crkvi sv. Vida u Pragu, a ima ih i u Ulmu i po mnogih crkavah sjeverne Češke i južne Njemačke. Da se pod crkveni svede na pravi prvobitni niveau bilo je posve opravdano, ali se to za*

12. F. Schmidt i E. Nordio, Zapadno pročelje katedrale u Zagrebu prije stilske restauracije, 1878. godine
F. Schmidt and E. Nordio, the western facade of the Zagreb cathedral before the stylistic restoration in 1878

to nije mramorni tarac morao zamijeniti šamotiranim, a nadgrobne su se ploče mogle mirne duše zadržati. Tu baš nije g. Bolle pokazao pijeteta prema prošlosti hrvatske biskupije.[112] Lunaček je potpuno pogrešno mislio da je Vinkovićev portal izvorno romaničko djelo koje je nastalo istovremeno s portalom crkve u Sv. Jáku u Mađarskoj.[113] Portal nije trebalo ukloniti, već samo popraviti oštećenja uzrokovana vremenom i potresom. Lunaček se posebno okomio na Bolléovu osornu poruku povjesničarima i arheolozima da jedino on zna što bi Schmidt učinio sa zapadnim

portalom. Činjenice su međutim bile potpuno drugačije. U „Agramer Zeitungu“ iz 1879. godine svojedobno je objavljeno Schmidtovo predavanje o idejnom projektu obnove katedrale, u kojem nema spomena o uklanjanju Vinkovićeva portala. Prema njegovu mišljenju, nije bilo neke bitne razlike između Schmidta i Bolléa jer /…/ *gosp. se građevni nadsavjetnik u ostalom točno drži misli pokojnoga Schmidta, dok se njegovih realnih planova točno ne drži.*[114]

Prema Lunačekovoj interpretaciji, Schmidt je od samog početka želio srušiti Vinkovićev portal, ali se nije usudio i zato ga je zadržao u idejnom arhitektonskom projektu. Bollé se uopće nije namjeravao pridržavati idejnog projekta, već misli F. von Schmidta. Jednostavno je čekao pravi trenutak. Kad se osjetio dovoljno moćnim, usudio se srušiti Vinkovićev portal i zamijenio ga je svojim portalom.

Gradogradnja i očuvanje spomenika u Zagrebu 1901. godine: između autoriteta i senzibiliteta

Nakon objavljivanja Predstavke 1901. godine, povela se velika teorijska rasprava o gradogradnji, očuvanju građevnih spomenika i povijesti umjetnosti. I. Kršnjavi, H. Bollé, J. Brunšmid i V. Lunaček u osnovi su slijedili europske tokove, a razlike su djelomično bile generacijski i intelektualno uvjetovane.

U gradogradnji su I. Kršnjavi i H. Bollé nastavili gorljivo zagovarati teoriju o oslobađanju crkvenih spomenika od okolne gradnje i rušenje starih zgrada, koju su svojedobno oformili i zastupali R. Baumeister, H. Märtens i J. Stübben.[115] Oko 1870. godine nakon provedenih rušenja oko crkve Notre Dame u Parizu, Reinhard Baumeister postavio je opće planersko načelo) da se spomenik mora osloboditi od okolne gradnje kad se jednom prepozna njegova umjetnička vrijednost. Sljedeće načelo bilo je da se gradska vrata i utvrdni zidovi mogu srušiti jer nemaju umjetničku vrijednost, a smetaju razvoju gradskog prometa. Bolléovo sažeto, precizno i jasno objašnjenje o opravdanosti rušenja Bakačeve kule zbog otvaranja pogleda na zapadno restaurirano pročelje katedrale ne bi vjerojatno bolje napisao ni sam H. Märtens. U području teorije i regulacije gradogradnje J. Brunšmid i V. Lunaček su vjerni sljedbenici teorijskih razmišljanja C. Sittea i kruga njegovih istomišljenika.[116] Na osnovi pažljivog proučavanja javnih prostora srednjovjekovnih, renesansnih i baroknih trgova, C. Sitte je tvrdio da su gradovi povijesne aglomeracije stanovnika i zgrada čije se međusobne veze neprestano i postupno, nikako radikalno i trenutačno, mijenjaju. Prostor ulice i gradskih trgova ne bi trebao biti izložbeni prostor za pojedine zgrade, već bi opet trebao poslužiti za svakodnevne manifestacije javnoga života grada. U određenim povijesno-umjetničkim ocjenama I. Kršnjavi i H. Bollé mnogo su bliži današnjim spoznajama povijesti umjetnosti. Kule i utvrdni zidovi su provincijalna renesansna ostvarenja, a Vinkovićev portal je djelo iz XVII. stoljeća s možda pojedinim ugrađenim romaničkim elementima. J. Brunšmid i V. Lunaček potpuno su promašili u ocjeni da je Vinkovićev portal izvorno romaničko djelo, a kompleks kula i utvrdnih zidina srednjovjekovna građevina.

Tijekom XIX. stoljeća posebno su se razvile teorije o različitim oblicima intervencija na građevinskim spomenicima. Uz buđenje i izgradnju nacionalne svijesti tijekom XIX. stoljeća postalo je nužno želju za neovisnošću izraziti simboličkim oblicima.[117] Jedan smjer traženja simboličkih oblika bilo je provođenje stilskih restauracija na sakralnim i javnim spomenicima. Optimizam teoretičara restauracije temeljio se na probuđenim domoljubnim osjećajima građanstva koje je restauraciju sakralnih i javnih građevinskih spomenika smatralo najvažnijom kulturnom obavezom svojega vremena. U XIX. stoljeću katedrale su shvaćene kao spomenici nacionalne vrijednosti koje je trebalo detaljno proučiti, umjetnički vrednovati i napokon dovršiti.[118] U teorijskim razmišljanjima o očuvanju spomenika svima je zajednička historicistička prosvjetiteljska vizija prošlosti.[119] I. Kršnjavi i H. Bollé shvaćaju prošlost kao edukativni autoritet koji podučava, dok je za J. Brunšmida i V. Lunačeka prošlost moralni autoritet koji primarno komemorira. Za I. Kršnjavoga i H. Bolléa povijesni spomenik, čak iako je nedovršen, nije objekt koji bi se nedirnut stavio pod stakleno zvono očuvanja.[120] Nedovršeni spomenik je objekt koji prije svega treba estetski dovršiti da bi ga se moglo dalje koristiti. U donošenju odluke kako ga dovršiti, podjednako važnu ulogu imaju dva elementa. Prvi je arheološka metoda istraživanja spomenika. Drugi element je sagledavanje katedrale unutar novostvorene pozitivističke konstrukcije povijesti arhitekture. U konačnici obojica nisu težila znanstvenom antikvarnom pristupu, već je cilj bio kreativni umjetnički pristup. H. Bollé i I. Kršnjavi nisu izuzetak u srednjoeuropskoj arhitekturi XIX. stoljeća.[121] Većina intervencija na građevnim spomenicima pripadala je individualističkom smjeru historicizma gdje je estetski pristup odnio prevagu nad znanstvenim pristupom u stilskim restauracijama. Manji broj intervencija pripadao je antikvarnom smjeru historicizma gdje je dominirao znanstveni arheološki pristup u stilskim restauracijama.

Između J. Brunšmida i V. Lunačeka postoje sličnosti i razlike. J. Brunšmid, E. Laszowski i V. Lunaček pažljivo prate i prihvaćaju velike promjene koje su se dogodile u teorijskom razmišljanju o očuvanju spomenika na njemačkom govornom području od 1880. do 1900. godine. Glavna značajka je početak formiranja jasne kritike primjene dotada neprikosnovene metode stilske restauracije.[122] Brunšmidova i Lunačekova teorijska razmišljanja o očuvanju spomenika karakteristična su za protomodernu na početku XIX. stoljeća. Glavna značajka je procijep između kritike historicističkih intervencija i još nepotpuno definiranih prijedloga drugačijeg i novog teorijskog razmišljanja. Visoko su etički postupili jer su

javno objavili izvore utjecaja: uvodnik prvog broja časopisa „Die Denkmalpflege“, izvještaj s prvog njemačkog „Denkmaltaga“ i teorije Paula Tornowa. Zajednička im je žestoka negativna kritika estetskog pristupa stilskim restauracijama. J. Brunšmid nigdje eksplicitno ne zagovara, ali se može naslutiti, da bi tolerirao arheološki pristup stilskoj restauraciji. Znanstveni arheološki pristup morao bi ograničiti subjektivnost umjetničke imaginacije. Lunačekova kritika je radikalna i negativna i neprekidno ponavljana pa se stječe dojam da je za njega restauracija kao metoda intervencije na građevinskim spomenicima potpuno potrošeno i zaključeno poglavlje. Glavna slabost kritike J. Brunšmida i V. Lunačeka je što se zadržavaju isključivo na negativnoj razini. Kod J. Brunšmida je moguće na temelju pojedinačnih misli naslutiti kakvu drugačiju metodu intervencije predlaže. Kod V. Lunačeka, to nažalost, nije moguće ustanoviti.

U očuvanju spomenika glavni problem I. Kršnjavoga je prebliski i nekritički odnos prema H. Bolléu tijekom izvedbe restauracije katedrale. Problem postaje očit kad se usporedi s odnosom teoretičara i arhitekata u prethodnoj generaciji koja je počela i iznijela početni teret neogotičke obnove u arhitekturi. Tijekom dugogodišnje stilske restauracije katedrale glavni je idelog i teoretičar A. Reichensperger bez obzira na svesrdnu potporu istovremeno predstavljao glasnu i respektabilnu arheološku kočnicu isključivo estetskim zamislima arhitekata E. R. Zwirnera i R. Voigtela.[123] Umjesto da na neki način slijedi Reichenspergerov primjer, pogotovo zato što je postojala velika vremenska distanca, I. Kršnjavi nije imao nikakvih sklonosti arheološkom pristupu i bio je bespogovorni nekritički zagovornik svih Bolléovih intervencija na katedrali. Definiranje Bolléovih slabosti je kompleksniji problem i povezan je s vrlo velikim utjecajem Viollet-le-Ducovih teorija u francuskoj i njemačkoj arhitekturi. Viollet-le-Duc je 1866. godine objavio osmi svezak svojeg poznatog *„Dictionnaire raisonné de l'architecture francoise du Xie au XVIe siécle“*. Jasno i precizno formulirana je teorija restauracije od definicije samog pojma do cijeloga niza primjera na kojima je objašnjen način primjene pojedinih načela.[124] Viollet-le-Ducove teorije i arhitektonski opus od 1860-ih godina inaugurirali su stilsku restauraciju kao neupitnu metodu intervencije na javnim i sakralnim građevinskim spomenicima.

Osnovni Bolléov problem je što nekritički i mehanički primjenjuje Viollet-le-Ducovu teoriju u intervencijama na građevinskim spomenicima. Za jedan problem uvijek postoji samo jedno moguće rješenje i ne postoji mogućnost iznimke od unaprijed postavljenog teorijskog pravila. Teorijsko pravilo intervencije je apsolutno i uvijek nadređeno postojećem stanju građevnog spomenika. Arheološka analiza stanja takvog spomenika ne može dovesti do odstupanja u primjeni teorijskog pravila. Viollet-le-Duc navodi primjer u kojemu su moguća dva rješenja jednog problema na osnovi primjene metode restauracije i posebno upozorava da ne postoje apsolutna i univerzalna pravila.[125] Nakon objave Viollet-le-Ducovih teorija, znatno se povećao broj izvedenih stilskih restauracija župnih crkava i katedrala u Francuskoj i Njemačkoj, koje su bile popraćene većinom pozitivnim, ali i manjim brojem vrlo utemeljenih negativnih kritika.[126] U vrijeme objave *Programa o obnovi prvostolne crkve zagrebačke* H. Bolléa prošlo je osamnaest godina od objave Violet-le-Ducove teorije. Stvoren je velik korpus izvedenih restauracija i kritičkih prikaza. Prevelik bi se teret stavio na Bolléova leđa kad bi mu se prigovorilo što nije pokušao formulirati i provesti radikalno drugačiji pristup. Osnovni razlog je što su glasovi negativne kritike bili u manjini i raspršeni po raznim glasilima. Neobično je da tijekom dugotrajne restauracije nije bar malo posumnjao i da nije evolutivno promijenio stajališta u završavanju radova. Najbolji primjer bio bi zadržavanje Vinkovićeva portala, a ne izvedba novog portala isključivo iz estetskih razloga.

H. Bollé i I. Kršnjavi nisu pokazali osjetljivost prema još jednom neobično važnom aspektu Viollet-le-Ducovih teorija restauracije. Viollet-le-Duc upozoravao je na postojanje velikih razlika između pokrajinskih lokalnih stilova i specifičnosti gradnje u različitim pokrajinama Francuske.[127] Pažljivo proučavanje lokalnih stilova potrebno je zbog postizanja visoke kvalitete stilske restauracije. I. Kršnjavi je posebno negirao postojanje raznolikih pokrajinskih ili perifernih stilskih značajki, smatrajući da povijest arhitekture u Hrvatskoj nema specifičnih perifernih stilskih značajki jer su graditelji većinom došli iz Italije i Njemačke i zato nam je povijest arhitekture istovremena s poviješću arhitekture u Italiji i Njemačkoj. Tvrdnja je djelomično točna. U Hrvatsku ne dolaze djelovati glavni stvaraoci koji inovativno definiraju određena arhitektonska događanja u Njemačkoj i Italiji. Dolaze uglavnom njihovi sljedbenici koji moraju inovativne zamisli svojeg vremena prilagoditi ukusu i financijskim mogućnostima lokalnih investitora i tehnološkim znanjima mjesnih graditelja i građevinskih majstora. Upravo zato postoje velike stilske razlike između Hrvatske kao periferije i Njemačke i Italije kao središta aktivnosti. Glavni ideolog i teoretičar neogotičke obnove August Reichensperger i okupljeni arhitekti doživljavali su arhitekturu kao jedan od temeljnih elemenata socijalne obnove njemačke nacije. Sljedeća generacija njemačkih arhitekata, kojoj pripada i H. Bollé, neogotiku je promatrala samo kao još jedan u nizu umjetničkih stilova, koji su se nalazili na raspolaganju. H. Bollé je restauraciju katedrale objašnjavao isključivo kao racionalni tehnički i apsolutno umjetnički zadatak, koji je potpuno izdvojen iz socijalnog konteksta. U čitanju i vrednovanju povijesnog prostornog razvoja arhitektonske kompozicije katedrale, H. Bollé je suprotstavljao kvalitetu europskog kanona i kvalitetu provincijalnih ostvarenja. U srazu s europskim kanonom, lokalne stilske specifičnosti

na katedrali radikalno su ocijenjene kao barbarske i bez milosti su uklonjene.

U razmišljanjima J. Brunšmida i V. Lunačeka restauracija katedrale ima jasnu socijalnu ulogu u izgradnji hrvatske nacije i zato optužuju H. Bolléa za pomanjkanje pijeteta i domoljublja. U krugovima bečke povijesti umjetnosti i centralne komisije od 1880-ih godina traje rasprava i pokušaji da se u restauriranju prestane s praksom izbacivanja baroknih oltara. Na prijelazu XIX. u XX. stoljeće prestaje negativna stigma barokne umjetnosti u Njemačkoj i Austro-Ugarskoj.[128] H. Bollé i I. Kršnjavi potpuno su ignorirali suvremene spoznaje u povijesti umjetnosti i ostali su zarobljenici znanja iz 1880-ih godina. V. Lunaček je bio potpuno u pravu kad je predbacivao H. Bolléu da nema osjećaja za opći ugođaj unutarnjeg prostora katedrale. Velik broj oltara, dugotrajnost nastanka i različitost majstorskog izraza pridonosila je posebnom ugođaju unutarnjeg prostora prije restauracije. Tijekom restauracije svi oltari su izvedeni u vrlo kratkom vremenu, u istom stilu i prema zamisli jednog arhitekta, a konačni rezultat morala je biti monotona repeticija pojedinih formalnih elemenata i cjelokupne kompozicije pojedinih oltara. U sudaru s novim europskim teorijama oko 1900. jasno se pokazalo da I. Kršnjavi i H. Bollé imaju problem jer su u teorijama gradogradnje, očuvanja spomenika i povijesti umjetnosti ostali potpuno vjerni razmišljanjima iz 1860-ih do 1880-ih. Nakon 1880-ih sva suvremena zbivanja prošla su pokraj obojice a da nisu nimalo utjecala na njihov način razmišljanja. I. Kršnjavi i H. Bollé ili nisu željeli ili nisu bili sposobni evolutivno promijeniti svoja stajališta i zato su se našli u vrlo neobičnoj situaciji. Obojica su se nalazila na izuzetno uglednim položajima u društvu. Dobrih dvadeset godina bili su neprijeporni autoriteti koji su imali, prema njihovu mišljenju opravdano, prirodni monopol na idejno vodstvo u svojem području djelovanja. Odjednom se pojavila mlađa generacija povjesničara, likovnih kritičara i arhitekata koja je imala drugačije senzibilitete. Autoriteti više nisu imali i monopol na idejno vodstvo u gradogradnji, očuvanju spomenika i arhitekturI. Kršnjavi i Bollé grčevito su branili svoju nedodirljivost, ali je postupno počelo biti vidljivo njihovo misaono zaostajanje i jalova borba protiv ubrzanih teorijskih inovacija.

Obično se takve situacije tumače velikim generacijskim jazom između stare i mlade generacije, koji onemogućuje starijima prilagodbu novim razmišljanjima. Kad se promatra hrvatski kontekst, takvo je obrazloženje uvjerljivo. J. Brunšmid je trinaest godina mlađi od I. Kršnjavoga i H. Bolléa, a V. Lunaček osamnaest. Na neki čudan, negativan način fascinantna je intelektualna okamenjenost I. Kršnjavoga i H. Bolléa, pogotovo kad se usporedi sa životnom dobi europskih arhitekata i povjesničara umjetnosti koji su proveli radikalnu promjenu razmišljanja u teoriji gradogradnje i očuvanju spomenika. K. Henrici (r. 1842.) je tri godine, a C. Sitte (r. 1843.) dvije godine stariji, dok su Th. Göcke i G. Dehio (r. 1850.) pet godina mlađi od I. Kršnjavoga i H. Bolléa (r. 1845.). Posebno je začuđujuća usporedba s njihovim vršnjakom J. Stübbenom (r. 1845.) koji se neprekidno poput kameleona evolutivno prilagođavao suvremenim teorijskim mijenama.[129] O generacijskom jazu jedino se može govoriti kod A. Riegla (r. 1857.), H. Muthesiusa (r. 1861.) i Th. Fischera (r. 1862.) koji su mlađi od dvanaest do sedamnaest godina od I. Kršnjavoga i H. Bolléa. Između I. Kršnjavoga, J. Brunšmida, H. Bolléa i V. Lunačeka postoje razlike i u načinu raspravljanja. I. Kršnjavi se primarno služio polemičkim trikovima i anonimnim izrugivanjem sudionika, a potpuno je sekundaran bilo kakav oblik teorijskog raspravljanja. Osorno i nadmeno držanje presvijetlog predstojnika nije ga napustilo ni šest godina nakon ostavke i formalnog gubitka političke moći. J. Brunšmid se uglavnom nastojao zadržati tijekom rasprave u teorijskim vodama. U raspravi s I. Kršnjavim i H. Bolléom vidljivo je određeno suzdržavanje da se u osobnim napadima ne prijeđe zamišljena linija obzira. Brunšmidova polemika s Bolléom na trenutke je prerasla u grubi osobni obračun. U raspravi je H. Bollé primarno zadržao izuzetno visoku razinu teorijske rasprave, ali se osjeća velika iritacija što uopće mora raspravljati o izvedenoj restauraciji. S druge strane, H. Bollé je anticipirao način ponašanja arhitekata koji će se posebno razviti tijekom XX. stoljeća. U polemici je H. Bollé krajnje autoritarnim tonom i bez ikakva kolebanja kategorički izgovarao superlativne ocjene o svojem djelu bez tračka sumnje u utemeljenost svoje ocjene. Kritička rasprava je nepotrebna ako autor osornim tonom i velikom samouvjerenošću izgovara najpozitivnije ocjene o vlastitom djelu. V. Lunaček je bio najskloniji opširnom teorijskom razlaganju, ali su ga ostali sudionici rasprave uglavnom ignorirali. V. Lunaček se nije suzdržavao i nije imao obzira u osobnom izazivanju H. Bolléa, jer je neprekidno varirao optužbe za „veseli vandalizam“, „pomanjkanje domoljubnog pijeteta“, „hladni protestantizam“. Lunačekova teorijska kritika je na određeni način najavila arhitektonsko djelo Viktora Kovačića i teorijsku kritiku Gj. Szabe. Različite misli iz rasprave naći će odraz u Kovačićevu teorijskom obrazloženju i natječajnoj regulaciji Kaptola i okolice iz 1908. godine. Gjuro Szabo će precizno završiti teorijski obračun s teorijom regulacije, stilskom restauracijom i Bolléovom arhitekturom historicizma. ■

***Napomena:** ilustracije 4, 5, 6, 7, 11 i 12 preuzete su iz slijedećih publikacija: DORA WIEBENSON & JOZSEF SISA, The Architecture of Historic Hungary, Cambridge – Massachusetts, 1998, 24; GJURO SZABO, Stari Zagreb, Zagreb, 1941, tab. 64, 115; VIKTOR KOVAČIĆ, Atrium Ecclesiae, Forum Populi – natječajni projekt za preudezbu Kaptola i okolice, u: Obzor ilustrovani, Zagreb, 52 (1908.), 19; ANDRIJA MOHOROVIČIĆ, Analiza historijsko-urbanističkog razvoja grada Zagreba, u: Rad JAZU, Zagreb, 287 (1952.), sl. 23; ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, Zagrebačka katedrala, Zagreb, 1988, 215.

Bilješke

1 U nastavku teksta Predstavka. Popis svih potpisnika: arhivist dr. I. Bojničić, sveuč. prof. i upravitelj Arheološkog odjela Narodnog muzeja dr. J. Brunšmid; književnik, povjesničar i sportaš dr. F. Bučar; arheolog i konzervator don F. Bulić; numizmatičar i arheolog V. Celestin; povjesničar dr. D. Gruber; geograf i srednjoškolski prof. dr. I. Hoić; povjesničar dr. R. Horvat; povjesničar i arheolog dr. L. Jelić; povjesničar V. Klaić; arhivist i povjesničar E. Laszowski; povjesničar M. Magdić; povjesničar dr. G. Manojlović; arheolog fra L. Marun; pisac F. Miler; povjesničar i prof. N. Nodilo; književnik i prof. R. Pinter; povjesničar don B. Poparić; književnik prof. J. Purić; povjesničar I. Rabar; arheolog F. Radić; povjesničar T. Smičiklas; povjesničar dr. S. Srkulj; povjesničar dr. A. Szentgyorgy; geograf i književnik M. Šenoa; povjesničar dr. F. Šišić; prebendar i povjesničar I. K. Tkalčić; povjesničar i geograf dr. P. Tomić.
Ivan Mirnik je prvi objavio sveobuhvatan izvorni znanstveni rad o Predstavci i polemici, zajedno s arhivskom dokumentacijom, korespondencijom i prijevodom objavljenih tekstova. IVAN MIRNIK, Bakačeva kula godina 1901., u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, Zagreb, 14–15 (1988.–89.), 11–14.

2 O Predstavci, polemici i Bakačevoj kuli pisali su još: a) ANĐELA HORVAT, Sjećanja i razmatranja na temu Bollé – Szabo, u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 26–27 (1978.), 80. b) OLGA MARUŠEVSKI, Kršnjavi i Bollé, u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 26–27 (1978.), 73–74. c) OLGA MARUŠEVSKI, Iso Kršnjavi kao graditelj, Zagreb, 1986., 163–170. d) LELJA DOBRONIĆ, Zagrebačka Biskupska tvrđa, Zagreb, 1988., 31–35, 43–44. e) ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, Zagrebačka katedrala, Zagreb, 1988., 86–87. f) LELJA DOBRONIĆ, Biskupski i kaptolski Zagreb, Zagreb, 1991., 75/79–80. g) ZLATKO JURIĆ, Herojski prolog u modernu III/VI–Ne rušite Bakačevu kulu, u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 3–5 (1996.), 70–71. h) ZLATKO JURIĆ, Herojski prolog u modernu IV/VI–Pirova pobjeda, u: *Čovjek i prostor*, Zagreb, 6–8 (1996.), 52–53. i) OLGA MARUŠEVSKI, Iso Kršnjavi kao graditelj, Zagreb, 2010., 262–276.

3 O restauraciji katedrale pisali su: a) ANĐELA HORVAT, 1978., (bilj. 2a), 90. b) OLGA MARUŠEVSKI, 1978., (bilj. 2b), 72. c) ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Graditelj Hans Albertal, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 8 (1984.), 63–71. d) LELJA DOBRONIĆ, Zagrebački Kaptol i gornji grad nekad i danas, Zagreb, 1986., 93–96. e) OLGA MARUŠEVSKI, 1986., (bilj. 2c), 145–162. f) ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, 1988., (bilj. 2e), 215, 220–221, 258–300. g) LELJA DOBRONIĆ, 1991., (bilj. 2f), 60–72. h) OLGA MARUŠEVSKI, Hermann Bollé – arhitekt, restaurator, obrtnik, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, Zagreb, 2000., 53–61. i) TOMISLAV PREMERL, Zagrebačka prvostolnica – restauracija kao metoda građenja, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, Zagreb, 2000., 63–70. j) OLGA MARUŠEVSKI, 2010., (bilj. 2i), 234–261.

4 ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, 1988., (bilj. 2e), 265.

5 ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1984., (bilj. 3c), 63–71. Prvi put je objavljena arhitektonska snimka postojećeg stanja katedrale prije potresa i restauracije.

6 O Vinkovićevu portalu pisali su: a) ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, 1988., (bilj. 2e), 73–75/214/296. b) LELJA DOBRONIĆ, 1991., (bilj. 2f), 40–41.

7 DORA WIEBENSON, JOZSEF SISA, The Architecture of Historic Hungary, Cambridge-Massachusetts – London-England, 1998., 18/24.

8 O Biskupskoj tvrđi pisali su: a) LELJA DOBRONIĆ, 1986., (bilj. 3d), 96–101. b) ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, 1988., (bilj. 2e), 85–86. c) LELJA DOBRONIĆ, 1988., (bilj. 2d), 65–84. d) LELJA DOBRONIĆ, 1991., (bilj. 2f), 73–80. e) ANDREJ ŽMEGAČ, Oblik katedralne utvrde u Zagrebu, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 18 (1994.), 122–127.

9 LELJA DOBRONIĆ, 1988., (bilj. 2d), 16–17.

10 JURAJ BATELJA (et al.), Zagrebački biskupi i nadbiskupi, Zagreb, 1995., 299–300.

11 JURAJ BATELJA (et al.), 1995., (bilj. 10), 366–367.

12 JURAJ BATELJA (et al.), 1995., (bilj. 10), 394–395.

13 JURAJ BATELJA (et al.), 1995., (bilj. 10), 452–454.

14 JURAJ BATELJA (et al.), 1995., (bilj. 10), 427–443.

15 ZLATKO JURIĆ, Zaštita spomenika u teorijama gradogradnje u srednjoj Europi 1870.–1918., u: *Prostor*, Zagreb, 1/27 (2004.), 11–12.

16 OTTO SARRAZIN, OSKAR HOSSFELD, Der Erste deutsche Denkmaltag in Dresden am 24. und 25. september 1900., u: *Die Denkmalpflege*, 13 (1900.), 100–103. Primjerak časopisa nalazi se u biblioteci Arheološkog muzeja u Zagrebu.

17 a) PAUL TORNOW, Grundregeln und Grundsätze beim Wiederherstellen von Baudenkmälern, u: *Die Denkmalpflege*, 15 (1900.), 113–116. b) PAUL TORNOW, Grundregeln und Grundsätze beim Wiederherstellen von Baudenkmälern, u: *Die Denkmalpflege*, 16 (1900.), 122–124.

18 a) VLADIMIR LUNAČEK, Naša prvostolna crkva; u: *Hrvatsko pravo*, Zagreb, 1680 (1901.), (17. 6.), 3. b) PAUL TORNOW, 1900., (bilj. 17b), 122–124. c) JUKKA JOKILEHTO, A History of Architectural Conservation, Oxford, 1999., 195–196.

19 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 18a), 3.

20 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 18a), 3.

21 VLADIMIR LUNAČEK, Naša prvostolna crkva; u: *Hrvatsko pravo*, Zagreb, 1681 (1901.), (18. 6.), 3.

22 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 21), 3.

23 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 21), 3.

24 VLADIMIR LUNAČEK, K restauraciji franjevačke crkve; u: *Hrvatsko pravo*; Zagreb, 1615 (1901.), (28. 3.), 3.

25 VLADIMIR LUNAČEK, Naša prvostolna crkva; u: *Hrvatsko pravo*, Zagreb, 1682 (1901.), (19. 6.), 3.

26 VLADIMIR LUNAČEK,1901., (bilj. 24), 3.

27 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 25), 3.
28 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 18a), 3.
29 a) IVAN K. TKALČIĆ, JOSIP BRUNŠMID, Predstavka hrvatskih historičara i arheologa u poslu sačuvanja sredovječnih utvrda oko stolne crkve zagrebačke, u: *Obzor*, Zagreb, 142 (1901.), (22. 6.), 1–2; IVAN K. TKALČIĆ, JOSIP BRUNŠMID, *Predstavka hrvatskih historičara i arheologa u poslu sačuvanja sredovječnih utvrda oko stolne crkve zagrebačke*, u: *Narodne novine*, Zagreb, 142 (1901.), (22. 6.), 6–7. b) JURAJ BATELJA (et al.), 1995., (bilj. 10), 481–486.
30 Svi citati do kraja poglavlja preuzeti su iz IVAN K. TKALČIĆ, JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 29a), 1–2.
31 IZIDOR KRŠNJAVI, Bakačeva kula, u: *Narodne novine*, Zagreb, 144 (1901.), (25. 6.), 4–5. IZIDOR KRŠNJAVI (atr.), Die Befestigungsthuerme unserer Domkirche, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 145 (1901.), (26. 6.), 3–4.
32 IZIDOR KRŠNJAVI, 1901., (bilj. 31), 4–5. Citati koji slijede preuzeti su iz istog Kršnjavijevog teksta.
33 Dr. ZOPF, Die Restaurirung der Domkirche, u: *Agramer Zeitung*, Zagreb, 145 (1901.), 145, (26. 6.), 4.
34 Dr. ZOPF, 1901., (bilj. 34), 4. Citati do kraja poglavlja preuzeti su iz teksta I. Kršnjavog kojeg potpisuje pseudonimom Dr. Zopf.
35 Kad govori o kuli, I. Kršnjavi najčešće upotrebljava sljedeće epitete: *„grdni“, „nespretni toranj“, „prosta kula“, „nesgrapni“, „ružni toranj“, „grdna ta i nelijepa kula“, „kasnija nesgrapnost“*.
36 IVAN K. TKALČIĆ, Odgovor presvietlom gospodinu dr. Izidoru Kršnjavomu na njegov članak „Bakačeva kula“; u: *Obzor*, Zagreb, 146 (1901.), (27. 6.), 2–3. IVAN K. TKALČIĆ, Die Befestigungsthürme unserer Domkirche, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 147 (1901.), (27. 6.), 4.
37 IVAN K. TKALČIĆ, Prvostolna crkva zagrebačka nekoć i sada, Zagreb, 1885., 46–47.
38 a) IVAN K. TKALČIĆ, 1901., (bilj. 37), 2–3. b) ANA DEANOVIĆ, ŽELJKA ČORAK, NENAD GATTIN, 1988., (bilj. 2e), 40–41.
39 IZIDOR KRŠNJAVI, Prečastnom gospodinu Ivanu Kr. Tkalčiću, u: *Obzor*, Zagreb, 149 (1901.), (2. 7.), 2–3. IZIDOR KRŠNJAVI, Der Bakač-Thurm, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 148 (1901.), (2. 7.), 4.
40 IZIDOR KRŠNJAVI, 1901., (bilj. 40), 2–3.
41 IZIDOR KRŠNJAVI, 1901., (bilj. 40), 2–3.
42 IVAN K. TKALČIĆ, Sredovječne utvrde oko prvostolne crkve zagrebačke, u: *Obzor*, Zagreb, 153 (1901.), (6. 7.), 1–2. IVAN K. TKALČIĆ, Die Befestigungen der Agramer Domkirche, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 152 (1901.), (6. 7.), 4. IVAN K. TKALČIĆ, Die Befestigungen der Agramer Domkirche, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 153 (1901.), (7. 7.), 4–5.
43 IVAN K. TKALČIĆ, 1901., (bilj. 43), 1–2. Citati do kraja poglavlja preuzeti su iz istog Tkalčićeva teksta.
44 JOSIP BRUNŠMID, Bakačeva kula, u: *Narodne novine*, Zagreb, 147 (1901.), (28. 6.), 5–6.
45 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6.
46 a) JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6. b) OTTO SARRAZIN, OSKAR HOSSFELD, Zur Einführung, u: *Die Denkmalpflege*, 1 (1899.), 1–2. Primjerak časopisa nalazi se u biblioteci Arheološkog muzeja u Zagrebu.
47 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6.
48 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6.
49 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6.
50 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6.
51 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6.
52 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 45), 5–6.
53 IZIDOR KRŠNJAVI, Gospodinu prof. Brunšmidu u poslu Bakačevog tornja, u: *Narodne novine*, Zagreb, 148 (1901.), (1. 7.), 2.
54 IZIDOR KRŠNJAVI, 1901., (bilj. 54), 2.
55 IZIDOR KRŠNJAVI, 1901., (bilj. 54), 2.
56 IZIDOR KRŠNJAVI, 1901., (bilj. 54), 2.
57 JOSIP BRUNŠMID, Gosp. Prof. Kršnjavomu u poslu Bakačeve kule, u: *Narodne novine*, Zagreb, 154 (1901.), (8. 7.), 4.
58 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 58), 4.
59 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 58), 4.
60 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 58), 4.
61 VLADIMIR LUNAČEK, Bakačeva kula, u: *Hrvatsko pravo*, Zagreb, 1692 (1901.), (2. 7.), 3–4.
62 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 103), 3–4.
63 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 103), 3–4.
64 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 103), 3–4.
65 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 103), 3–4.
66 a) HERMANN BOLLÉ, K reprezentaciji hrvatskih arheologa i historičara glede obnove stolne crkve, u: *Narodne novine*, Zagreb, 153 (1901.), (6. 7.), 3–4. HERMANN BOLLÉ, Der Bakač-Thurm, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 153 (1901.), (6. 7.), 9–10. b) HERMANN BOLLÉ, Die Restaurirung der Domkirche, u: *Agramer Zeitung*, Zagreb, 153 (1901.), (6. 7.), 9–11.
67 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.
68 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.
69 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.
70 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.
71 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.
72 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.
73 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.
74 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.
75 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.
76 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.
77 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.
78 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.
79 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.
80 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11. U opisu se nalaze sljedeće formulacije:*„stari nezgrapni krov“; „tesara bez ikakvog znanja, za nuždu bio razapet nad sva tri broda“;„sirovi kontrafori“,„tek u kasnije vrijeme nadodan primitivno izveden i sasvim loše konstruiran kasnogotički mrežasti svod nad svetištem“; „urušeni, primitivni i šeprtljavom rukom izvedeni, kasnogotički mrežasti svod u svetištu“; „u kasnije vrijeme*

nevještom rukom vrlo loše umetnutih, kasnogotičkih mrežišta u prozorima"; „stubovi na tom mjestu bili duboko isklesani, što je nevjerojatno nesavjesni zahvat"; „grobnice, koje su tek u kasnije vrijeme i s malo tehničkog obzira bile uzidane u crkvi".

81 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

82 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

83 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

84 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

85 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

86 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

87 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

88 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.

89 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.

90 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.

91 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67b), 9–11.

92 HERMANN BOLLÉ, 1901., (bilj. 67a), 3–4.

93 JOSIP BRUNŠMID, Odgovor g. Bolléu, u: *Narodne novine*, Zagreb, 159 (1901.), (13. 7.), 4–5.

94 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

95 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

96 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

97 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

98 a) JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5. b) PAUL TORNOW, 1900., (bilj. 17a), 113–116.

99 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

100 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

101 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

102 JOSIP BRUNŠMID, 1901., (bilj. 94), 4–5.

103 IZIDOR KRŠNJAVI (atr.), Politische Beleuchtungs des Bakač-Thurmes, u: *Agramer Zeitung*, Zagreb, 160 (1901.), (15. 7.), 1.

104 IZIDOR KRŠNJAVI (atr.), 1901., (bilj. 145), 1.

105 VLADIMIR LUNAČEK, Bakačeva kula, u: *Hrvatsko pravo*, Zagreb, 1704 (1901.), (16. 7.), 3.

106 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 106), 3.

107 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 106), 3.

108 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 106), 3.

109 VLADIMIR LUNAČEK, Bakačeva kula, u: *Hrvatsko pravo*, 1705 (1901.), (17. 7.), 2–3.

110 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 110), 2–3.

111 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 110), 2–3.

112 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 110), 2–3.

113 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 110), 2–3.

114 VLADIMIR LUNAČEK, 1901., (bilj. 110), 2–3.

115 a) BRIAN LADD, Urban Planning and Civic Order in Germany, 1860–1914, Cambridge-Massachusetts-London-England, 1990., 111–116, 122–131. b) ZLATKO JURIĆ, 2004., (bilj. 15), 3. c) GEORGE R. COLLINS, CHRISTINE CRASEMANN COLLINS, Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning, Mineola – New york, 2006., 44–51, 348–351. d) MICHAEL J. LEWIS, The Gothic Revival, London, 2002., 128–134. e) JUKKA JOKILEHTO, 1999., (bilj. 18c), 116–119, 191–193, 195–196. f) Hermann Märtens je 1885. formulirao teoriju praktične estetike koja je pomogla u određivanju veličine potrebnog trga u odnosu na visinu pročelja i ukupni volumen spomenika. Baumeisterove i Märtensove teorije kanonizirat će i široko popularizirati gradski planer J. Stübben u prvom izdanju (1890.) svojeg kapitalnog djela „Der Städtebau" koje je imalo golem utjecaj na srednjoeuropsku teoriju planiranja i regulacije gradova. Slične prakse oslobađanja katedrale rušenjem i uklanjanjem okolnih zgrada provodile su se od 1850-ih do 1880-ih u Frankfurtu, Ulmu i Kölnu. Istovremeno su se u njemačkim gradovima bez imalo oklijevanja rušila postojeća gradska vrata i utvrdni zidovi. Od 1890. do 1900. godine u srednjoj Europi počela se stvarati određena reakcija na dotadašnju regulatornu praksu u gradogradnji. U manje od deset godina došlo je do velike promjene teorijskih razmišljanja. Rasprava o opravdanosti rušenja gradskih zidina u Nürnbergu počela je još 1870-ih godina u vrijeme potpune dominacije Baumeisterovih teorija. Bez konkretnog dogovora, rasprava se razvukla do 1890-ih godina, kad je završila kompromisom koji ih je sačuvao od rušenja. Köln je 1880-ih i 1890-ih bio poprište zanimljive promjene strana u raspravi o rušenju gradskih vrata i zidina. Dojučerašnji gorljivi zagovornik rušenja J. Stübben pretvorio se u glavnog agitatora očuvanja, izazvavši opću zbunjenost članova gradskog zastupstva.

116 a) BRIAN LADD, 1990., (bilj. 116a), 131–138. b) GEORGE R. COLLINS, CHRISTINE CRASEMANN COLLINS, 2006., (bilj. 116c), 64–70, 91–100, 348–349, 357–362. c) Camillo Sitte je bio među prvima koji je u knjizi „Der Städtebau nach seinem künstlerischen Grundsatzen" objavljenoj 1889. godine, izrazio negativno mišljenje o suvremenoj gradogradnji jer je osporavao regulatorni proces oslobađanja sakralnih i javnih zgrada od okolne gradnje. Osnovni razlog je razaranje povijesno nastalog gradskog ustrojstva. Glavna zabluda je bila težnja za razgledavanjem zgrade jednim statičnim pogledom. Osamljena crkva na praznom prostoru novoga trga izgubila bi svaki odnos prema povijesnom gradskom ustrojstvu. U prvo vrijeme, kada je C. Sitte objavio knjigu, činilo se da će proći potpuno nezapaženo među profesionalcima i u javnosti. Potpuno neočekivano, teorijska stajališta izražena u knjizi velikom su brzinom prihvaćena i u razdoblju od jednog desetljeća Sitteova su stajališta prevladala u Njemačkoj. U uvodniku prvog broja stručnog časopisa za gradogradnju „Der Städtebau" iz 1904. godine, urednici C. Sitte i Th. Göcke isticali su značenje istodobne pripadnosti gradogradnje području umjetnosti i tehničke znanosti. U gradogradnji se kolektivni nacionalni ponos i domoljublje isprepliću s tehničkim zahtjevima suvremene civilizacije u konačno ostvarenje koje je doprinos pojedinačnoj nacionalnoj kulturi. Camillo Sitte i istomišljenici Karl Henrici, Theodor Göcke i Theodor Fischer inzistirali su na očuvanju starih stambenih zgrada u okruženju pojedinih sakralnih i javnih spomenika radi jedinstvene povijesne slikovitosti.

117 AKOS MORAVANSZKY, Competing Visions – Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European

Architecture 1867–1918, Cambridge-Massachusets-London-England, 1998., 76–77.

118 a) MICHAEL J. LEWIS, The Politics of the German Gothic Revival – August Reichensperger, New York – Cambridge, 1993., 42–56. b) MICHAEL J. LEWIS, 2002., (bilj. 116d), 55–56, 67–69, 74–75. c) WIM DENSLAGEN, Architectural Restoration in Western Europe: Controversy and Continuity, Amsterdam, 1994., 164–165, 171–172.

Do 1880-ih završena je dugotrajna stilska restauracija katedrale u Kölnu. Obnovu katedrale počeo je 1840. godine arhitekt E. F. Zwirner, a dovršio 1880. godine arhitekt R. Voigtel. Obnova je provedena pod budnom paskom ideologa i teoretičara neogotičke obnove A. Reichenspergera. Neogotička obnova u njemačkim je zemljama dosezala vrhunac od 1860. do 1880. godine, zahvaljujući neumornoj agitaciji A. Reichenspergera i arhitekata njegova kruga, poput G. G. Ungewittera, V. Statza, F. von Schmidta i C. W. Hasea. Za A. Reichenspergera, neogotička obnova nije bila pitanje ukusa, već rezultat socijalne interakcije umjetnika i društva. Neogotička stilska restauracija katedrale nije rezultat tehničkog ili umjetničkog djelovanja arhitekta u zadovoljavanju želja naručitelja, nego je sudjelovanje duboko pobožne lokalne zajednice u građevinskoj radionici u gradnji i poslije u obavljanju bogoslužja. Drugi oslonac neogotičke obnove bila je negativna stigma barokne i rokoko umjetnosti kao tzv. *zopf* stila koji je stran njemačkoj kulturi. Na valu neogotičke obnove stilski su restaurirane i potpuno ispražnjene od baroknih intervencija i opreme i katedrala u Ulmu (arhitekti F. Thran, L. Scheu, A. Von Beyer, 1844.–1890.) i Frauenkirche u Münchenu (arhitekt M. Berger u Münchenu, 1858–60.-1877.).

119 AKOS MORAVANSZKY, 1998., (bilj. 118), 76–77.

120 AKOS MORAVANSZKY, 1998., (bilj. 118), 76–77.

121 AKOS MORAVANSZKY, 1998., (bilj. 118), 63–82.

122 a) FRANKO ĆORIĆ, Carsko i kraljevsko središnje povjerenstvo za proučavanje i održavanje starinskih građevina u hrvatskim zemljama – Ustroj, zakonodavstvo i djelovanje 1850.–1918., neobjavljena doktorska disertacija, Zagreb, 2010., 166–170, 334–341. b) GEORGE R. COLLINS, CHRISTINE CRASEMANN COLLINS, 2006., (bilj. 116c), 336, 366–367. c) JUKKA JOKILEHTO, 1999., (bilj. 18c), 194, 196–197, 215–217. d) FRANKO ĆORIĆ, MARKO ŠPIKIĆ, Izvješće Aloisa Riegla o Dioklecijanovoj palači, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Split, 42 (2011.), 406–407. e) WIM DENSLAGEN, 1994., (bilj. 119c), 182–185, 242–243.

Od 1880. do 1900. postupno se počinju javljati i drugačija teorijska razmišljanja o očuvanju spomenika i povijesti arhitekture. Počele su se formirati jasne kritike dotada nedodirljive primjene metode stilske restauracije u srednjoj Europi. U Berlinu počinje izlaziti 1899. godine stručni časopis „Die Denkmalpflege“, u kojemu pišu P. Tornow i Th. Fischer. Organiziraju se skupovi na kojima se raspravlja o problemima u očuvanju građevinskih spomenika. Na prvom njemačkom „Denkmaltagu“ održanom 1900. u Dresdenu, arhitekt Paul Tornow teorijski je definirao načela intervencije na očuvanju spomenika, posebno ističući određeni oblik znanstvenog pristupa. Cilj je bio ograničiti ekscese estetskog pristupa stilskoj restauraciji. H. Muthesius je 1900./1901. na njemački jezik preveo Ruskinova djela, a Georg Dehio počinje zastupati primjenu krilatice „Konzervirati, a ne restaurirati“ na očuvanju spomenika u Njemačkoj. Koliko su se brzo u samo nekoliko godina dogodile promjene u teorijskom razmišljanju i praksi očuvanja spomenika, najbolje pokazuje sljedeći primjer: A. Riegl objavljuje 1903. kapitalno djelo „Der moderne Denkmalkultus, sein Wessen, seine Entstehung“ kojim je posve napuštena praksa stilske restauracije i uveden potpuno novi koncept konzervacije u očuvanju spomenika. Iste godine Paul Tornow na katedrali Saint-Etienea u Metzu uklanja neoklasicistički portal iz 1764. godine arhitekta Jacquesa-Francoisa Blondela i zamjenjuje ga svojim neogotičkim stilskim restauriranim portalom. P. Tornow je intervencijom odustao od svojeg prvog pravila, jer je uništio arhitektonsko djelo u jednom od povijesnih stilova. Izvedba novog neogotičkog portala primjenom stilske restauracije u potpunoj je suprotnosti s teorijama G. Dehija i A. Riegla. Na šestom njemačkom „Denkmaltagu“ održanom 1905. u Bambergu, povela se velika rasprava treba li stilski restaurirati ili konzervirati ruševinu dvorca u Heidelbergu. Prije trideset godina pristupilo bi se stilskoj restauraciji bez ikakve rasprave. P. Tornow i O. Hossfeld pripadali su prvoj polovici sudionika koja se zalagala za stilsku restauraciju. Paul Clemen i Georg Dehio predvodili su drugu polovicu sudionika koji su predlagali konzervaciju.

123 MICHAEL J. LEWIS, 1993., (bilj. 160), 49–50/268–269.

124 MARKO ŠPIKIĆ, Anatomija povijesnog spomenika, Zagreb, 2006., 241–274.

125 MARKO ŠPIKIĆ, 2006., (bilj. 125), 256–257.

126 a) JUKKA JOKILEHTO, 1999., (bilj. 18c), 193–194. b) WIM DENSLAGEN, 1994., (bilj. 119c), 163–167.

127 MARKO ŠPIKIĆ, 2006., (bilj. 125), 255.

128 a) FRANKO ĆORIĆ, 2010., (bilj. 123a), 162. b) GEORGE R. COLLINS, CHRISTINE CRASEMANN COLLINS, 2006., (bilj. 116c), 336. c) Albert Ilg, Cornelius Gurlitt i Friedrich Ohmann počinju istraživati i pozitivno vrednovati baroknu umjetnost.

129 a) BRIAN LADD, 1990., (bilj. 116a), 129–130. b) GEORGE R. COLLINS, CHRISTINE CRASEMANN COLLINS, 2006., (bilj. 116c), 58–60. c) J. Stübben je pratio pojavu C. Sittea i njegovih istomišljenika i postupno evoluirao u teorijskom razmišljanju. Na četvrtom njemačkom „Denkmaltagu“ 1903. godine, J. Stübben je podupro očuvanje povijesnog rastera gradskih ulica i suprotstavljao se oslobađanju katedrale od okolne gradnje. Stübben je bio vjerojatno najpoznatiji teoretičar i praktičar urbanog planiranja 1890-ih godina. Njegov je modalitet bio–pažljivo slijediti radove inovativnijih i imaginativnijih teoretičara, preuzimanje novih ideja i krajnje uspješno populariziranje među stručnjacima i u

široj javnosti. Stübbenove promjene teorijskih razmišljanja događaju se istovremeno s razvojem profesije urbanog planiranja u Njemačkoj. Starija generacija Stübbenovih vršnjaka imala je problema s prihvaćanjem promjena, dok su mlađe generacije manje oklijevale u napuštanju starih, postojećih teorija.

Summary

Zlatko Jurić, Martina Strugar, Franko Ćorić

DISCUSSIONS ABOUT BAKAČ'S TOWER IN ZAGREB IN 1901: „THIS AKWARD, UGLY TOWER..." OR „...A TYPICAL EXAMPLE OF MEDIEVAL DEFENCE FORTIFICATION..."

Josip Brunšmid and Emilij Laszowski wrote the Petition of Croatian Historians and Archaeologists in the Conservation of Middle-Aged Fortresses around Zagreb Cathedral and organized its signing by 28 leading Croatian historians, antiquarians and archaeologists. The petition was published on 22 June 1901 in all daily newspapers and caused a debate among theoreticians, which was published in daily newspapers from 22 June to 17 July 1901. The main bone of contention was related to the following issues: whether to demolish or preserve Bakač's tower and western wall, whether to rebuild and restore Vinković's portal or replace it with the new Bollé's portal and how to evaluate the executed stylistic restoration of the cathedral. The course of the debate was determined by the participants and the state of the cathedral as well as the bishop's fortress. Historian Izidor Kršnjavi, architect Hermann Bollé, historian Ivan K. Tkalčić, archaeologist and historian Josip Brunšmid and art critic Vladimir Lunaček took part in the debate. The state of the archiepiscopal cathedral complex is extremely complicated. The cathedral was restored (1880 to 1900) under the guidance of architect H. Bollé. The western facade of the cathedral no longer contains Vinković's portal (1640–43/1675), which bishop Benedikt Vinković (1637–42) ordered from master Cozmo Mueller and which was completed by canon Ludovik Vukoslavić. At the time, the bishop's fortress still kept an unaltered historical form. The release of the petition in 1901 caused a huge debate about urban development, the preservation of building monuments and art history. I Kršnjavi, H. Bollé, J. Brunšmid and V. Lunaček basically followed European trends, and the differences were largely the result of the generation gap. In urban development, I. Kršnjavi and H. Bollé continued to uncompromisingly advocate the exclusion of church monuments from the practice of their alteration with regard to the surrounding construction and the practice of the demolition of old buildings for modern traffic requirements, all stances formed and represented by Reinhard Baumeister, Hermann Maertens and Josef Stübben in the period from 1870 to 1880. Bollé's concise and specific explanation about the justification for the demolition of Bakač's tower, in order to open the view of the restored western facade of the cathedral is in accordance with the theories of Hermann Maertens. J. Brunšmid and V. Lunaček, on the other hand, were faithful followers of the theoretical reasoning of Camillo Sitte and his circle of the like-minded when it came to urban development and its regulation. Unlike J. Brunšmid and V. Lunaček, I. Kršnjavi and H. Bollé are much closer to contemporary art history concepts of defensive towers and walls as well as provincial Renaissance works, and therefore also Vinković's portal, which belongs to the seventeenth century. The theoretical considerations about the conservation of monuments all share the Enlightment's historicist vision of the past. I Kršnjavi and H. Bollé saw the past as an educational authority that teaches, while for J. Brunšmid and V. Lunaček, the past represented a moral authority that primarily commemorates. For I. Kršnjavi and H. Bollé a historical monument, even if incomplete, is not an object to be left intact and put under the glass bell for preservation. An unfinished monument is an object that should first of all be aesthetically finished so that it could still be used. In the end, none of them aspired to a scientific antiquarian approach, but rather to a creative artistic one. H. Bollé and I. Kršnjavi are no exception to the Central European architecture of the nineteenth century. Most of the interventions on building monuments belonged to an individualistic direction of historicism, where an aesthetic approach to the stylistic restoration prevailed. Far fewer interventions belonged to an antiquarian direction in historicism, which saw the application of an archaeological approach to stylistic restoration. J. Brunšmid, E. Laszowski and V. Lunaček carefully monitored and accepted new knowledge stemming from contemporary theoretical debates which concerned the preservation of monuments and were led wherever German was spoken. They acted highly ethically and posted their sources of influence: the first editorial of the magazine „Die Denkmalpflege", a report from the first German „Denkmaltag" and the theory of Paul Tornow. All of them criticized the aesthetic approach to style restaurations. H. Bollé followed E. E. Violet-le-Duc and explained the restoration of the cathedral as a rational, technical and absolutely artistic task, which is completely detached from the social context. In reading and evaluating the historical

and spatial development of the architectural composition of the cathedral H. Bollé opposed the canon of European quality and the quality of provincial works. As opposed to the European canon, the local stylistic specifics of the cathedral were radically rated barbaric and mercilessly removed. Since J. Brunšmid and V. Lunaček considered the restoration of the cathedral as having a clear role in the social construction of the Croatian nationhood, they accused H. Bollé for a lack of patriotism and piety. V. Lunaček was most prone to an extensive theoretical debate, but his views remained largely ignored by other debate participants. His theoretical critique in some way announced the architecture of Viktor Kovačić and theoretical criticism of Gjuro Szabo. Various considerations from the debate got reflected in Kovačić's theoretical explanation for the Kaptol and environs tender from the year 1908. Later on Gj. Szabo could conclude the theoretical settling of the theory of regulation, stylistic restoration and the architecture of historicism.

KEYWORDS: *Izidor Kršnjavi, Josip Brunšmid, Hermann Bollé, Vladimir Lunaček, Zagreb, Bakač's tower, monument preservation*

A da razmislimo o iskustvima starih majstora?

O pristupu povijesnim obojenim i/ili oslikanim žbukama na pročeljima

Ivan Srša

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

Izvorni znanstveni rad
Predan 6. 6. 2011.
UDK 75.052:025(497.5)

SAŽETAK: S tehnološkoga gledišta dosadašnja su hrvatska iskustva s restauriranjem obojenih i/ili oslikanih povijesnih žbuka najblaže rečeno negativna. Prelaskom s vapnene na rad s produžnom žbukom na povijesnim se građevinama ubrzalo propadanje njezinih izvornih ostataka, nakon čega je s vremenom smisao njihova daljnjeg čuvanja zamijenjen faksimilskim rješenjima, isprva izvedenima na produžnoj, a u posljednje doba ponajviše na industrijskoj žbuci i s njome tehnološki usklađenim bojama. Zabrinjavajući podatci o broju pročelja s kojih je u proteklih pola stoljeća izvorna obojena i/ili oslikana žbuka u cijelosti otučena i zamijenjena produžnom ili sveprisutnom industrijskom žbukom, upućuju na zaključak da bi, ne stane li se u Hrvatskoj odmah tomu na kraj, u iduća dva do tri desetljeća pročelja povijesnih građevina mogla u potpunosti ostati bez oslikanih izvornih žbuka.

Stoga je opravdano zapitati se nije li za opstojnost povijesnih žbukanih i bojenih slojeva na pročeljima, umjesto njihova trajnog izlaganja, možda ipak bolje ponovnim prežbukavanjem i prebojavanjem izvorniku istovjetnim materijalima skloniti ih pod slojem unaprijed „žrtvovane žbuke i boje“? Njihovim sklanjanjem pod novim žbukanim i/ili bojenim slojem, bilo samo izvornoga bilo više naknadnih povijesnih slojeva, spriječilo bi se njihovo propadanje uzrokovano izravnim izlaganjem atmosferilijama ili unošenjem neodgovarajućih industrijskih proizvoda za njihovu „zaštitu“. Na takvom se, zamjenskome novom sloju, koji se periodično može mijenjati s istodobnim provođenjem kontrole stanja povijesnih slojeva, mogu replicirati ona povijesna oslikavanja za koja se prethodnom kritičkom interpretacijom utvrdi opravdanost njihove prezentacije.

KLJUČNE RIJEČI: *povijesne žbuke, oslikana pročelja, freske, restauriranje u Hrvatskoj*

Stariji slojevi vapnenih žbuka na pročeljima koji su se sa svojim bojenim premazima ili zidnim slikama očuvali u kakvom-takvom stanju sve do danas, uspjelo je to ponajprije zahvaljujući naknadnim slojevima koji su ih prekrili i tako zaštitili od izravne izloženosti atmosferilijama. Čak i najstarije, uglavnom fragmentarno očuvane zidne slike na nutarnjim zidovima otkrivene su pod naknadnim žbukanim i bojenim slojevima kojima su zbog svoje oštećenosti stoljećima bile višestruko premazane vapnom i/ili ožbukane (sl. 1). Da toga nije bilo, ni freske ni oslikana pročelja, prema svemu sudeći, ne bi se očuvala čak ni fragmentarno.

Da bi se povijesne žbuke s bojenim ili oslikanim površinama mogle prezentirati i izložiti svakodnevnom utjecaju atmosferilija, nastojale su se zaštititi bilo nekom od uobičajenih metoda zaštite zidnih slika i s njima usklađenim tradicionalnim materijalima ili gotovim modernim industrijskih proizvodima, a katkad i njihovom kombi-

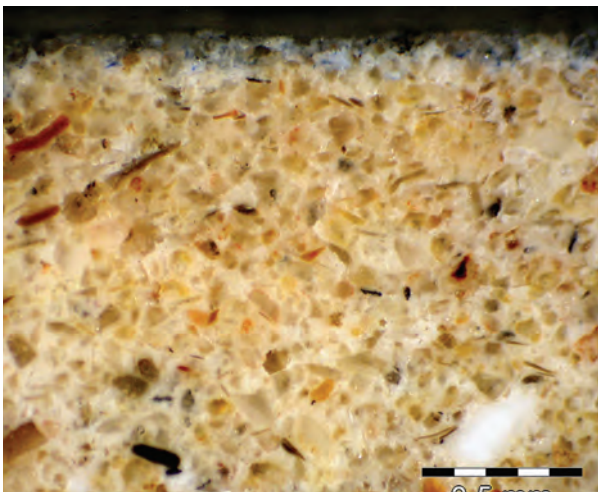
1. Sonda na južnom zidu svetišta u kapeli sv. Petra u Novom Mjestu (Sv. Ivan Zelina), stanje 1997 godine (fototeka HRZ-a, snimio Ivan Srša)
Probe on the south wall of the sanctuary in the chapel of St. Peter in Novo Mjesto (Sv. Ivan Zelina), the 1997 state (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Ivan Srša)

nacijom. Isprva se činilo da je uporabom industrijskih, napose sintetičkih materijala moguće produljiti trajanje obojenih i oslikanih zidnih površina, no s vremenom je postalo jasno da to ipak nije tako i, da stvar bude gora, da je nerijetko cijena njihove uporabe nepovratna promjena izvorne tvarne strukture.

Višedesetljetna primjena različitih sintetičkih proizvoda namijenjenih konsolidaciji i učvršćivanju žbuka i slikanih slojeva, kao i otapala za uklanjanje prethodnih intervencija, ne samo da je uzrokovalo nepovratna oštećivanja njihove vidljive cjeline nego je postupno dovelo i do promjene njihove izvorne tvarne strukture. Stoga uvijek valja imati na umu da prezentacija restauriranih pročelja ili fresaka nije samo ono što vidimo golim okom, nego i ono što nam to omogućuje.

Zato osim o njihovoj *vanjskoj,* posebnu brigu treba voditi o njihovoj *unutarnjoj* prezentaciji.

Unutarnji dio svake prezentacije zidne slike sadržan je u njezinoj tvarnoj strukturi[1], on je rezultat svih nekadašnjih pa i restauratorskih intervencija, kao i primijenjenih materijala za zaštitu: u njezinim žbukanim slojevima i među njima, te unutar i na površini njezina slikanoga



2. Mikro-presjek vapnene žbuke s Paraloidom B72 (modri sloj na površini), 2011 godine (fototeka HRZ-a, snimila M. Jelinčić)
Micro examination of the lime mortar cross section with Paraloid B72 (blue layer on the surface), 2011, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Jelinčić)

sloja (sl. 2). Nikako se ne smije previdjeti da je mnogo opasniji za opstojnost zidne slike od njezine slabe *vidljive* prezentacije loše izveden *nevidljivi* dio restauratorskog zahvata koji zadire u samu tvarnu strukturu zidne slike, bilo da je riječ o slikanome sloju bilo o njegovu nosiocu. *Nevidljiv* dio prezentacije zahtijeva nadasve savjestan pristup, jer problemi uzrokovani neodgovarajućim postupcima restauratorima mogu tijekom zahvata priskrbiti dodatne probleme, ali, što je još važnije, i trajno oštećenje samoga djela.[2]

Podsjetnik na najčešće primjenjivane materijale u restauriranju zidnih slika i oslikanih pročelja u Hrvatskoj u proteklih pola stoljeća

U proteklom su stoljeću nekoliko puta mijenjane metode zaštite slikanoga sloja i njegova nosioca, a s njima su u uporabu unošeni i za to potrebni industrijski materijali. Premda se u Hrvatskoj malokad spominje njihova primjena na dijelovima građevina koji su svakodnevno više ili manje izravno izloženi atmosferilijama (pročelja, otvoreni trijemovi, portali itd.), neki su materijali ipak primjenjivani i na freskama naslikanima na pročeljima crkava i na naslikanim arhitektonskim elementima na pročeljima (ugaonim kvadrima, pilastrima, vijencima i sl.).

Kao podsjetnik na najčešće primjenjivane materijale valja napose upozoriti na one čija je primjena nekoć bila općenito prihvaćena. Primjerice, tko se još sjeća široke primjene voska u zaštiti zidnih slika? U restauriranju zidnih slika u Hrvatskoj vosak se spominje među arhivskim dokumentima sredinom prošlog stoljeća,[3] kao i kazein,[4] organski materijal koji je još u uporabi u restauriranju zidnih slika, premda se, kao i arapska guma, upotrebljava tek povremeno.

ORGANSKI MATERIJALI

Za konzerviranje fresaka i predmeta od kamena vosak se rabio približno između 1850. i 1950., što je zabilježeno još 1921.[5] Sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća smatrano je da se vosak malokad može ukloniti i da sprječava primjenu drugih materijala za konzerviranje.[6] Godine 1956., pišući o zloporabi voska, Daniel Varney Thompson (1902.–1980.) spominje kako se njegova generacija pomamila za voštenjem fresaka i slika izvedenih tutkalom.[7] Zanimljivo je da su istraživanja poduzeta radi utvrđivanja utjecaja voska i Paraloida B72 na upijanje i isparavanje vode na oslikanoj vapnenoj žbuci pokazala veću nepromočivost voska.[8]

D. V. Thompson s pravom je upozorio na to da je još uvijek upitno što je zapravo *arapska guma* (*Acacia arabica*), a još je nesigurnije što je ona bila u srednjem vijeku. Da ne bi postala krhka, on navodi da arapskoj gumi treba dodati malo šećera ili meda;[9] s druge strane, Laura i Paolo Mora i Paul Philippot navode da joj se dodaje alkohol i katkad malo makova ulja,[10] a Charles Velson Horie sugerira da joj treba dodavati *glycerol*.[11] Unatoč svemu navedenom, u restauriranju zidnih slika u Hrvatskoj u proteklom se desetljeću najčešće upotrebljavala arapska guma kao vezivo za pigmente u koncentraciji od 2 do 5%, bez dodavanja navedenih sastojaka.[12]

Prije nego što je počela šira uporaba sintetičkih smola, kazeinska su ljepila pronašla široko polje primjene na predmetima od različitih materijala pa tako i u zidnom slikarstvu.[13] No još se godine 1977. za izradu kalcijeva kazeinata (*calcium caseinate*)[14] namijenjenog učvršćivanju *intonaca* injiciranjem, kao i za lijepljenje gaze i ostalih materijala upotrijebljenih pri prenošenju zidnih slika, preporučivalo i dodavanje *polyvinyl acetatne* (Vinavil) ili *akrilne emulzije* kako bi se kalcijevu kazeinatu povećala ljepljivost i elastičnost.[15]

SINTETIČKI MATERIJALI

Prvi se put *polyvinyl acetate* (PVAC) u konzerviranju zidnih slika spominje još godine 1932., a rabljen je kao ljepilo za *facing* pri skidanju i prenošenju fresaka.[16] Sedamdesetih se godina prošloga stoljeća za sve tipove termoplastike (*polyvinyl acetate*, PVAC) s omekšavanjem na više od 70 oC smatralo da teorijski mogu služiti kao fiksativi, zbog njihove srednje polarnosti i dobrih značajki starenja.[17]

Gotovo istodobno kad i *polyvinyl acetate*, ranih 1930-ih počeli su se upotrebljavati i *akrilni polimeri*.[18] Nakon početnog neuspjeha s PBMA-om, koji je nakon dvadesetdvogodišnjega izlaganja na zidu laboratorija (približno od 1948. do 1970.) postao 50% netopiv i zahtijevao je jače polarizirana otapala za uklanjanje,[19] pogreška „očito izvrsnog materijala“ nastojala se popraviti istraživanjem stabilnijeg polimera. Pronađen je u *kopolimeru methyl acrylata i ethylmethacrylata* (Paraloid B72), isprva u 5%-tnoj otopini toluena[20] ili *p*-xylena, za koji se 1978. smatralo da

3. Nepoznati autor, Sveta Barbara, freska na pročelju kuće u Gajevoj ulici 16. u Varaždinu, stanje 1974. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Maroević)
Unknown author, Saint Barbara, the fresco on the facade of the house on 16 Gajeva Street in Varaždin, the 1974 state, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I.Maroević)

4. Nepoznati autor, Sveta Barbara, freska na pročelju kuće u Gajevoj ulici 16. u Varaždinu, stanje 2011. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
Unknown author, Saint Barbara, the fresco on the facade of the house on 16 Gajeva Street in Varaždin, the 2011 state (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

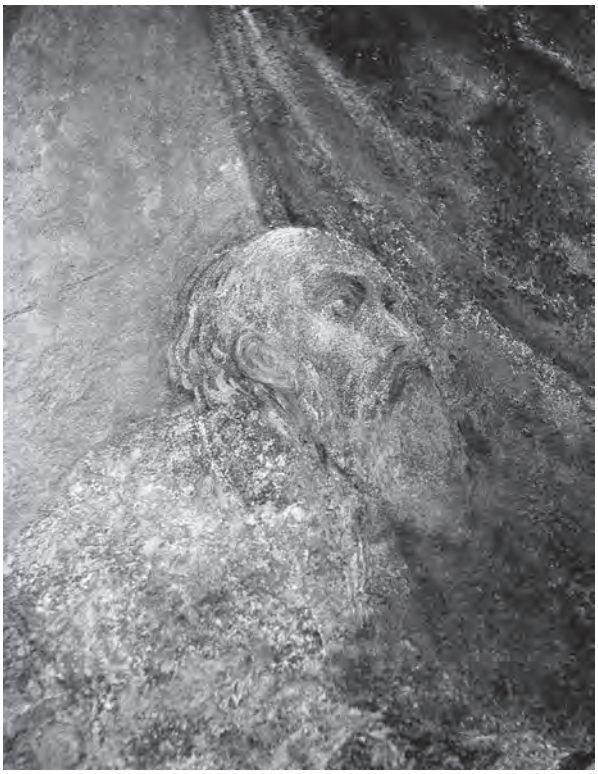
je vjerojatno najbolji izbor.[21] No Paraloid B72 nerijetko se otapao i u acetonu pa i u nitro-razrjeđivaču, a njegovu su izvedenicu Paraloid B82 privatni restauratori još prošle godine uporabljivali kao vezivo za pigmente, otapajući ga u etilnom alkoholu (5%) kako bi njime izveli reintegraciju slikanoga sloja na srednjovjekovnim freskama izvedenima na pročelju.[22]

Za Paraloid B-72 smatralo se da su njegova mehanička svojstva i značajke starenja kao sintetičkog fiksativa posve zadovoljavajuća,[23] a njegova je primjena u Hrvatskoj prvi put zabilježena 1966.[24] (sl. 3, 4) Najčešće se Paraloid B72 rabio pri zaštiti slikanoga sloja na freskama naslikanima u unutrašnjosti građevina. Između godina 1966. i 1986. njegova je primjena ipak bila rjeđa negoli uporaba mnogo problematičnijeg Calatona.[25] No zato je u posljednjem desetljeću Paraloid B72 bio najčešće primjenjivani sintetički materijal na zidnim slikama, ponajprije u pretkonsolidaciji, a rjeđe kao fiksativ.[26]

Među sintetičkim smolama koje su u Hrvatskoj našle široku primjenu u restauraciji zidnih slika bila su još dva materijala koje valja spomenuti: Calaton CB (CA)[27] i Primal AC33.[28] Uporaba Calatona u konzerviranju nije se preporučivala još od 1975. godine.[29] Nažalost, u Hrvatskoj se primjenjivao sve donedavno[30], a Primal AC33 sve dok se prije nekoliko godina nije prestao proizvoditi.

Najranija zabilježena primjena Calatona CB, kao i Paraloida B72 također datira iz godine 1966.[31] Osim na zidnim slikama u unutrašnjosti građevina,[32] Calaton je primjenjivan i na pročeljima. Primjerice, godine 1973.

5. Detalj freske na istočnom pročelju crkve sv. Marije, Zagreb, stanje prije restauracije 1972. godine (fototeka HRZ-a, snimila N. Orel)
A detail of the fresco on the eastern facade of the church of St. Mary, Zagreb, state before the restoration in 1972 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Orel)



6. Detalj freske na istočnom pročelju crkve sv. Marije, Zagreb, stanje nakon restauracije 1973. godine. (fototeka HRZ-a, snimila N. Orel)
A detail of the fresco on the eastern facade of the church of St. Mary, Zagreb, state after the restoration in 1973 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Orel)

7. Detalj freske na istočnom pročelju crkve sv. Marije, Zagreb, stanje nakon restauracije 2005? godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
A detail of the fresco on the eastern facade of the church of St. Mary, Zagreb, state after the restoration in 2005 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

na freski Dragana Bedenka (?), *Poklonstvo kraljeva sv. Stjepana i Emerika Bogorodičinu kipu* (1908.), naslikanoj nad vratima na istočnome pročelju crkve Sv. Marije u Zagrebu (sl. 5–7),[33] a godine 1978. na pročelju crkve Sv. Marije Snježne u Kamenskom.[34] Primjenu Primala AC33 u restauraciji zidnih slika HRZ je počeo relativno kasno i spominje se ponajviše u posljednjem desetljeću na restauriranju fresaka u 3–5%-tnoj otopini.[35]

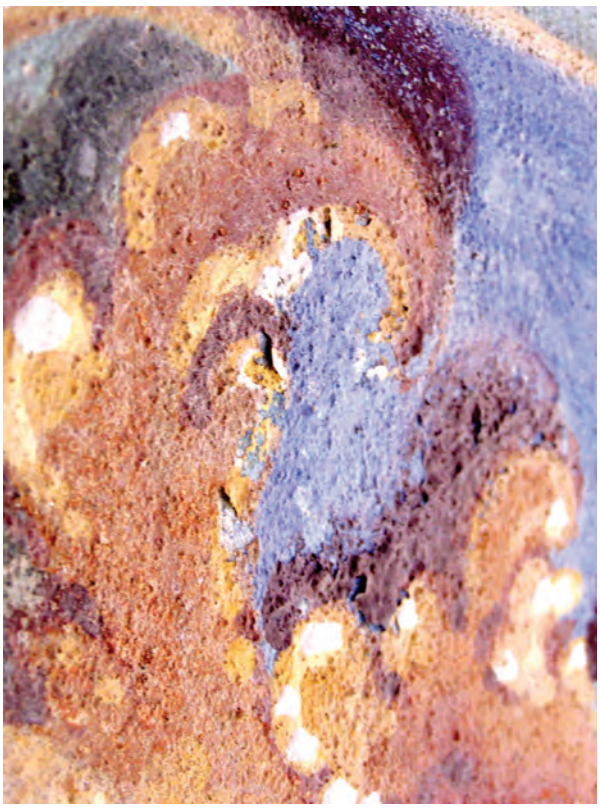
Da se uporaba sintetičkih materijala dugo održala i u europskim mnogo naprednijim službama zaštite spomenika kulture, svjedoči primjer obnove padovanske Capella degli Scrovegni.[36] U restauraciji zidnih slika u kapeli su godine 1957. uporabljeni smjesa polyvinylne emulzije[37] i akrilni polimeri Lucite (isobutyl-methacrilate)[38], Plag (plastificirani polystyrene),[39] kao i spomenuti Vinavil. U obnovi kapele od 1961. do 1963. rabljene su akrilne smole u emulziji (AC55)[40] i akrilna smola u otopini (Acryloid B72).[41] U hitnim restauratorskim radovima izvedenima na tim zidnim slikama godine 1997. za injiciranje je primijenjena akrilna emulzija Primal AC33 otopljena u vodi (10–20%),[42] a tijekom radova izvedenim od 2001. do 2002. upotrijebljen je Paraloid B72 otopljen u nitrorazrjeđivaču (2%).[43]

Polimeri koji se rabe u restauraciji ne bi smjeli mijenjati ili na bilo koji način oštećivati predmet. Mnogi su uporabljeni s nadom, ako ne i s očekivanjem, da je proces njihova ponavljanja najmanje dvadeset godina, a u mnogim okolnostima tek nakon stotinu godina. No to je znatno dulje u usporedbi s komercijalnom uporabom: „...kopolimeri (polyacetali) su u testovima izdržali najdulje dvije godine, dulje od uporabnog života tipičnog auta“.[44]

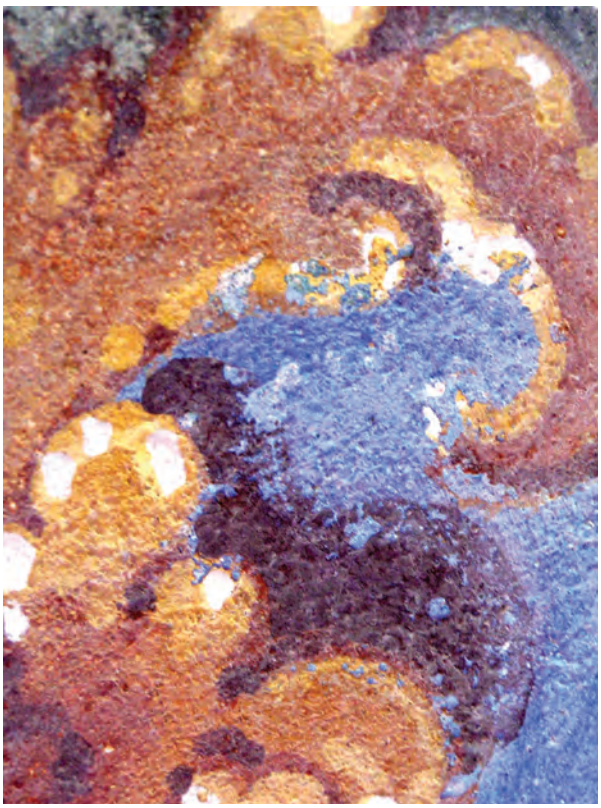
U kontroliranom okolišu, polimer poput Primala B72, Mowilitha 30 (PVAC, polyvinylacetate)[45] ili Primala AC 33, kojima se učvršćivao praškasti ili ljuskavi pigment, ili se rabio za ponovno prianjanje odvojenih dijelova obojene žbuke, davali su prihvatljive rezultate. Međutim, u mnogim slučajevima upotreba sintetičkih polimera već je nakon nekoliko godina pokazivala alarmantne učinke na umjetničkim djelima, poput odvajanja, ljuštenja površine i snažnog ubrzavanja kemijskih reakcija, uključujući i degradaciju slika.[46]

ANORGANSKI MATERIJALI

Od anorganskih materijala zasigurno najstarija i najčešće upotrebljavana metoda učvršćivanja kohezije žbuka i pigmentnoga sloja u Hrvatskoj bilo je prskanje bistrom vapnenom vodom (dobivenom od gašenoga vapna),[47] a katkad je ta voda služila i za čišćenje.[48] Široko je primjenjivana,[49] a katkad, „ovisno o karakteru oštećenja“, rabila



8. Detalj freske na svodu u svetištu crkve sv. Jeronima, Štrigova, zatečeno stanje 2005. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
A detail of the fresco on the vault of the sanctuary in the church of St. Jerome, Štrigova, the 2005 state (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)



9. Detalj freske na svodu u svetištu crkve sv. Jeronima, Štrigova, stanje nakon učvršćivanja slikanog sloja vapnom otopljenim u alkoholu 2005. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
A detail of the fresco on the vault of the sanctuary in the church of St. Jerome, Štrigova, the condition after fixing the painted layer with lime dissolved in alcohol in 2005 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

se i za učvršćivanje praškastoga slikanog sloja zajedno s Paraloidom B72 i Calatonom.[50]

Primjena etil silikata u zidnom slikarstvu potkraj sedamdesetih godina još je bila u fazi ispitivanja, s preliminarnim rezultatima koji su upućivali na oprez zbog mogućeg pojavljivanja sjajnih „aureola“ na površini slika, koje su „bile uklonjive ako ih se odmah uklanjalo alkoholom, no ako se dopustilo da se osuše, ukloniti ih se moglo samo mehanički“.[51] U Hrvatskoj su se etil silikati upotrebljavali tek tijekom posljednjeg desetljeća, uglavnom kao gotovi industrijski proizvodi.[52]

Barijev hidroksid rabljen je na zidnim slikama u Hrvatskoj iznimno rijetko i s promjenjivim uspjehom.[53] Tomu je ponajviše razlog nedostatna upućenost u rad s tom otopinom, napose uzme li se u obzir njezina primjena u kombinaciji s amonijevim karbonatom koji mu prethodi u postupku desulfatizacije.[54] U relevantnoj literaturi o restauriranju zidnih slika[55] nedostaju neki, prema svemu sudeći, nimalo nevažni tehnički detalji,[56] pa se stoga ne treba čuditi ako ta metoda, u Italiji primjenjivana još od 1968. godine,[57] na zidnim slikama nije uspijevala, napose ako se na radilištu radilo izvan vrlo kratkog vrućeg ljetnog razdoblja ili se u tim prostorima ni u najtoplije doba godine nisu mogli ostvariti potrebni temperaturni uvjeti. Ipak, jedan od glavnih uzroka za sumnjičavost prema toj metodi vjerojatno je bila pretpostavka kako njezinom primjenom na površini slike mogu nastati promjene izvorne tvarne strukture, premda one nisu postajale odmah vidljive.[58] S vremenom su kritike bile usmjerene ireverzibilnosti postupka i nemogućnosti uklanjanja barijeva karbonata, čime se mijenjala izvorna tvarna struktura žbuke. S obzirom na to da je riječ o postupku koji je materijalima i kemijski analogan izvorniku i da taj postupak s vremenom ne uzrokuje degradacije, smatra se da realno nisu potrebni zahtjevi za njegovom reverzibilnošću.[59]

Unapređivanjem *metode s barijem*, koja je u literaturi poznata kao Ferroni-Dinijeva metoda,[60] u drugoj polovici devedesetih godina razvila se metoda konsolidacije zidnih slika,[61] koja se u prvim člancima jednostavno nazivala *novom metodom*[62] ili se u člancima isticalo da je riječ o *koloidnim česticama* Ca(OH)2,[63] odnosno o *stabilnoj disperziji* Ca(OH)2.[64] Prvi put sitne čestice Ca(OH)2 nazivaju se nanočesticama u članku objavljenom u ožujku 2001.[65] Ubrzo, pozivajući se na kasniji članak u *Langmuiru*, Philip Ball tu metodu naziva *nanotehnologijom*.[66] Iduće godine

terminologiju preuzimaju i najzaslužniji autori njezina razvoja: Rodorico Giorgio i Pietro Baglioni sa suradnicima.[67]

Nova metodologija temelji se na disperziji u alkoholu otopljenog gašenog vapna[68] i prema njezinim je autorima u cijelosti fizikalno-kemijski kompatibilna s izvornim materijalima zidne slike. U Hrvatskoj se tom metodom, opisanom u spomenutom članku iz 2000., s promjenjivim uspjehom konsolidirao ljuskavi pigment na zidnim slikama godine 2006.[69] (sl. 8, 9)

Određena sumnjičavost, djelomice uzrokovana i nedovoljnom upućenošću, koja je prisutna u prihvaćanju te „kompatibilne" metode, zapravo i ne treba začuđivati, jer određene su dvojbe vezane uz tu metodu prisutne i u novijoj talijanskoj literaturi o restauriranju zidnih slika. Navodi se da još treba svladati određene probleme fizikalno-kemijske kompatibilnosti i spriječiti druge nedostatke – poput eventualnog stvaranja maglica na pigmentnom sloju i pretjerane impregnacije *intonaca* – koji bi mogli dovesti do nestabilnosti i do niske topivosti vapna. Također se navodi da još treba pojasniti i neke proceduralne i tehničke aspekte, poput različitog ponašanja pojedinih pigmenata tijekom postupka i mogućnosti da se nanomolekule dobivaju sintetski, na najjednostavniji način i da budu pristupačne restauratorima.[70]

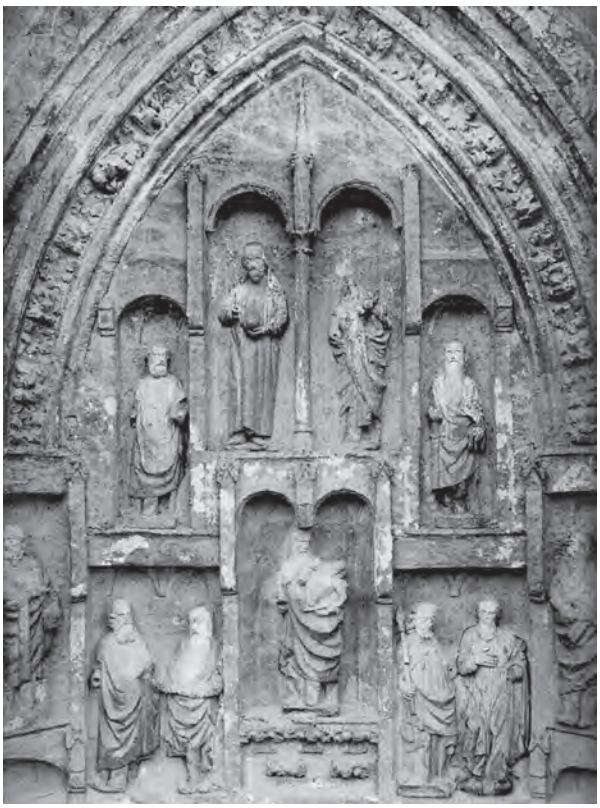
Od anorganskih materijala koji se u Hrvatskoj cijelo desetljeće upotrebljavaju u restauratorskim postupcima na freskama nalaze se i proizvodi namijenjeni učvršćivanju adhezije žbuke injiciranjem, primjerice, smjese industrijskoga naziva PLM-A i PLM-Al.[71] Laboratorijska analiza smjese PLM-A pokazala je da je među nekoliko komponenata toga proizvoda i *portlandite*,[72] koji u ukupnoj količini smjese čini približno 22 (+-4)% i jedini ima vezivno svojstvo, dok su ostale komponente toga proizvoda punilo.[73] Navedeni je proizvod svojim značajkama možda doista „kompatibilan" s vapneno-pješčanom žbukom, ali ostaje činjenica da se od nje ipak bitno razlikuje.

INDUSTRIJSKE ŽBUKE I BOJE

Vjerojatno je najstariji primjer prezentacije stare oslikane žbuke na pročelju u Hrvatskoj zahvat izveden prije šezdeset godina na zapadnome pročelju nekadašnjeg samostana klarisa na zagrebačkom Gornjem gradu.[74] Iz zabilježene dokumentacije dade se naslutiti da je obnova izvedena vapnenom žbukom, jer se za podnožje (sokl) ističe da je bilo od cementa i da je otučeno, a umjesto njega stavljena je „obična žbuka".[75] Oslikavanje su učenici Škole primijenjenih umjetnosti sa svojim nastavnikom izveli „lazurnim bojama i tonovima" (najvjerojatnije kazeinskom temperom?). Nasuprot tomu, u posljednjoj

10. Detalj pročelja Muzeja Grada Zagreba, 1954. (fototeka Ministarstva kulture)
A detail of the Zagreb City Museum facade, 1954 (Photo Archive of the Ministry of Culture)

11. Detalj pročelja Muzeja Grada Zagreba, 2012. (fototeka HRZ-a, snimio M. Jelenčić)
A detail of the Zagreb City Museum facade, 2012 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Jelenčić)



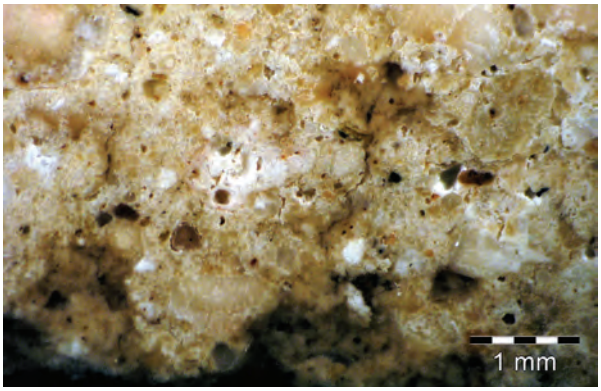
12. Detalj južnog portala crkve sv. Marka, Zagreb, stanje 1937. godine (Schneiderov fotografijski arhiv, Lj. Griesbach)
South portal detail in the church of St. Mark, Zagreb, the 1937 state (Schneider Photo Archive, Lj. Griesbach)

13. Detalj južnog portala crkve sv. Marka, Zagreb, stanje 2011. godine (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
South portal detail in the church of St. Mark, Zagreb, the 2011 state (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

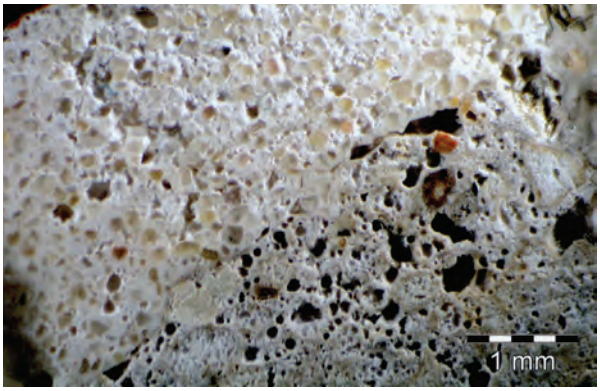
obnovi toga pročelja izvedenoj 1997., za djelomičnu su rekonstrukciju naslikanih prozora privatni restauratori rabili akrilne boje.[76] (**sl. 10, 11**)

Primjena produžnih žbuka u obnovi obojenih ili oslikanih pročelja zabilježena je godine 1978.[77] Na varaždinskoj palači Prassinsky-Sermage i dvorcu Miljana izvorna je žbuka otučena u cijelosti. Pročelja varaždinske palače Prassinsky-Sermage koja su višekratno mijenjala izgled tijekom 17. i 18. st., obnovljena su između 1979. i 1982. godine.[78] Na pročeljima dvorca Miljana od 16. do 20. stoljeća izredalo se sedam građevinskih mijena, a obnovljena su između 1980. i 1982.[79] Oba pročelja, i dvorca Miljana i palače Prassinsky-Sermage, obojena su industrijskom mineralnom bojom.[80]

Neiskustvo u pripremanju vapnene žbuke na dvorcu Miljana imalo je posljedice: „pročelja su ubrzo nakon dovršenja radova mjestimice propala".[81] S tim u vezi valja istaknuti da su još na savjetovanju o obojenim pročeljima, održanom u Zagrebu 1982., zabilježena znakovita opažanja restauratora Ivana Tomljanovića: „(...) mi smo izgubili kontinuitet *métiera* starih majstora u pripremanju žbuka za fasade. Nema više ni gašenog vapna, a način na



16. Mikro-presjek izvorne žbuke s Palaisa, Veliki Tabor, 2007. godine. (fototeka HRZ-a, snimila M. Jelinčić)
Micro cross section of the original plaster on the palace, Veliki Tabor, 2007, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Jelinčić)



17. Mikro-presjek industrijskih žbuka s Palaisa, Veliki Tabor, 2011. godine (fototeka HRZ-a, snimila M. Jelinčić)
Micro cross section of industrial mortars on the palace, Veliki Tabor, 2011, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Jelinčić)

14. Palais, Veliki Tabor, stanje 1984. godine. (fototeka HRZ-a, snimio S. Novak)
Palace, Veliki Tabor, the 1984 state (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Novak)

15. Palais, Veliki Tabor, stanje 2011. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
Palace, Veliki Tabor, 2011 state (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

koji se danas priprema žbuka i kako se ona upotrebljava neprihvatljiv je za obradu spomenika kulture".[82]

Pristup primijenjen na palači Prassinsky-Sermage i dvorcu Miljana slijedila su i druga pročelja,[83] a takav je pristup najvećim dijelom nastavljen sve do danas. Čak su i mnogobrojni ratom oštećeni spomenici kulture (1991.–1995.), poglavito crkve, uglavnom obnavljani uklanjanjem stare i nanošenjem nove žbuke, koja je potom obojena prema nalazima istraživanja.[84]

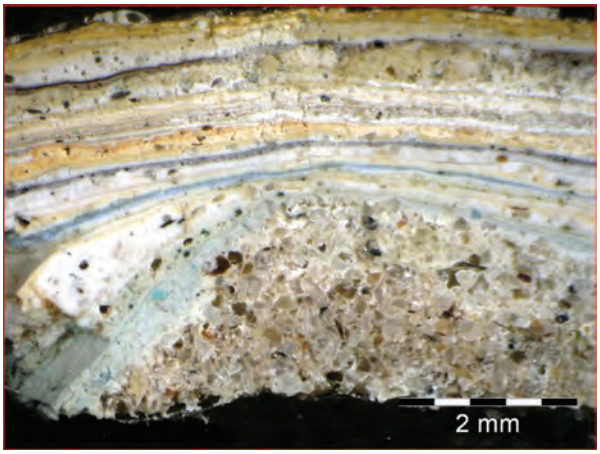
Da neugodna iskustva kadšto mogu ipak imati i poneku dobru stranu, kao primjer mogu poslužiti „završni radovi" na oslikanom južnom portalu crkve Sv. Marka u Zagrebu. Prisiljeni neodrživim rokom za provedbu svih potrebnih restauratorskih zahvata na portalu i svjesni da je bez dovršene desalinizacije reintegracija slikanoga sloja

18. Detalj industrijske žbuke na zapadnom pročelju Palaisa, Veliki Tabor, stanje 2011. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
Detail of industrial mortars on the western façade of the palace, Veliki Tabor, the 2011 state, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

19. Detalj industrijske boje na istočnom pročelju Palaisa, Veliki Tabor, stanje 2011. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
Detail of industrial paint on the eastern façade of the palace, Veliki Tabor, 2011, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

20. Kuća Miller, Osijek, stanje 1996. godine. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
Miller House, Osijek, the 1996 state, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

unaprijed osuđena na brzo propadanje, zaštita bojenih i slikanih dijelova portala provedena je preslikavanjem: prebojeni su oni dijelovi portala na kojima desalinizacija nije provedena. Takvim se postupkom kristalizacija soli na površini izvornoga sloja nastojala preusmjeriti na novi bojeni sloj koji je, slično „žrtvovanoj žbuci", trebao preuzeti funkciju „žrtvovane boje". Njemu je, s jedne strane, namijenjeno preuzimanje soli iz starih obojenih



21. Mikro-presjek žbukanih i bojenih slojeva na pročelju kuće Miller, Osijek, 1996. godine (fototeka HRZ-a, snimila M. Fabečić)
Micro cross section of plaster and painted layers of the façade on the Miller house, Osijek, 1996 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by M. Fabečić)

i oslikanih žbukanih slojeva, a s druge strane, treba poslužiti i kao zapreka prodoru atmosferskih onečišćenja i svakodnevnih izlaganja atmosferilijama do povijesnih dijelova portala.[85] Reintegracija slikanog sloja i djelomična rekonstrukcija gotičkoga bojenoga sloja obuhvatile su sve dijelove portala, osim gornjih zona na kojima je izvorni sloj sačuvan u dobrom stanju.[86] (**sl. 12, 13**)

Od slabo izvedene reintegracije izvornih fragmenata oslikane žbuke na pročelju *palaisa* Velikog Tabora s početka 16. stoljeća, a „obnovljenih" godine 2007., još je gora spoznaja da je ona izvedena industrijskom žbukom. Unatoč žestokom protivljenju restauratora da se taj nadasve vrijedan spomenik arhitekture trajno ne devastira izmjenom njegove tvarne strukture, sva pročelja *palaisa* ožbukana su industrijskom žbukom i obojena industrijskom bojom istoga proizvođača.[87] (**sl. 14–19**) Nažalost, isti je pristup u neznatno modificiranom obliku primijenjen i pri žbukanju pročelja fortifikacije.[88] Sreća u nesreći jest detaljna fotografska i grafička dokumentacija kojom su zabilježeni i laboratorijski analizirani svi povijesni žbukani i bojeni slojevi otkriveni tijekom istraživanja.[89]

Nasuprot takvu pristupu, u osječkoj je Tvrđi kuća Miller obnovljena u skladu s prethodno provedenim iscrpnim konzervatorsko-restauratorskim istraživanjima *in situ* i laboratorijskim analizama bojenih premaza. Žbuka na njezinim pročeljima najvećim je dijelom sačuvana,

22. Kuća Miller, Osijek, stanje 2011. godine. (fototeka KO Osijek, snimila A. Mutnjaković)
Miller House, Osijek, the 2011 state (Photo Archive KO Osijek, photo by A. Mutnjaković)

pokrpana su njezina oštećenja, a obojena je najstarijim utvrđenim bojenim slojem. Nažalost, prilikom bojenja nije uporabljena vapnena nego mineralna boja, premda u tonu ona približno odgovara izvornom obojenju. [90] (sl. 20, 22)

Naposljetku valja istaknuti i rezultate nedavno provedene usporedne analize industrijski proizvedenih pigmenata triju proizvođača koje napose koriste restauratori zidnih slika. Analizirani su u zidnom slikarstvu najčešće korišteni pigmenti, poput *umbre* (sirova i pečena), *sienne* (sirova i pečena), *zelene zemlje* i dr.[91] Navodim dva primjera industrijski proizvedenog pigmenta *zelene zemlje* koji u usporedbi s analizom istoga povijesnog pigmenta[92] pokazuje znatne razlike. Među elementima koji tvore industrijski proizvedeni pigment *zelene zemlje,* laboratorijskom su analizom utvrđeni „uljezi" poput titana (Ti), mangana (Mn), bakra (Cu), kalcija (Ca), sumpora (S), [93] ali i kroma (Cr), nikla (Ni), cinka (Zn) i stroncija (Sr).[94]

Zaključak – a da se ipak vratimo metodi starih majstora?

Otkrivanjem ispod višeslojnih bojenih namaza ili slojeva žbuke i njegovim prezentiranjem, odabrani povijesni sloj ponovno se izlaže nesmiljenim utjecajima atmosferilija i novom razaranju strukture, ali sada u znatno nepovoljnijim klimatskim uvjetima. Upravo se zbog svakodnevnog izlaganja atmosferskom onečišćavanju i sve očitijim izmijenjenim klimatskim okolnostima, izvorne žbuke na pročeljima u urbaniziranim središtima stavljaju pred dodatna iskušenja koja u velikoj mjeri u pitanje dovode njihov daljnji opstanak.

Tome treba dodati i „fizikalne" aspekte trajnog uništavanja povijesnih žbukanih slojeva, ma koliko pazili i tijekom zahvata vodili brigu o čuvanju izvornika, činjenica je da svakom restauracijom stradava jedan njegov dio, a djelomice stradava i tijekom istraživanja.[95] Površina izvornika tako se novim zahvatom nepovratno smanjuje, bez obzira na to je li riječ o posvemašnjoj dotrajalosti materijala, štetama uzrokovanima prethodno upotrijebljenim materijalima, nemogućnosti sagledavanja slojevitosti bez uklanjanja gornjih slojeva žbuke i obojenja ili je riječ o nepažnji i/ili neznanju restauratora.

Prezentacija i svakodnevno izlaganje atmosferilijama povijesnih žbuka s bojenim ili oslikanim površinama na pročeljima uglavnom dosad nisu bili mogući ako žbuke nisu zaštićene nekim industrijskih sredstvom. Na taj se način njihovo trajanje privremeno produljilo, no uz cijenu postupne nepovratne promjene tvarne strukture izvorne žbuke. U možda i ne tako dalekoj budućnosti moglo bi nam se dogoditi da na sve manjim površinama izvornika mikroskopom tražimo neonečišćene dijelove njegove tvarne strukture, dijelove koji neće biti natopljeni industrijskim materijalima za učvršćivanje adhezije i kohezije

23. Detalj pročelja kuće u Radićevoj 28 u Zagrebu, stanje 2011. (fototeka HRZ-a, snimio I. Srša)
A facade detail of the house on 28 Radićeva Street in Zagreb, the 2011 sate, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. Srša)

žbuke ili bojenoga, odnosno slikanoga sloja, ali i izvorne dijelove na kojima vrijedni restauratori neće ostaviti svoj egoističan, a nerijetko i osebujan likovni potpis.[96] (sl. 23)

Dosadašnja iskustva na restauriranju oslikanih pročelja izloženih izravnim atmosferskim utjecajima, u Hrvatskoj su uglavnom negativna, i s obzirom na uporabljene materijale i s obzirom na način njihove primjene. Budući da gubimo i likovnu i tvarnu autentičnost, nije li doista vrijeme da se zapitamo što nam je zapravo važnije: prezentacija oslikanih žbuka i fresaka ili čuvanje njihove izvornosti? Trebamo li ih doista svakodnevno pokazivati, čak i ako one svakim našim zahvatom gube dio izvornosti, kao što je gube i svakodnevnim izlaganjem u onečišćenoj atmosferi? Hoćemo li zbog svoje egoističnosti oslikana pročelja izlagati atmosferilijama do njihove fizičke iznemoglosti, do prezasićenosti različitim „zaštitnim" materijalima, u kojoj će se naposljetku potpuno izgubiti njihova izvorna tvarna struktura?[97]

Oslikana pročelja ne možemo skloniti na sigurno u muzejske prostore s kontroliranom mikroklimom i pokazivati ih posjetiteljima kao slike ili skulpture, osim s pomoću nacrta, maketa, fotografija ili nekim od suvremenih medija (film, video, hologrami, računalni programi i sl.). No ona se mogu čuvati *in situ*, pod novim žbukanim slojem koji će ih prekriti i na taj način čuvati, skrivene od atmosferilija i atmosferskog onečišćenja. Na takvom zamjenskom novom sloju, koji se periodično može mijenjati uz istodobnu kontrolu stanja povijesnih slojeva, mogu se replicirati ona povijesna oslikavanja za koja se prethodnom kritičkom interpretacijom utvrdi opravdanost njihove prezentacije, na što upućuju i ICOMOS-ova načela iz 2003. godine.[98] Uostalom, ni najvredniji materijalni predmeti ljudske povijesti i kulture ne izlažu se svakodnevno radoznalim pogledima niti nam služe za ukrašavanje naše svakodnevice. Pitanje je samo jesu li nam i oslikana pročelja jednako vrijedna.[99] ■

Bilješke

1 Ovdje razmatrani *vanjski* i *unutarnji* dio prezentacije donekle su srodni podjeli Cesarea Brandija u poglavlju o materijalu upotrijebljenom za izradbu umjetničkoga djela, piše da ono „sadržava likovnu poruku koja se može definirati kao struktura i pojavnost (*struttura e aspetto*)", odnosno unutrašnjost (*struttura interna*) i vanjština. Usp. CESARE BRANDI, Teoria del restauro, Torino, 1977., 8–12.; CESARE BRANDI, Theory of Restoration, Roma, 2005., 51–53.

2 IVAN SRŠA, Pitanje prezentacije fragmentarno očuvanih zidnih slika, u: *Peristil*, 53 (2010.), 127–144.

3 Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Indok poslovi kulture, Središnji arhiv, Zbirka starije građe, Konzervatorski zavod u Zagrebu (dalje: Arhiv MK-a). Dokumentacija o crkvama u Loboru, Zagrebu i Volavju. Lobor, crkva Majke Božje Gorske. Izvještaj s puta Ane Deanović u Lobor (11.10. – 21.10. 1947.), spis br. 1127–47, elaborat 1852. (Oslik u lunetama premazan je otopinom parafina u benzinu.); Zagreb, kapela Sv. Stjepana prvomučenika. Račun Mladena Pejakovića za radove na baroknim freskama u kapeli Sv. Stjepana u Zagrebu: „fiksiranje cijele površine s voštanom emulzijom" (29.12.1952.), spis br. 2674.; godine 1955. vosak se spominje sekundarno u zaštiti zidnih slika sv. Kristofora i sv. Jurja na južnom pročelju crkve Majke Božje Snježne u Volavju: „Na ovako očišćene zidne slikarije treba pričvrstiti jutu natopljenu voskom da bi se slikarije sačuvale od razornog djelovanja atmosferilija. Kad se učvrsti juta, na slikarijama treba jutu zaštititi slojem slame." (Ugovor Konzervatorskog zavoda u Zagrebu i Emila Pohla, čl. 2, točka 1; 11.11.1955.).

4 Arhiv MK, Dokumentacija o crkvama u Zagrebu: Zagreb, kapela Sv. Stjepana prvomučenika. Račun Mladena Pejakovića za radove na baroknim freskama u kapeli Sv. Stjepana u Zagrebu: „Učvršćivanje oštećenih mjesta kazeinskom emulzijom" (29.12.1952.), spis br. 2674.

5 CHARLES VELSON HORIE, Materials for Conservation, Oxford, 1997., 88.

6 CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 88.

7 DANIEL V. THOMPSON, The Materials and Techniques of Medieval Paintings. New York, 1956., 49.

8 SARAH ELENI PINCHIN, An investigation of the influence of wax and Paraloid B72 on the sorbtion and water vapour transmission of painted lime plaster. The Courtauld Institute of Art. MA in Conservation of Wall Painting (July 2000). http://www.courtauld.ac.uk/degreeprogrammes/postgraduate/walls/projects/pinchin/index.shtml (29.1.2011.)

9 DANIEL V. THOMPSON, 1956., (bilj. 7), 57. – U srednjovjekovnom se rukopisu *Liber diversarum arcium* o arapskoj gumi spominju i sljedeći zanimljivi dodaci: „(...) ljeti, za svaki slučaj, dodaj mirtu i začine tako da je ne proždiru muhe". U istom se rukopisu navodi i da se ona alternativno može kuhati: „Kuhaj u vodi u koju dodaj malo tutkala ili žumanjak i zajedno kuhaj, dobra je to mješavina za sve boje, kao i za modru (azure)." MARK CLARKE, Mediaeval Painters' Materials and Technicques (The Montepellier *Liber diversarum arcium*), London, 2011., 118.

10 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT, La conservation des peintures murales, Bologne, 1977., 253; Conservation of wall paintings, London, Boston, Durban, Singapure, Sydney, Toronto i Wellington, 1984., 225.; La conservazione delle pitture murali, Bologna, 1999., 240–241.

11 CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 141.

12 U Ludbregu (Vjenčaonica) korištena je otopina od 5%, a u Dubrovniku (palača Kerša) od 2 do 3%. ADELA FILIP, Konzervatorsko-restauratorski radovi na oslikanoj zidnoj napi u Vjenčaonici u Ludbregu (stručni rad), 2006., 39. Arhiv HRZ-a, Odjel za zidno slikarstvo i mozaik. Zbirka elaborata, br. 103.; Dubrovnik, palača Kerša, dosje br. 1547/2007, spis br. 008/07 (dalje: Arhiv HRZ-a, Zid).

13 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT, (bilj. 10), 1977., 405–407; 1984., 348–350; 1999., 384–385. U Hrvatskoj je kalcijev kazeinat u omjerima od 1:3 do 1:4,5 rabljen sve do 2002., no neki ga restauratori i dalje rabe.

14 Kalcijev kazeinat rabio se u restauriranju zidnih slika za konsolidaciju i kao adheziv još u 19. st.–MARIABIANCA PARIS, ICR worksites (1988–92): investigating the state of preservation, and trial areas on the Chapell wall Paintings (summary of data), u: Il restauro della Capella degli Scrovegni (Indagini, progetto, risultati), (ur.) Giuseppe Basile, Roma, 2003., 380, bilj. 17.

15 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 269–270, crteži 40, 407; 1984., 239–240, crteži 9.2, 350; 1999., 256, crteži 40, 385.

16 CHARLES V. HORIE, 1997. (bilj. 5), 94.

17 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 261; 1984., 232; 1999., 248.

18 CHARLES V. HORIE, 1997. (bilj. 5), 106.

19 CHARLES V. HORIE, 1997. (bilj. 5), 106.

20 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 264; 1984., 235; 1999., 251.

21 CHARLES V. HORIE, 1997. (bilj. 5), 106.

22 Riječ je o fragmentima zidnih slika na južnome pročelju crkve Sv. Augustina u Velikoj. Otkriće i prvo konzerviranje fresaka izvedeno je 1987. (Katalog radova Restauratorskog zavoda Hrvatske od 1966. do 1986., u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 12 (1986.), Zagreb, 1987., kat. jed. 430 (dalje: Katalog RZH-a, 1987.).

23 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 261; 1984., 232; 1999., 248.

24 Radi se o zidnoj slici s prikazom sv. Barbare (18. st.) naslikanoj na pročelju kuće u Varaždinu. Paraloidom B72 bio je fiksiran slikani sloj, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 406. Iste je godine osnovan Restauratorski zavod Hrvatske sa sjedištem u Zagrebu. Vidi: BRANKO LUČIĆ, Restauratorski zavod Hrvatske, od osnutka do godine 1975., u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske, 1 (1975.), 7–23.

25 Uporaba Paraloida B72 zabilježena je u Katalogu RZH-a, 1987. na više spomenika: godine 1967. na zidnim slikama u crkvi Sv. Lovre u Požegi (kat. jed. 345); između 1967. i 1974. u Žitnici Staroga grada Ozlja (kat. jed. 266); godine 1968. na zidnoj slici iz Bratovštine Sv. Križa u Bujama (kat. jed. 29); godine 1974. u crkvi Marije Snježne u Kamenskom (kat. jed. 113); godine 1974. u Velikom Taboru (kat. jed. 433); godine 1977. u Domu narodnog zdravlja u Garešnici (kat. jed. 87); godine 1983. u katedrali Uznesenja Marijina u Zagrebu (kat. jed. 466) i dr.

26 Paraloid B72 rabljen je i za zaštitu slikanoga sloja pri *faceingu*, primjerice pri skidanju zidne slike Miroslava Kraljevića u Požegi (2000.) i fragmenata zidnih slika u franjevačkom samostanu u Vukovaru (2000.) otopljen je u nitro-razrjeđivaču. Za skidanje fragmenata zidnih slika na prvom katu franjevačkog samostana u Dubrovniku (2006.) otopljen je u toluenu (5%). VERONIKA ŠULIĆ, Franjevački mučenici, u: *Dubrovnik*, 1 (2009.), 162.

27 Za *Calaton* CA Laura i Paolo Mora i Paul Philippot navode da je N-hydroxymethyl nylon ICI, koji se otapa u 6%-tnoj otopini vode (70%) i etanola (30%). LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 262; 1984., 235; 1999., 249. Charles V. Horie za *Calaton* CA *i* CB, ICI, navodi da je riječ o N-methoxymethyl nylonu. CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 106.

28 Za Primal AC33 Laura i Paolo Mora i Paul Philippot navode da je akrilna emulzija koja se otapa u vodi u omjeru 1:9, dok Charles V. Horie specificira da je riječ o kopolimeru P(MM/EA): poly methylmethacrylate (60)/ethylacrilate (40): CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 110–111.

29 CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 123.

30 Devedesetih godina i u prvoj polovici prošloga desetljeća Calatonom se radilo na freskama u crkvi Marije Snježne u Belcu i na freskama u crkvi Sv. Marije nekadašnjega pavlinskog samostana u Lepoglavi.
Arhiv HRZ-a, dosje br. 5 i dosje br. 121.

31 Na zidnim slikama u dvorcu Brezovica (1776.). primijenjen je u 2–3%-tnoj otopini: BRANKO LUČIĆ, 1975., (bilj. 24), 16.; Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 18.

32 Od 1966. do 1986. godine primjenjuje se na više spomenika. Katalog RZH-a, 1987.: 1971. na zidnim dekoracijama u Alagovićevu ljetnikovcu u Zagrebu, kat. jed. 531; 1973. na ostacima zidnih slika u crkvi Sv. Donata u Zadru, kat. jed. 448; između 1970. i 1972. na ostacima fresaka u katedrali Sv. Stošije u Zadru, kat. jed. 456; između 1975. i 1978. na zidnim slikama u crkvi Sv. Ignacija u Dubrovniku, kat. jed. 53; 1974. djelomice na freskama u crkvi Marije Snježne u Kamenskom, kat. jed. 113; godine 1974. na freski u lječilišnoj restauraciji u Topuskom (kat. jed. 387); 1978. na zidnim slikama u crkvi Sv. Katarine u Zagrebu, kat. jed. 472; na zidnoj slici u zgradi na Trgu bana Jelačića 3 (Trg Republike 3) u Zagrebu, kat. jed. 571, a između 1980. i 1986. i na freskama u crkvi Sv. Marka u Zagrebu, kat. jed. 482.

33 Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 478. – Restauraciju su izveli privatni restauratori 2005. (?) godine – FRANJO BUNTAK, Župna crkva Svete Marije u Zagrebu, u: *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, 17 (1936.), 69.

34 Pročelje crkve Sv. Marije Snježne u Kamenskom obojeno je vapnenom bojom, „a retuš naslikanih detalja freskopigmentom s dodatkom 2–3% Calatona“, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 112.

35 EGIDIO BUDICIN, Primjer neuobičajena oštećenja zidne slike (primjer oštećenja iz crkve Sv. Jelene u Oprtlju), referat sa stručnog skupa: Tehnički i tehnološki problemi u konzerviranju i restauriranju zidnih slika, Ludbreg, 2000., Arhiv HRZ-a, Zid. TONČI BOROVAC, BRANKO MATULIĆ, Izvješće o izvršenim konzervatorsko-restauratorskim zahvatima na ostacima srednjovjekovnih fresaka u crkvi Sv. Mihajla na Glavici u Stonu. Radovi u 2001. obuhvatili su injiciranje vapnenoga mlijeka 5%-tnom otopinom Primala. Arhiv Konzervatorskog odjela u Dubrovniku, 8. siječnja 2002.

36 Restauraciju je izveo Istituto Centrale per il Restauro, Roma. Vidi bilj. 14.

37 MARIABIANCA PARIS, 2003., (bilj. 14), 372, 381, bilj. 29.

38 MARIABIANCA PARIS, 2003., (bilj. 14), 382, bilj. 31. Za Lucite 44 i 45, poslije Elvacite 2044 i 2045, Charles V. Horie navodi da su PBMA (polybutyl methacrilate). Vidi: CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 106. Proizvođač za Elvacite 2044 navodi da je Polymethil Methacrylate Acrilic. http://www.ides.com/pweb/obds.aspx?E=6716 (13. 1. 2011.)

39 MARIABIANCA PARIS, 2003., (bilj. 14), 382, bilj. 31.

40 MARIABIANCA PARIS, 2003., (bilj. 14), 381, bilj. 30. – AC33 ili Primal AC33.

41 MARIABIANCA PARIS, 2003., (bilj. 14), 381, bilj. 31. – Acryloid B72 ili Paraloid B72.

42 ANRICHETTA EMO CAPODILISTA, Urgent restoration work to re-attach plaster on the north-east wall, u: *Il restauro della Capella degli Scrovegni (Indagini, progetto, risultati)*, (ur.) Giuseppe Basile, Roma, 2003., 387.

43 FRANCESCA CAPANNA et al., Restoration of the wall paintings, u: *Il restauro della Capella degli Scrovegni (Indagini, progetto, risultati)*, (ur.) Giuseppe Basile, Roma, 2003., 490.

44 CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 31.

45 CHARLES V. HORIE, 1997., (bilj. 5), 92–93.

46 PIERO BAGLIONI, RODORICO GIORGIO, Soft and hard nanomaterials for restoration and conservation of cultural heritage. *Soft Matter*, 2006., 2, 297. The Royal Society of Chemistry 2006. http://pubs.rsc.org | doi: 10.1039/B516442G (23.10.2010.). Među referencama od 79 do 84 autori navode literaturu vezanu uz temu degradacije uzrokovane uporabom polimera u restauriranju.

47 Bistrom vapnenom vodom od 1981. do 1984. godine prskani su ostaci bizantskih zidnih slika nađeni ispod katedrale u Dubrovniku, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 51; između 1984. i 1986. zidne slike u crkvi Sv. Petra u Petrovini, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 276.

48 Njome su čišćene barokne zidne slike iz 18. st. u crkvi Sv. Jurja u Lepoglavskoj Purgi (1975.–1986.) i u crkvi Sv. Mihovila iz 15. st. u Ratkovici, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 210 i kat. jed. 293.

49 Arhiv HRZ-a, Zid: između 1991. i 1997. korištena je na učvršćivanju pigmentnoga sloja na zidnim slikama u kapeli Sv. Jelene u Šenkovcu pokraj Čakovca, dosje br. 476/1; između 1997. i 2003. u kapeli Sv. Petra u Novom Mjestu pokraj Sv. Ivana Zeline, dosje br. 1346/1.; između 2001. i 2003. na zidnim slikama u kapeli Sv. Ivana u Ivaniću Miljanskom, dosje br. 1358/1; godine 2008. na zidnim slikama u ljetnikovcu Sorkočević u Komolcu, dosje br. 50/1 i dr.

50 Takav je pristup 1974. primijenjen na freskama u crkvi Marije Snježne u Kamenskom, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 113.

51 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 256; 1984., 227; 1999., 243.

52 Godine 2006. u dubrovačkoj palači Kerša slikani sloj u podnožju zida, neposredno uz kameni pod, zbog močenja pri pranju poda, nastojao se zaštititi smjesom spravljenom od Funcosila KSE 500 E i Paraloida B72. Funcosil KSE 500 E (Remmers) razrijeđen je u etanolu u omjeru 1:6 i pomiješan s Paraloidom B72 koji je razrijeđen u acetonu (3%). Međusobni omjer Funcosila KSE 500 E i Paraloida B72 bio je 1:1. Arhiv HRZ-a, Zid, br. dosjea 1547/2007., spis br. 011.

53 EGIDIO BUDICIN, Fiksiranje i učvršćivanje slikanog sloja, referat na stručnom skupu: Tehnički i tehnološki problemi u konzerviranju i restauriranju zidnih slika, Ludbreg, 1.–3.12.2000. Navedeni su primjeri crkvi u Sovinjaku (crkva Sv. Roka) i u Slumu (crkva Sv. Mateja) i uporaba amonijeva karbonata i barijeva hidroksida (18% otopina). Posljednji postupak s barijevim hidroksidom na zidnim slikama izveden je u crkvi Sv. Mateja u Slumu (2010.), no nakon nekoliko mjeseci na više su mjesta soli ponovno izbile.

54 Ti su postupci primijenjeni na južnom portalu crkve Sv. Marka u Zagrebu. Štete vidljive u zoni kapitela prema

svemu sudeći djelomice su posljedica i primijenjenog restauratorskog postupka desalinizacije.

55 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 256–259; 1984., 228–230; 1999., 244–246; GUIDO BOTTICELLI, Metodologia di restauro delle pitture murali. Firenca, 1992., 91–92, 16; GUIDO BOTTICELLI, SILVIA BOTTICELLI, Lezioni di restauro le pitture murali. Firenca, 2008, 121–136.

56 Primjerice, Sabino Giovanonni navodi da za rad s amonijevim karbonatom potrebna temperatura na radilištu ne smije biti niža od 18 °C, a optimalna je temperatura između 180 i 30 °C. SABINO GIOVANNONI et al. Test with amonium carbonate and amonium bicarbonate, u: *Baroque Wallpaintings,* EU *Buildfresc-Project and Workshop, Technical Problems and Current Methods in Conservation of Wallpaintings*, Wien, 1988., 86.

57 *Metoda s barijem* prvi je put primijenjena na slici *Raspeća* Beata Angelica u Capitolo di San Marco u Firenci. GUIDO BOTTICELLI, SILVIA BOTTICELLI, 2008., (bilj. 55), 129.

58 LAURA MORA, PAOLO MORA, PAUL PHILIPPOT (bilj. 10), 1977., 258; 1984., 230; 1997., 245.

59 GUIDO BOTTICELLI, SILVIA BOTTICELLI, 2008., (bilj. 55), 131.

60 RODORICO GIORGIO, PIERO BAGLIONI, 2006., (bilj. 45), 297.

61 GUIDO BOTTICELLI, SILVIA BOTTICELLI, 2008., (bilj. 55), 137, 143, bilj. 38.

62 RODORICO GIORGIO, LUIGI DEI, PIERO BAGLIONI, A New Method for Consolidating Wall Paintings Based on Dispersions of Lime in Alcohol, u: *Studies in Conservation*, 3 (2000.), 154–161.

63 MOIRA AMBROSI et al., Colloidal Particles of Ca(OH)2: Properties and Applications to Restoration of Frescoes, u: *Langmuir*, 17 (2001.), 4251–4255.

64 MOIRA AMBROSI et al., Stable dispersions of Ca(OH)2 in aliphatic alcohols: properties and application in cultural heritage conservation, u: *Journal, Progress in Colloid and Polymer Science*, 288 (2001.), 66/1- 66/5.

65 BARBARA SALVADORI, LUIGI DEI, Synthesis of Ca(OH)2 Nanoparticles from Diols, u: *Langmuir*, 17 (8) (2001.), 2371–2374. Publication Date (Web): March 24, 2001 (Research Article) DOI: 10.1021/la0015967 http://pubs.acs.org/action/doSearch?action=search&author=Dei%2C+Luigi (29.1.2011.)

66 PHILIP BALL, Nanotechnology restores flaking frescos. Published online 11 July 2001 | *Nature* | doi: 10.1038/news010712-8. http://www.nature.com/news/2001/010711/full/news010712-8.html (29. 1. 2011.)

67 RODORICO GIORGIO et al., Nanotechnologies for Conservation of Cultural Heritage:. Paper and Canvas Deacidification, u: *Langmuir*, 18 (21), (2002.), 8198–8203 Publication Date (Web): September 13, 2002 (Research Article) DOI: 10.1021/la025964d http://pubs.acs.org/action/doSearch?action=search&author=Giorgi%2C+Rodorico (29. 1. 2011.).

68 Proba *nove metode* izvedena je na zidnoj slici Andrea da Firenze u Cappellone degli Spagnoli u Chistro Verde u crkvi Santa Maria Novella u Firenzi. Otopina 0,5 g gašenoga vapna na 100 ml propan-1-ol nanesena je kistom na zidnu sliku preko japanskog papira. Drugi nanos ponovljen je nakon tjedan dana sa 70 ml. Nakon toga deset dana se mirovalo. Poslije te pretkonsolidacije postupak se nastavlja metodom Ferronija i Dinija (barijev hidroksid). RODORICO GIORGIO, LUIGI DEI, PIERO BAGLIONI, 2000., (bilj. 62), 158–159.

69 Arhiv HRZ-a, Zid: Štrigova, crkva Sv. Jeronima, Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim radovima u svetištu crkve od 2001. do 2007., 1, dosje br. 1405, 2008., 83–84., sl. 89–92.

70 GUIDO BOTTICELLI, SILVIA BOTTICELLI, 2008., (bilj. 55), 137 -138.

71 CTS s.r.l. Vicenza Italia.

72 Naziv *portlandita* aluzija je na pojavu Ca(OH)2 kao produkta hidratacije portlandskog cementa. Vidi: Mindat.org, http://www.mindat.org/min-3264.html (19. 1. 2011.).

73 Analiza je provedena u Mineraloško-petrografskom zavodu Prirodoslovno-matematičkog fakulteta u Zagrebu. Kvantitativna fazna analiza uzorka provedena je kombiniranjem rendgenske difrakcije i termičke analize s metodom selektivnog otapanja u 4%-tnoj hladnoj HCl. Cjelokupni sastav analiziranog uzorka u težinskim postocima čine: kvarc, SiO2 = 45 (+-5)%; portlandit, Ca(OH)2 = 22 (+-4)%; larnit, Ca2SiO4 = 15 (+-6)%; talk = Mg3Si4O10 (OH)2–8 (+-4)%; kalcit, CaCO3 = 9 (+-2)% i kalijski feldspat, KAlSi3O8 = 1–2%.

74 Ondje su 1951. otkriveni pod žbukanim slojem i potom prezentirani dobro očuvani oslikani dijelovi stare žbuke s tragovima naslikanih prozora iz 17. stoljeća.

75 Arhiv MK-a, Zagreb, Opatička 20. Spisi iz 1951. godine

76 Taj je podatak dobiven usmeno od restauratora koji su izvodili radove.

77 Pročelja pavlinskoga samostana i crkve Sv. Marije Snježne u Kamenskom, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 112.

78 Pročelja varaždinske palače ožbukana su produžnom žbukom (u omjeru 1:2:6) i zaglađena, a u žbuku za vijence i okvire medaljona dodavan je šljunak debljine do 10 mm „kako bi se kvaliteta površinske obrade što više približila kvaliteti originalne žbuke“, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 418.

79 Žbuka je na dvorcu Miljana nanesena u dva sloja: u donjem je sloju stavljena industrijska, a u završnome sloju vapnena žbuka s dodatkom cementa, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 235. Kao donji sloj (podložna žbuka) poslužila je industrijska žbuka Tera-termo PŽ (proizvođač: „Samoborka“ iz Samobora), koja je napravljena prema recepturi Građevinskog instituta u Zagrebu. Završna je žbuka napravljena u omjeru 2,5 dijelova vapna, 0,5 dijelova cementa i 9 dijelova pijeska: SILVIJE NOVAK, Istraživanje slojevitosti gradnje i

obnova dvorca Miljana, u: SILVIJE NOVAK, MARIJA MIRKOVIĆ, *Dvorac Miljana*, Zagreb, 1992., 70, bilj. 124.

80 Na pročeljima dvorca Miljana „kao zaštitno-ukrasni premaz upotrijebljena je silikatna boja tvrtke KEIM, i to dvokomponentni tip Purkristalat-Farbe. Za slikanje pročelja u keim tehnici odlučili smo se prije svega zbog trajnosti i zaista dobrih rezultata u primjeni tih boja u Njemačkoj i drugim zemljama: SILVIJE NOVAK, 1992., (bilj. 79), 70., bilj. 124. Sva pročelja palače Prassinsky-Sermage impregnirana su i premazana silikatnim premazom Chromosil, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 418.

81 SILVIJE NOVAK, 1992., (bilj. 79), 70., bilj. 124: „Miljanska vapnena žbuka pokazala je koliko je danas teško raditi tradicionalnim tehnikama. Osim toga što je zaista teško nabaviti kvalitetno odležano vapno, suvremeni izvođači imaju stanovito nepovjerenje prema vapnenoj žbuci koja se sporo stvrdnjava pa često samovoljno mijenjaju recepturu dodatkom veće količine cementa. To se dogodilo i u Miljani, što je jedan od razloga da su pročelja ubrzo nakon dovršenja radova mjestimice propala."

82 Koloristička obrada pročelja povijesnih zgrada (Savjetovanje 28. i 29. travnja 1982.), Zagreb, 1982.

83 Primjerice, pročelje isusovačke crkve Sv. Marije u Varaždinu iz zadnje četvrtine 18. stoljeća, koje je obnovljeno 1985. godine, Katalog RZH-a, 1987., kat. jed. 397. S glavnog pročelja crkve stara žbuka otučena je i zamijenjena produžnom, a pročelja su „impregnirana i preličena premazom Chromosil PB u dvije nijanse, prema izvornim nijansama upotrijebljenim u 18. st. (ružičasto i bijelo)". SILVIJE NOVAK, Pročelja crkve Sv. Marije u Varaždinu, u: IVY LENTIĆ-KUGLY et al., *Isusovačka crkva i samostan u Varaždinu*, Zagreb, 1988., 50.

84 DRAGO MILETIĆ, MARIJA VALJATO FABRIS, Obnova kapele Sv. Ivana i Pavla u Gori, u: Godišnjak za zaštitu spomenika kulture Hrvatske, 28 (2008.), 35–53.

85 Arhiv HRZ-a, Zid: Zagreb, crkva Sv. Marka, arhitektura južnog portala, Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim radovima od 1971. do 2006., Zagreb, 2007., 128–129.

86 Za bojenje su rabljeni pigmenti tvrtke Kremer, a kao vezivo uporabljeno je gašeno vapno s dodatkom kazeina (5%). Tako pripremljena i prosijana smjesa kazeina i vapna miješala se s pigmentom i po potrebi razrjeđivala bistrom vapnenom vodom. Vidi bilj. 85, 131.

87 Rupe u zidovima i „velika mjesta gdje nedostaje žbuka (zapunjena su) Kompressenputzom (za cca 443 m2). Na cijelu površinu fasade nanesen je učvršćivač KSE-300 (780 litara). Na dovoljno osušenu površinu nanesena je masa za izravnavanje, završna žbuka Feinputz (za cca 625 m2). Nakon sušenja završne žbuke nanesena je polulazurirajuća suspenzija Historic Schläummlasura (cca. 1050 m2). Ton – 23–2 antracit, Ton – dunkel rot i svijetložuta." Tvrtka Remmers Baustofftechnik 49624 Löningen, Deutschland.– Zastupstvo Remmersa za Hrvatsku. Referenca: Veliki Tabor, Košnički Hum – HR. http://www.remmers.com.hr/fileadmin/dam/referenca/veliki_tabor/REFERENCA_VELIKI_TABOR.pdf (29. 1. 2011.)

88 Pročelja su žbukana prema elaboratu koji je izradila tvrtka ARP d.o.o. iz Sv. Ivana Zeline. Prije nanošenja podložne žbuke zid se trebao obraditi fiksativom AEC 3000 (CHEMO Bausanierungs GmbH). Podložni sloj žbuke trebao se raditi od: 1 dijela industrijskog gašenog vapna (Murexin) i 2 dijela bijelog cementa, aditiva AEC 3000 (1), te 1 dijela „žutog" pijeska i 8 dijelova pijeska 0-4mm. Za drugi, završni sloj žbuke, od devet je uzoraka odabrana žbuka br. 7. Tu žbuku čine: 2 dijela gašenoga vapna, 1 dio bijelog cementa, aditiv AEC PUTZ 3000 (2), 1 dio žutoga pijeska i 8 dijelova 0-4mm (najviše do 14%). Elaborat: DESINIĆ, DVOR VELIKI TABOR, Sanacija pročelja Dvora Veliki Tabor sanacijskom vapnenom žbukom AEC 3000. Sv. Ivan Zelina, svibanj 2011.

89 Arhiv HRZ-a, Zid: Veliki Tabor, dosje br. 241/3, 2007. – Krasanka Majer i Ramona Mavar, Oslikana pročelja velikotaborskog palasa. U: Godišnjak za zaštitu spomenika kulture Hrvatske, br. 31/32, 2007./2008., 147–159.

90 Arhiv HRZ-a, Zid: Izvještaj o rezultatima konzervatorsko-restauratorskih istraživanja na pročeljima kuća u osječkoj Tvrđi, 1. knjiga, Kuća Miller (Ulica Danice Pinterović 1), dosje br. 1306., godina 1996.

91 Laboratorijska istraživanja potaknuta su nakon usporednih slikarskih proba industrijski proizvedenih pigmenata triju proizvođača: Maimeri S.p.A (Mediglia, Italija), Schmincke (H. Schmincke & Co – GmbH & Co. KG, Njemačka) i Kremer pigmente (GmbH & Co. KG, Njemačka), koje je u radionici Odjela za zidno slikarstvo i mozaik obavio IVAN ŠTIMAC. Metodom rendgenske fluorescentne spektroskopije (XRF), uređajem Artax Bruker AXS, u Prirodoslovnom laboratoriju HRZ-a pigmente je analizirao DOMAGOJ MUDRONJA, Izvješće o analizi pigmenata lab. br. 15125–15153, Zagreb, 30. ožujka 2011.

92 U kompleksu spojeva koji tvore povijesni pigment *zelena zemlja,* znatnu ulogu imaju Celadonite i Glauconite: K(Mg, Fe2+) (Fe3+, Al) Si4 O10(OH) + (K,Na) (Fe3+, Al,Mg)2 (Si, Al)4O10(OH)2. NICHOLAS EASTAUGH et al., Pigment Compendium, Optical Microscopy of Historical Pigments, Amsterdam, Boston, 2004., 100–101, 370–371.

93 DOMAGOJ MUDRONJA, 2011., (bilj. 91), uzorak lab. br. 15130 (Maimeri).

94 DOMAGOJ MUDRONJA, 2011., (bilj. 92), uzorak lab. br. 15148 (Kremer).

95 SILVIJE NOVAK, 1992., (bilj. 79), 58. „Ne treba zaboraviti da i samo konzervatorsko istraživanje, otvaranje sondi na pročeljima, uništava staru žbuku... Slojevitost gradnje stare zgrade ne može se, međutim, ustvrditi bez uklanjanja novijega sloja žbuke."

96 Poput tehnike *trateggia* koja se s fresaka preselila i na obojena pročelja, pa se tom tehnikom prezentiraju čak i jednostavni naslikani ugaoni kvadri.

97 Nije isključeno da čuvanje povijesnih slojeva, koji se sada nemilice uklanjaju da bi se na vidjelo iznijeli uglavnom

fragmentarno očuvani detalji nekad oslikanih pročelja, u budućnosti pridonese i boljem razumijevanju klimatskih promjena. Na površini žbuke desetljećima se talože razne nečistoće. Pri svakom novom bojenju i žbukanju one su jednim dijelom očišćene, ali mjestimice su nečistoće ostale sačuvane u porama žbuke i/ili bojenoga sloja. Stoga bi znanstvenici uskoro i te čestice prljavštine mogli uzeti u razmatranje pri pokušaju rekonstrukcije svih mogućih uzroka klimatskih promjena.

98 „In some cases, reconstruction of decorative wall paintings or coloured architectural surfaces can be a part of a conservation-restoration program. This entails the conservation of the autenthic fragments, and may necessitate their complete or partial covering with protective layers. A well-documented and profesionally executed reconstruction using traditional materials and techniques can bear witness to the historic appearances of facades and interiors." ICOMOS, Principles for the Preservation and Conservation/Restauration of Wall Paintings (2003.). Articles 5. Conservation-Restoration Treatments. http://www.international.icomos.org/charters/wallpaintings_e.htm

99 Ovaj je tekst prošireni i dopunjeni dio referata s Međunarodne konferencije njemačkog ICOMOS-a održane u Trieru od 7. do 9. travnja 2011. godine: Wandmalereien in freier Bewitterung Konservatorische Heraus-forderungen am UNESCO-Weltkulturerbe Konstantinbasilika Trier (Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzminden/Göttingen, der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz und dem Landesbetrieb Liegenschafts- und Baubetreuung LBB. 7.–9. April 2011 Trier, Kurfürstliches Palais).

Summary

Ivan Srša

SHOULD WE RECONSIDER THE OLD MASTERS' EXPERIENCES? ON HOW TO APPROACH HISTORICAL PAINTED FACADES AND/OR FACADES WITH PAINTED IMAGES

Painted facades and/or plaster with painted images is exposed to continuous weather changes and daily fluctuations in the polluted environment of urban centers, so from the technological point of view, the Croatian experience with the restoration of it is to say the least, negative. When lime plaster got substituted by extension plaster, the decay of historical buildings' original remains accelerated, after which the sense of their further storage got replaced by a facsimile, originally on extension, and in recent times on industrial plaster and technologically compatible colors. The disturbing data about the number of facades, which in the past half-century have seen the original paint and / or painted plaster chipped in its entirety and replaced by extension or the ubiquitous industrial plaster, suggests that in the next two or three decades we could witness the compete disappearance of originally painted plaster, unless the practice immediately gets put to a halt.

During the past half century, experiments with a wide range of different materials for the restoration of frescoes have not been without fault either, regardless of whether works were carried out in the interior or on the facades. From organic to synthetic and inorganic materials, from the former promising reversibility to contemporary proclaimed compatibility, frescoes had to endure all of our attempts and failures. Therefore, bearing in mind the fact that the current procedures for the protection of historical plaster and paint less than seldom did not result in quality solutions which would preserve the original structure of a material, a possible solution might still lie in the facades that remained intact by restoration, and that carry multiple layers of paint and plaster.

Is it therefore not reasonable to ask why the same procedure has not been applied today, why the preserved historical layers of plaster and paint, after only limited restoration research, are not again protected by a new layer of lime plaster and lime-colored coating? Is it not perhaps better for the durability of historical plaster and painted layers on facades, to re-plaster and repaint the original in material identical to it and therefore hide it under a layer of pre-"sacrificed plaster and paint", instead of continually exposing them? Putting the original or the original with subsequent historical layers under a new plastered and / or colored coating would prevent the decay, caused by their direct exposure to the atmosphere or the introduction of inappropriate industrial products for their „protection". This substitute new layer, which can periodically be changed, together with the simultaneous control of historical layers' state, can also replicate the historical imagery for which there exists a justification for representation, as stipulated by previous critical analysis.

KEYWORDS: *historical plaster, painted facades, frescos, restoration in Croatia*

Konzervirati ili restaurirati?

Tekstovi Camilla Boita o zaštiti kulturne baštine, 1884.–1886.

Marko Špikić

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

Izvorni znanstveni rad
Predan 30. 9. 2011.
UDK 7.025 Boito, C.

SAŽETAK: U tekstu se raspravlja o teorijskim spisima Camilla Boita objavljenima od 1884. do 1886. godine. U njima je taj talijanski arhitekt, pedagog, kritičar i teoretičar pisao o reproduciranju, održavanju i restauriranju kulturne baštine, organiziranju državne uprave, donošenju posebnih zakona i prevladavanju stilskog restauriranja konzervatorskim pristupom kulturnoj baštini.

KLJUČNE RIJEČI: *Camillo Boito, restauriranje, konzerviranje, reproduciranje, državno upravljanje kulturnom baštinom*

Kako je prikazano u prošlom broju časopisa,[1] Camillu Boitu trebalo je dvadesetak godina da od neosamljenog pobornika stilskog restauriranja u Italiji postane jedan od rijetkih ali važnih promicatelja novog konzervatorskog načela na starom kontinentu. Prisjetimo se, nije bila riječ o nekoj intimnoj preobrazbi. Nju su potaknuli prosvjedi Ruskina, Morrisa i istomišljenika iz *Društva za zaštitu starih građevina* (SPAB) u Londonu nakon 1877. pa Boitova katarza u doba utemeljenja talijanske nacije nije mogla biti osobna. On je do svoje „konverzije", koja se očituje u članku o restauriranju mletačkog Svetog Marka iz 1879. godine, već postao jedan od arbitara ukusa u Kraljevini Italiji, pa ga zbivanja na povijesnim spomenicima nove države nisu ostavila ravnodušnim. Mijene piščevih stajališta i društvena percepcija njegova djela išle su ukorak s uspostavom javnog mnijenja zbog pojave dnevnih novina i časopisa.

Poput Ruskina četrdesetak godina ranije, i Boito je prešao put od osamljena književnog genija s moći dijagnosticiranja promjena u društvu 19. stoljeća do kritičara koji ne zaostaje na margini političkih događanja. U ovom će se članku prodiskutirati o tome što se zbilo s Boitovom „konverzijom" i kako je proteklo njegovo suprotstavljanje stilsko-restauratorskoj ideji i podupiranje konzervatorske ideje. Godine koje omeđuju područje našeg zanimanja i pretvorbu Boitovih osobnih u kolektivno-strukovne ideje poklapaju se s objavom njegovih glasovitih tekstova iz konzervatorske teorije. To kratko doba u historiji konzerviranja nije dovoljno istaknuto kada se govori o „nastanku nove škole restauriranja" u Italiji ili začetku jedne impresivne naracije koja je imala buran život u Engleskoj, Italiji, Austriji i Njemačkoj, a zahvaljujući međunarodnim poveljama nakon Drugoga svjetskog rata, i na globalnoj razini. Vraćajući se na izvorne tekstove i raspravljajući o

1. Torino, Srednjovjekovni gradić s Opće talijanske izložbe iz 1884., pogled s Pada
Turin, a medieval village from the General Italian Exhibition of 1884, the view from the river Po

njima u odnosu na kronološki slijed pojavljivanja, ovdje će se prikazati pročišćenje nekih koncepata koje je Boito naznačio u ranijim studijama o konzervatorsko-restauratorskoj problematici.

Arheologija i reproduciranje: Boito na Izložbi u Torinu 1884.

Od travnja do studenoga 1884. u Torinu je održana *Opća talijanska izložba*. U duhu velikih izložbi, započetih u londonskoj Kristalnoj palači 1851., i u Torinu se mogao vidjeti spoj prošlosti i suvremenosti, obrta i industrije, umjetnosti i dizajna. Na jednom od plakata tako se našla alegorija mlade Italije s trobojnicom i natpisom *Esposizione generale italiana in Torino 1884*, pokazujući ljevicom prema građevini nalik Brunelleschijevoj firentinskoj kupoli, a na licu njezina visokog postolja bili su četverojezični natpisi o izložbi „industrije, poljodjelstva i lijepih umjetnosti".[2] *Belle arti* su u Kraljevini tek postale predmet institucionalnog očuvanja, preciznije 1881., kada je unutar Ministarstva javne naobrazbe osnovana Opća uprava za starine i lijepe umjetnosti (*Direzione generale delle antichità e belle arti*), slijedeći primjer Središnje uprave za iskapanja i muzeje (*Direzione centrale degli scavi e dei musei*), osnovane 1875. godine. Boito se djelima likovnih umjetnosti koje je trebalo očuvati ili tek stvoriti već desetljećima bavio kao arhitekt, likovni kritičar i teoretičar arhitekture i restauriranja u časopisu *Nuova antologia* te kao predavač na milanskoj *Breri* i Politehnici. Događaj je bio prevažan da bi prošao bez njega.[3]

O putovanju u Torino i doživljavanju središnje atrakcije Izložbe izvijestio je u rujanskom broju *Nuove antologie*. Tekst počinje opisom osjećaja zamora obilaskom, pa mu se pogled, nakon posjeta brojnim paviljonima, odmarao na brežuljku kapucina, Juvarrinoj Supergi povrh grada, neravnoj crti brežuljaka i rijeci Pad (*acqua maestosa*).[4] Usred mnoštva posjetitelja, galerija, paviljona, salona, kioska i pagoda, odakle se čuo zvižduk strojeva i zvuk orgulja, uskoro je pronašao „srednjovjekovni gradić" (*Borgo medievale*) koji i danas postoji. Koncept koji je Ignác Alpár 1896. koristio na budimpeštanskoj Milenijskoj izložbi, gradeći umanjenu repliku transilvanijskog dvorca Vajdahunyad, oduševio je Boita. Ulazeći u vrt, s vodičem u ruci obišao je gradić čije su uličice i male trgove omeđile reprodukcije (*riproduzioni*) povijesnih spomenika Pijemonta.[5] Taj park reprodukcija je pola stoljeća prije objave eseja Waltera Benjamina i stoljeće prije uskrsavanja egipatskih, pariških i mletačkih spomenika u Las Vegasu za posjetitelja značio ulazak u prostor prošlosti i bijeg od buke strojeva, vatrometa i slavlja, koje su obećavali plakati Izložbe.

Arhitekt Alfredo D'Andrade, pjesnik Giuseppe Giacosa, arhivist Pietro Vayra te slikari Alberto Maso Gilli i Federico Pastoris načinili su kopije izvornika povijesnih spomenika ili, kako piše Boito, *fedele memoria in una copia*. Autori su se u poslu vodili dvama poticajima: arheološkim istra-

živanjem i kopiranjem. Oni mogu podsjetiti na zadaće historističkih arhitekata i stilskih restauratora koji su, od početka djelovanja Lassusa i Viollet-le-Duca 1840-ih godina, stvorili arheologiju srednjovjekovlja, spajajući antikvarne studije, umjetničku invenciju i restauriranje. No arhitekti sjeverozapadne Italije, a prije svih D'Andrade, koji je crtežima i fotografijama od 1860. dokumentirao povijesne građevine Ligurije i Pijemonta, nakon donošenja prve talijanske Povelje o arhitektonskom restauriranju 1883., nisu mogli bezbrižno nastaviti s postavkama stilskog restauriranja.

Borgo medievale može se stoga promatrati kao simptom promjena u shvaćanju restauratorskog posla u pretposljednjem desetljeću 19. stoljeća. Kada je riječ o tadašnjoj mijeni u percepciji restauriranja, valja se prisjetiti njezinih izvornih poticaja. Tako je John Ruskin već 1854. u spisu *Otvaranje Kristalne palače* osudu stilskog restauriranja iz *Luči pamćenja* (1849.) prenio na polje reproduciranja:

Za spomenike koje su nakanili očuvati, ti su popravci pogubniji od vatre, rata ili prevrata. Oni se u mnoštvu primjera poduzimaju pod dojmom kojega napori nijednog istinskog antikvara nisu uspjeli otkloniti, da je moguće reproducirati osakaćenu skulpturu prošlih vremena u njezinoj izvornoj ljepoti. *Reproduire avec une exactitude mathematique*, riječi su koje se pritom koriste...

Ruskin je ponudio i rješenje za problematične težnje svojih (francuskih) suvremenika, koje anticipira postupke graditelja torinskoga *Borga*:

...ostavite izvorni fragment (*original fragment*) i postojeću ruševinu neoštećene (...) Oblikujte ili podignite *model izvornika na nekom drugom dijelu grada*, ali ne dirajte samu građevinu, osim ako ju nije nužno poduprti, zaštititi (*sustain, protect*).[6]

Ruskina su u trećoj četvrtini 19. stoljeća u takvu sagledavanju problema počeli slijediti brojni sunarodnjaci, što je dovelo do osnutka SPAB-a, a polemike su prešle nacionalne granice. U posljednjoj četvrtini 19. stoljeća osude restauratorskog zadiranja počele su izlaziti na vidjelo, suprotstavljajući se „oslobađanju" i „poljepšavanju" nacionalnih spomenika. U Austriji 1882. bilježimo polemičke napise Gustava Heidera i Moritza von Thausinga: prvi je pisao o održavanju (*Erhaltung*) umjesto stilskog restauriranja, a drugi je predložene intervencije na portalu bečke katedrale prozvao *phylloxera renovatrix*.[7] Tako se Ruskinova estetika *noli me tangere* proširila među pionirima moderne konzervatorske teorije.

Boito je, kao jedan od tvoraca prve talijanske povelje o restauriranju 1883. godine, u kojoj se u šest točaka govori o restauratorskom tretiranju autentične tvari spomenika, oduševljeno gledao na torinski eksperiment D'Andradea i družine. Oni su cjelinu *Borga* sastavili od zemljopisno razdvojenih ali stilski srodnih spomenika iz Bussolena, Frossasca, Cuorgnèa, Chierija, Borgofranca, Pinerola, Mondovìja, Osegne, Albe, Rivolija, Fenisa, Verrèsa, Strambina, Issognea i Mante. Pritom su načinili zanimljivu redakciju prijedloga Prospera Mériméea iz 1843., prema kojem se izvorni fragment mogao integrirati na temelju hipoteze i analogije, odnosno ugledanjem na očuvanu, cjelovitu umjetninu iz iste pokrajine i istoga doba postanka. D'Andrade je spomenike, doduše, reproducirao prema Ruskinovu savjetu iz 1854. – na drugom mjestu – no to mnoge od njih nije spasilo od „oslobađanja" i hipotetskog integriranja zbog kojih je do kraja 20. stoljeća, poput Viollet-le-Duca, bio bačen u zaborav.[8] Boito je, pak, već na ulazu u *Borgo* zamijetio ograničenje rekonstrukcijskog postupka na arheološku ravan, za razliku od invencije eklekticizma, koja je u to doba, primjerice na bečkom *Ringu*, doživljavala trijumf uporabom povijesnih oblika u gradnji novoga grada za poduzetni liberalni svijet.[9] Zato je o D'Andradeovu preuzimanju motiva u stvaranju nove urbanističke sintakse *Borga* napisao: *Se non c'è invenzione, c'è composizione*.[10] Arhitektova je indukcija bila znanstvena, lišena pomame (*smania*) i pjesničkog poljepšavanja (*abbellimento poetico*).

2. Torino, Srednjovjekovni gradić s Opće talijanske izložbe iz 1884., ulica
Turin, a medieval village from the General Italian Exhibition of 1884, a street

S druge se strane nametnulo pitanje hoće li kult replike dovesti do zapuštanja izvornika? To se pitanje, pomalo paradoksalno, pojavilo desetljeće nakon izrade replike i premještaja Michelangelova *Davida* s firentinske Piazza della Signoria u Galeriju Akademije, koju je Boito smatrao

3. Alfredo D'Andrade, snimljen pri restauratorskim radovima na Augustovu slavoluku u Aosti, 1912–13. godine
Alfredo D'Andrade, shot during restoration work on the Arch of Augustus in Aosta, 1912–13

nedostojnim prostorom. Jesu li ti modeli vjerodostojni, iako im se nije mogla odreći didaktičnost? *Borgo* je ipak, usred privremene sajamske arhitekture, preživio više od stoljeća. Da je eksperiment pokazatelj pripadnosti prijelaznom vremenu pokazuje D'Andradeova odluka da u didaktičnosti bude i selektivan. Odbio je mogućnost prezentiranja više epoha na izložbi, pa je uspio pridobiti organizatore da se prednost pruži jednoj epohi i jednoj pokrajini: 15. stoljeću i Pijemontu. Inzistirao je na reproduciranju svih, i najmanjih pojedinosti, starih građevina, što podsjeća na eklekticizam, iako nije riječ o simbiozi više stilova ili jezika, nego strukturalnih sastavnica ili riječi i rečenica uzetih (*togliere*) iz istoga stila ili jezika, označenih mjestom, vremenom i porodicom, koji čine potvrdu o *stato civile* izvornih motiva, na tragu Taineova učenja o rasi, sredini i trenutku. Boito je ustvrdio da se D'Andrade nije zaustavio na poslu arheologa i umjetnika, nego je želio biti i kritičar i pisac, pa je prikupio mnoge činjenice (*fatti*), poredbe (*riscontri*) i navode (*citazioni*).[11]

Ta je *concordia discors* dovela do „uskrsnuća" srednjovjekovnoga sela pred Boitovim očima. U sklopu su se podjednako mogli formirati (povjesničar i povjesničar umjetnosti, a poduku je upotpunjavala snažna evokacijska moć prostora. Boito stoga piše o „oživljavanju duha starih ljudi", činu pretvaranja (*finzione*) koji pomaže mašti (*fantasia*) pa se, gledajući u građevine *Borga*, nalazimo pred „tisuću pozornica", na kojima se pojavljuju ljudi poput Gastona de Foixa, ali i pred „najozbiljnijim muzejom" Italije.[12] Opis obilaska torinskoga *Borga* može se promatrati kao uvod u moderne rasprave o problemu reprodukcija i faksimilskih rekonstrukcija ratom ili ideologijom razorenih spomenika u 20. stoljeću i u postkomunističkoj Europi, u kojoj je pamćenje – osnaženo maštom i konstrukcijama kulturnog nacionalizma – oduzelo primat invenciji.

Torinsko predavanje o restauratorima

Jedan od povoda Boitova putovanja vlakom iz Milana u Torino bilo je predavanje koje je trebao održati o restauriranju. Kada je, nakon zabrinuta pogleda prema nebu (jer je trebao predavati na otvorenom, unutar *Borga*) stigao na torinski kolodvor, ondje su ga dočekali s transparentima i naslovom *Restauratori*.[13] Iako je u uvodu predavanja konstatirao da je restauriranje „dosadna stvar" (*un argomento noioso*), brojna je publika, koja je nakon predavanja i pokisla na pljusku, pokazala da je tema u doba metodoloških promjena izazivala veliko zanimanje.[14]

Restauratori je tekst koji upućuje na konkretnije uobličenu metodologiju, prateći zaključke rimske povelje iz 1883. godine. Boito je nakon postizanja konsenzusa s arhitektima odlučio nestručnoj publici predstaviti nove ideje. Zašto je restauriranje bilo tako zanimljivo njegovim suvremenicima? Boito je smatrao – a čini se da pritom nije bio ironičan – da su oni živjeli u najsretnije doba ljudske povijesti, jer im nijedno razdoblje umjetnosti nije bilo strano, od egipatskih piramida do 18. stoljeća. Tim su poliglotima liberalnog talijanskog Babilona pomogli pregledi i priručnici opće povijesti umjetnosti koji su se zaredali tijekom 19. stoljeća, što se vidi u djelima Serouxa d'Agincourta, Burkhardta, Lübkea, Springera, Schnaasea i Gurlitta.[15] Zahvaljujući tome, na vrhuncu historizma građanstvo je napustilo isključivost predaka i prigrlilo dotad nepriznate stilove. Na društvenoj se ravni, prema Boitovu mišljenju, dogodila značajna emancipacija u percepciji kulturnih vrijednosti.

S druge strane, historizam nije pratilo samo distancirano obožavanje novootkrivenih povijesnih forma, već i sustavno zadiranje u tvar spomenika. Zato se na temelju poznavanja problematičnih strana stilskoga restauriranja Boitovo predavanje pretvorilo u invektivu protiv restauratora, koju je, poput filipike nekog antičkog govornika, obogatio primjerima. Konzerviranje i restauriranje više nisu bile samo različite, već su postale i suprotne stvari, pa su restauratori postali površni i opasni (*superflui e pericolosi*).[16] Pišući o konzerviranju kao obvezi (*obbligo*) svake civilne uprave, pokrajine, općine i pojedinca trideset godina prije Dvořákova uobličenja pojma dužnosti (*Pflichten*) zajednica i nacija[17], Boito je oštricu kritike usmjerio „pomami restauriranjem" (*la furia di restaurare*),

koja je proširena u 16. stoljeću. Riječ je o problemu koji je 1763. uočio i Winckelmann u predgovoru *Geschichte der Kunst des Alterthums*, a nalazio se u neprepoznatljivosti restauratorskog postupka i dovođenju promatrača u zabludu. Dok su postojali kipari koji su za pape i aristokrate bez ikakvih skrupula integrirali fragmente antičkih kipova (predaja od Guglielma della Porte do Bertela Thorvaldsena), Michelangelo je Pavlu III. priznao da *Herkulu Farnese* ne bi mogao isklesati ni prst, a kamoli noge[18], što podsjeća na poštivanje fragmentarnog stanja *Torza Belvedere*.[19]

Za Boita je necjelovito djelo – kao i za Ruskina desetljećima prije – bilo poticaj mašti, čarolija koja ne smije postati predmetom restauratorova djelovanja.[20] Treba li se izgubljeni nos s antičkoga kipa ponovo postavljati (*rimettere*)? Boito nije bio spreman žrtvovati vjerodostojnost zbog cjelovitosti. Restaurator nam nudi fizionomiju koja mu se sviđa, a Boito je želio sačuvati fizionomiju koja potječe od umjetnikova dlijeta, bez dodataka i uljepšavanja (*aggiunte, abbellimenti*). Tumač (ili prevoditelj, *l'interprete*) može biti i najveći u svojoj vrsti, ali je Boita ispunjavao sumnjama. Ti su *sospetti* pokazatelji spremnosti na preobrazbu nakon promjena kriterija restauriranja u Europi njegova doba, što u tekstu otvoreno priznaje: *Ni ja se, gospodo, ne osjećam čist od proturječja*, vjerojatno imajući na umu intervenciju na Porta Ticinese u Milanu.[21] Napad na restauratore, koje ujedinjuje tvrdnja da izvornom djelu nisu ništa dodali i stalno ustajanje jednih na druge, opravdava se ruskinovskim pozivom na prevenciju i održavanje. Umjesto kirurgije, Boito je u tekstu zagovarao palijativne mjere. Uzor je pronašao u podupiranju Koloseja pod Piom VII.: potporni zid na istočnoj strani sklopa s kratkim komemorativnim natpisom postao je „blagotvorna mjera" (*un benefico provvedimento*), čega su se trebali pridržavati i restauratori slika. Njih slojevitost namaza izaziva da pokušaju ući u umjetnikovu maštu; zato su postajali špijuni umjetnikovih osjećaja, čitajući iz knjige koja je široka kao list papira. Zbog takve su osjetljivosti dokumenta bili obvezni paziti da pri oslobađanju (*liberazione*) slike od naslaga gustog crnog vela (*quel fitto velo nero*) i tragova starijih restauriranja ne uklone i dijelove izvornoga djela.[22] Stara, još neumrla škola Viollet-le-Duca – preminuloga pet godina prije – koja se zalagala za ponovno integriranje (*reintegrazione*) dijela koji možda nikada nije ni nastao pa tako ni propao, morala se zamijeniti novom školom, koja je izbjegavanjem samovolje i suzdržanim oprezom trebala izbjeći krivotvorenje staroga (*falsificazione dell'antico*).[23]

Boito je, dakle, u predavanju iz 1884. odlučio kritizirati restauratore u korist konzervatorskog načela, pozivajući se na uzor arhitekata iz doba Pija VII., ali i francuskih konzervatora Louisa Viteta i Mériméea iz tridesetih godina 19. stoljeća, koji su se na teorijskoj ravni protivili ispravljanju nedovršenog (*incompleto*) i nesavršenog (*imperfetto*).[24] Pojam očuvanja trebao se proširiti u metodološkom i društvenom smislu, jer su talijanskoj baštini podjednako

4. Zidna slika s prikazom konsolidacije Koloseja pod Pijom VII. Vatikanski muzeji
Mural depicting the consolidation of the Colosseum under Pius VII, Vatican Museums

prijetili stilski restauratori i strani kolekcionari. Boita je put nakon Torina vodio na sastanak povjerenstva u Ministarstvu poljodjelstva, industrije i trgovine u Rim, sa zadaćom poboljšanja rada muzeja i naobrazbe o umjetničkoj industriji (*l'arte industriale*).[25] Na tom je mjestu podastirao nove prijedloge za očuvanje talijanske kulturne baštine.

Dijalozi o zakonu o zaštiti spomenika

Na početku ljeta 1885. godine Boito je u časopisu *Nuova antologia* objavio dva članka u kojima je konzervatorsku teoriju proširio na područje prava. Novost u tim tekstovima je pojava dijaloške forme u prezentiranju problema. Riječ je o jednoj od zanimljivijih invencija u povijesti konzervatorskih teorija.

U prvom dijalogu, objavljenom 15. lipnja 1885., Boito je suprotstavio dvojicu govornika koji su dokolicu posvetili problemu održavanja „naših starih spomenika" i „nužnosti" donošenja zakona za njihovo očuvanje.[26] Već je 1874. profesor arheologije na Rimskom sveučilištu Ettore De Ruggiero u Rimu objavio studiju *Lo Stato e i monumenti dell'antichità in Italia*, ističući porazno stanje percepcije kulturne baštine u Kraljevini.[27] Boito je odabrao dijaloški formu kako bi ukazao na suprotstavljena mišljenja o problemu percepcije i tretmana kulturne baštine u svojoj zemlji. Forma je odabrana i kao majeutička poduka, ne izražavajući monološko gledište, već demokratičnije

ozračje suprotstavljenih mišljenja i retoričko uvjeravanje građanstva o vrijednostima kulturne baštine.

Dvojica građana tako razgovaraju o spomenicima Italije, koji su „živa historija, škola, slava jednog naroda" pa i predmet zavisti drugih prema Talijanima. Zato se nametnulo pitanje kako se tako malo proučavaju i zašto se sele izvan zemlje? Odmah se nametnuo zaključak da Kraljevini Italiji nedostaje zakon o zaštiti spomenika (*tutela dei monumenti*). To je u europskim razmjerima bilo goruće pitanje, na što ukazuje publikacija A. von Wussowa iz iste godine o povijesti državnih službi i zakonodavstva o zaštiti spomenika u Europi.[28] Boito je bio dobro obaviješten o publikacijama u Europi, pa ga je ta knjiga mogla potaknuti na sastavljanje dijaloga, no već smo u tekstu *Restauratori* iz 1884. vidjeli da ga je počela zanimati problematika državne zaštite spomenika. Kulturne baštine europskih i izvaneuropskih naroda već su podulje izazivale pozornost javnosti. Sada su političke uprave – po uzoru na iskustva kraljeva i papa – trebale odgovoriti na traženje javnosti da se prepoznate vrijednosti i očuvaju. Koliko je bilo zanimanje za problem, pokazuje činjenica da su brojne države, od Engleske do Japana te od Egipta do sjeverne i južne Amerike, u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća pripremale nacrte ili donosile prve zakone o zaštiti kulturne baštine. Tako je u Ugarskoj 1881. donesen *Zakon o održavanju umjetničkih spomenika*[29], u Engleskoj 1882. *Ancient Monuments Protection Act*[30], u Badenu i Hesse-Darmstadtu 1883./84. nacrt zakona[31], a u Francuskoj 1887. *Zakon o konzerviranju povijesnih spomenika i umjetničkih predmeta*.[32]

U Italiji je taj koncept doživljavao krizu zbog tromosti političkih i administrativnih struktura nakon Ujedinjenja. Dok su navedene države od druge četvrtine ili sredine stoljeća počele s ustrojem službi konzervatora, dopisnika i praktičara restauriranja, u Italiji su 1885. postojali tek zakonski prijedlozi i velika zakonodavna predaja papinskog Rima i bivših državica. „Očuvanje baštine netaknutom, djelo je mudroga upravitelja", to je stajalište na teorijskoj ravni izvojevalo pobjedu kod arhitekata. Sada je u njegovu ispravnost trebalo uvjeriti građanstvo i političare.

Koje su probleme u očuvanju talijanske baštine uviđali Boitovi govornici? Prije svega strukturne: nepostojanje instrumenata nadzora (*gli strumenti della vigilanza*) i neusklađenost administrativnih razina, od ministra preko voditelja odjela do nadzornika i sekundarnih zaposlenika. Često sama Vlada, koja treba štititi, razara i izobličuje (*distrugge e deforma*) spomenike.[33] U Kraljevini Italiji u to se doba o spomenicima brine civilna inženjerija (*il Genio civile*) unutar Ministarstva javnih radova i dvije spomenute Uprave, osnovane 1875. i 1881. godine. Boito u tekstu pokazuje da su u svakoj pokrajini, kao prethodnice modernih *Soprintendenzā*, osnovana Povjerenstva za konzerviranje spomenika (*Commissioni conservatrici dei monumenti*), no svi su ti ljudi (među njima D'Andrade u Genovi, grof Gozzadini u Bologni, Bertolini u Portogruaru, Guardabassi u Perugi, Marincola u Catanzaru) radili potpuno besplatno.

Za razliku od Francuske, Njemačke i Engleske, gdje su zanosu antikvara i konzervatora odgovarali postupci tijela državne uprave ili građanskih udruga poput pariške *Amis des monuments parisiens*, u Italiji je vladala „inercija". Da bi se stanje popravilo, pokrajinske stručnjake za starine i lijepe umjetnosti trebalo je početi plaćati. O podjeli talijanske službe zaštite spomenika po pokrajinama tada se mnogo govorilo: već je 1880. preporodni povjesničar Cesare Cantù bio za tu zamisao. Boito je tomu pridodao novo shvaćanje baštine koju valja očuvati, po uzoru na engleske istomišljenike; u pokrajinama je sada trebalo čuvati „cijelu prošlost" (*tutto il passato*), dakle ne samo onu iz rimskog doba nego i iz kasnijih razdoblja: srednjega vijeka, renesanse i baroka.[34]

Sustav državne zaštite spomenika trebao se podijeliti teritorijalno, no ne prema načelu današnje administrativne podjele Italije, već na osam spomeničkih pokrajina (*le regioni monumentali*) sa središtima u Rimu, Napulju, Palermu, Firenci, Bologni, Veneciji, Milanu i Torinu. Njima bi odgovaralo osam arhitektonskih nadzorničkih ureda (*uffici d'Ispettorato architettonico*). Svaki je ured trebao dobiti po dvojicu arhitekata i jednoga crtača, a glavna im je zadaća bila sastavljanje kataloga spomenika i umjetničkih predmeta. Inicijativa za stvaranje spomeničkog registra u dvadesetpetogodišnjem Kraljevstvu pokazuje prilično zaostajanje za pruskim, francuskim i austrijskim primjerima inventarizacije, koja je u tim zemljama od svršetka napoleonskih ratova stalno napredovala. Za Boita se glavno nadahnuće nalazilo u Francuskoj, gdje se mnogo ulagalo u popisivanje i restauriranje spomenika, a arhitektima su pomagala učena društva i brojni nadzornici, koji su dojavljivali o promjenama.[35]

Boito je smatrao da i Stalno povjerenstvo za lijepe umjetnosti (*Commissione permanente di belle arti*) nije bilo dovoljno za tako bogatu i raznoliku baštinu kakva je bila talijanska. Zato je u usta jednoga od govornika stavio prijedlog da se osnuje Više vijeće za spomenike (*Consiglio superiore dei monumenti*) koje bi povećalo broj stručnjaka na dvadeset, a imali bi dužnost okupljati se dva do tri puta godišnje u Rimu.[36] Tako bi osmorica nadzornika, s četvoricom arhitekata, mogli povezati arhitektonsku arheologiju (*l'archeologia architettonica*) i arhitektonsku naobrazbu. U Italiji je trebala nastati mreža stručnjaka koji bi se bavili proučavanjem i očuvanjem spomenika umjetnosti i starine: to su zadaće koje podsjećaju na ciljeve austrijske službe od 1850. godine, *Erforschung* i *Erhaltung*.

Osmorica nadzornika imala bi sljedeće zadaće:

a) umjetničko, historijsko i arheološko proučavanje spomenika u svrhu povećanja građe za nacionalnu povijest lijepih umjetnosti i starina;

b) stvaranje kataloga spomenika i popisa predmeta umjetnosti i starina na koje se treba odnositi državna skrb;

c) sastavljanje projekata za konzerviranje i restauriranje spomenika te s time povezanih prijedloga Ministarstvu javne naobrazbe;

d) upravljanje popravcima (*riparazioni*), restauriranjima i iskapanjima.[37]

Topografskom je poslu, dakle, trebalo pridružiti i restauratorske projekte koje su trebali dogovarati nadzornik i stručnjak iz Civilne inženjerije, a oni bi birali i izvođača radova. Nadzornički uredi mogli bi djelovati na svim građevinama pod državnom upravom. Umjesto trošenja na pojedinačne spomenike, Boito se zalagao za koncept proučavanja, nadzora i zaštite za sve (*per tutti*), osuđujući općeprihvaćena ulaganja u ministarstva rata, pomorstva, javnih radova i financija dok se istodobno zanemaruje slavna talijanska prošlost.[38]

U drugom dijalogu, objavljenom 1. srpnja[39], Boitovi su govornici podsjetili na povijesne uzore u zaštiti spomenika podijeljenih na *nepokretne* i *pokretne*. Dvojica dokoličara otvorila su tada goruće pitanje koje je – primjerice u Habsburškoj Monarhiji – sprječavalo donošenje zakona o zaštiti spomenika, a ticalo se odnosa države prema privatnom vlasništvu, ali i privatnika prema zajedničkoj baštini. To je argument kojim je Boito htio ograničiti samovolju, podsjećajući na magistratske ustanove *Comes rerum nitentium* iz Vespazijanova doba, potom i na Kasiodorove riječi u Teodorikovo ime te na Petrarcine riječi u poslanici Coli da Rienzo, gdje je pjesnik osudio one koji se okrutno odnose prema rimskim zidinama, mostovima i nedužnome mramoru (*marmi innocenti*), a ruše i velike palače te komadaju slavoluke.[40]

Podsjećajući na pouke antikvarnih studija i konzerviranja (poput Rodolfa Lancianija koji je u to doba proučavao povijest rimske arheologije), Boito nije mogao zanemariti *Poslanicu Leonu X.* iz 1519., pripisanu Rafaelu i Baldassareu Castiglioneu, u kojoj je papa Medici otvoreno osudio razaranje i zauzeo se za očuvanje antičke baštine.[41] U vrijeme uspona građanstva bilo je važno pomiriti privatni i javni interes (*utilità pubblica*). Zato se kao jedno od rješenja spominje i eksproprijacija.[42] Poseban problem državne zaštite spomenika bio je u to doba razgranati izvoz vrijednih pokretnih umjetnina, što Boito naziva *enorme estrazione*. U to se, apelirao je Boito, država trebala umiješati zabranom prodaje, eksproprijacijom i prvokupom. Za razliku od književnih djela, koja se mogu reproducirati u tisućama primjeraka, djela likovnih umjetnosti bila su jedinstvena i neponovljiva. Stoga onaj koji razara, mijenja, ostavlja propadati ili šalje u stranu zemlju neko *jedinstveno* djelo ljudskog uma, potkrada (*froda*) građansko društvo i krši zakone.[43] Država se toga trebala čuvati obvezivanjem vlasnika da djela čuvaju netaknutima, ali i zapljenom i stavljanjem u spremišta: tako su se od početka 17. stoljeća ponašale uprave Firence, Parme, Vatikana i Napulja, a zaštita kulturne baštine već je u barokno doba proširena na starine, rukopise i fragmente. Preporučujući javnosti i političkoj upravi Italije toga doba nasljedovanje običaja negdašnjih državica, Boito je proširio teorijske poglede na pitanja *publica utilitas*, s time da se u doba rasta talijanskog građanstva skrbio o suglasju (*consenso*) u društvenom tretiranju baštine. Popis se prema tome mogao podijeliti na *nacionalne* i *pokrajinske* spomenike, i to prema historijskoj, arheološkoj i umjetničkoj važnosti, prema kojima bi se u državi i pokrajinama podijelile i dužnosti.[44]

Početak moderne metodološke dvojbe: konzervirati ili restaurirati?

Otkrivši u dijalogu prikladnu formu za izražavanje misli, a možda se i poigravajući „shizofrenim“ stanjem metodologije tretiranja kulturne baštine u to doba, Boito je u idućem i jednom od svojih ključnih tekstova o konzerviranju, sastavio metodološku oporuku. Ona, dakako, nije ostala „mrtvo slovo na papiru“, već je u velikoj mjeri utjecala na talijansku i europsku teoriju konzerviranja nadolazećeg stoljeća. Tekst *Naši stari spomenici: konzervirati ili restaurirati?* objavljen je 1. lipnja 1886. kao sinteza i svojevrsni manifest „nove škole“ mišljenja nastale u „posljednjih deset ili dvanaest godina“, koje su Viollet-le-Duca skinule s pijedestala i „bacile u pakao“.[45]

Kao i dvije godine prije u torinskom predavanju, Boito je osudio Viollet-le-Ducov pokušaj oživljavanja duhova starih graditelja i ispravljanja (*correggere*) njihovih pogrešaka. Budući da je jaz između duha starog arhitekta i novoga mozga postao nepremostiv, plod restauratorova rada nikako nije mogao *postati starim,* nego pokazivati modernu narav. Ta „romantičarska teorija restauriranja“, praćena evokacijskim pobudama, nije poštivala načelo jasnog razlikovanja izvornika od restauriranog dijela. Ono je, vidjeli smo, zainteresiralo Winckelmanna, a postalo je metodološki obvezujuće oko 1815. godine u Rimu, kada su prvi put suprotstavljena mišljenja o odabiru konzerviranja ili restauriranja. U to je doba Thorvaldsen integrirao fragmentarne arhajske kipove Eginjana za krunskoga kneza Ludviga Bavarskog, ističući da je *prikrivanje* restauratorskog postupka i stapanje djelā modernog i starog umjetnika bio pravilan put. S druge su strane Antonio Canova i Hegel u oštećenosti Elginovih mramora vidjeli auru ljepote na kojoj bi i najmanji dodir dlijetom bio svetogrđe.[46] Boito je, pak, već 1879. postavio pitanje kako se postaviti prema dvama modelima: samovolji stilskog restauriranja i uzdržavanju od zadiranja s nužnim održavanjem. U dijalogu iz 1886. već je na početku progovorio o jasnom razlikovanju (*chiaramente distinguere*) staroga i novoga. Takvo razmišljanje upućuje na legitimitet restauriranja, koje je potpuno osudio 1884. pred slušateljima u Torinu.

Da bi restauriranje moglo postati znanošću (*scienza*), a tako je početkom 20. stoljeća nazvana paradigma restauriranja u Italiji, *restauro scientifico* – odnos autentične starine

5. Pročelje crkve Santa Maria della Catena, Palermo, nakon restauriranja
The facade of the church of Santa Maria della Catena, Palermo, after restoration

i modernog zadiranja trebao se iz temelja promijeniti, i to ponajprije u teorijskom polju. Tako prvi govornik iz anegdote počinje ocrtavati obrise te znanosti, prisjećajući se putovanja u neki gradić gdje je posjetio crkvu iz 13. stoljeća. Nakon početnog oduševljenja i risanja unutrašnjosti crkve, pojavila se sumnja, a potom i napad na thorvaldsenovsku ideju restauriranja: crtača je ražestila neprepoznatljivost postupka i „neupućenost" svećenstva, pa je prije ukrcaja na vlak počeo psovati anonimnog restauratora, nazivajući ga *bugiardo, truffatore, falsario*.[47]

Takva vrsta restauriranja predstavljala je specifičnost epohe. Boito je podsjetio da su barokni arhitekti i u pregradnjama čuvali stare strukture, stavljajući staroj građevini presvlaku od štuka nalik na svoje perike. Od sredine 19. stoljeća taj je komad žbuke, štuka ili drva došao na udar restauratora, pa su se građevine poput milanske crkve San Bàbila ili palermitanske Santa Maria della Catena ponovo pojavljivale (*ricomparire*) „netaknute" ispod te odjeće (*veste*). Osamdesetih su godina predrasude prema baroku još uvijek bile snažne, pa se u dijalogu govori o „grotesknom baroknom plaštu" i „nezgrapnom velu 18. stoljeća" koji smeta povijesnoj građevini u iskazivanju svoje izvornosti (*genuinità*). Barokne građevine, koje su obuhvaćale starije strukture, viđene su kao grobnice iz kojih je trebalo zazvati Lazara.[48] Za Boita, dakle, uklanjanje naknadnih prigradnji nije bilo toliki problem koliko postupci mijenjanja (*alterare*) starine nakon provedbe arhitektonske arheologije i izvođenja izvornika na vidjelo. Spomenik je nakon toga mogao biti shvaćen kao knjiga koju je Boito kanio čitati bez kraćenja, dodataka ili preradbi (*riduzioni, aggiunte, rimaneggiamenti*). Baš kao što su u numizmatici postojali kritičari krivotvorenja staroga novca Sestini i Beauvais, za građevine je trebala biti sastavljena rasprava *O arhitektonskoj izmišljotini*.[49]

Ricomparsa i *redenzione*, postupci oslobađanja građevine od prigradnja sličnih otkupljenju, tako su postali legitimni dijelovi metodologije konzerviranja *nasuprot* postupcima stilskoga restauriranja, iako su upravo stilskim restauratorima pomogli izgraditi dio svoje glasovitosti. No i prije njih, u doba Pija VII., arhitekti i arheolozi sjedinili su se u jačanju kulta antičkog fragmenta uz pomoć uklanjanja zapreka pogledu, pa je rimska Arheološka akademija na početku 19. stoljeća nosila horacijevsku krilaticu *In apricum proferet* (Iznijeti na vidjelo). O tom je postupku Brandi pisao raspravljajući o problemu „objave prikaza" (*epifania dell'immagine*).[50] Brandija ne spominjem slučajno: u apelu za spas mletačke Duždeve palače, jedan od Boitovih govornika predložio je da se umjesto dotrajalih naprave nove jezgre kapitela (*nuovo nucleo*), koje će obujmiti izvorni dijelovi. Vjerujem da su te riječi mogle potaknuti Brandija da 1963. razradi distinkciju između materije i prikaza umjetničkog djela te da protumači dvojnost materije kao strukture (*struttura*) i izgleda (*aspetto*) djela koje se restaurira. Na mišljenje prvoga govornika, drugi je odgovorio prijedlogom da se oštećeni izvornik zamijeni replikom i premjesti u obližnji prostor (*una sala accanto*), kako se i dogodilo s kapitelima mletačke Palače.

Izniman je, i za Boitove govornike središnji, problem predstavljala nedorađena Ruskinova preporuka o konzerviranju, konsolidiranju i prevenciji. To su, uvidjelo se, postala preopćenita shvaćanja za razorena ili teško ugrožena djela. Problem je ipak bilo to što se tada iz prihvaćene pozicije pobornika *noli me tangere* trebalo vratiti u nesigurno i osuđivano područje restauriranja. Ostajanje bez uda kod drage nam osobe nije tako strašno ako nećemo u potpunosti ostati bez nje, podsjeća se u dijalogu. No tu su biološke analogije morale stati: Boito je uvidio snažan potencijal inzistiranja na drugoj, koju je iznio naraštaj Canove, Sterna i Valadiera, a riječ je o analogiji s filološkim tretiranjem tekstualnih fragmenata. Tako nitko ne bi ostao ravnodušan kada bi neki starinar u nađenom rukopisu Dantea ili Petrarce ispunio praznine u tekstu, umećući (*interpolare*) i varajući (*ingannare*).[51]

Podsjećajući još jedanput na Viteta i Mériméea, Boito je u diskretnom duhu očuvanja vidio rješenje za održavanje „časnog i slikovitog izgleda" djela na životu. Teško je utvrditi je li Alois Riegl čitao Boita, no njegov „sustav vrijednosti" (*Wertesystem*) iz glasovitog spisa *Moderni kult spomenika* iz 1903. na tragu je Boitove klasifikacije spomeničkih kakvoća, odnosno „arheološke važnosti" (*importanza*), „slikarske pojavnosti" (*apparenza*) i „arhitektonske ljepote"

(*bellezza*). Na temelju tih epistemoloških, fenomenoloških i estetičkih odrednica, talijanski je pisac koncipirao tri vrste restauriranja: 1. arheološko restauriranje za stari vijek, 2. slikarsko restauriranje za srednji vijek i 3. arhitektonsko restauriranje za novi vijek.[52]

Boito je opisima triju metoda otvorio put dvadesetostoljetnoj metodologiji konzerviranja i restauriranja. Tumačeći „arheološko restauriranje" (pojam *restauro* se, indikativno, i nakon prevlasti konzervatorske ideje smatrao nadređenim), govornici koje je Boito držao na nitima poput lutaka počeli su raspravljati o „ponovnom sastavljanju" okrajaka (*ricomposizione*). Nasuprot Ruskinovoj suzdržanosti, postavili su si pitanje zašto, u prisutnosti brojnih i najpouzdanijih tragova (*i dati sicurissimi*) ne dopustiti integriranje? Kako bi se izbjegla već viđena samovolja, tomu je trebalo prethoditi bilježenje (*notare*) apsolutnog i relativnog položaja svakog okrajka. Brojnost nalaza i precizna dokumentacija, dakle, trebali su omogućiti da se građevina ponovo osovi na noge (*tirare in piedi*). Bogatstvo Boitova pojmovlja je impresivno, uzme li se u obzir njihovo naknadno, učestalo oživljavanje: tako je Giovannoni 1913. pisao o „restauriranjima ponovnim sastavljanjem" (*restauri di ricomposizione*), a u *Atenskoj povelji* iz 1931. postupak dobiva naziv *anastiloza*.[53]

Ključno je pitanje u takvu tretiranju fragmenata bilo kako načiniti vidljivu granicu između vremena nastanka (Brandijeve *manifestacije*) djela i restauratorske intervencije: Boito je moguće rješenje vidio kod klasičnih filologa, koji nisu dopuštali hipotetsko integriranje praznina (*lacunae*), što je, u doba Pija VII. bilo vidljivo kod kardinala Angela Maia, pronalazača i urednika prvog izdanja Ciceronove *Države* s prazninama označenim točkicama. No opet, kako te točkice prenijeti iz tekstova, s izgubljenih perioda, na praznine oštećena ili nedovršena spomenika? Odgovor su već ponudili rimski arhitekti s početka stoljeća, premda o svojim rješenjima nisu dali teorijske rasprave, koje su trebale dočekati Boitovo doba. Ako ono što nedostaje treba popraviti po uzoru na ono što je preživjelo (taj je zahtjev od Leona X. već 1515. dobio Rafael, no ne za jednu građevinu, već za cijeli Rim!), tada će restaurator stvoriti dodatak koji se *u građi* razlikuje od izvornika, bez urezivanja profila i izvodeći djela u građi i metodama koje su različite od starih. To su bile poduke zahvata „naših djedova" (*i nostri nonni*) na Koloseju (dodajmo, i Titovu slavoluku) pod Valadierom i Sternom, a nalazimo ih i u 9. članku *Mletačke povelje* iz 1964. godine, gdje se od restauratora traži vidljivost zahvata (*distinct, distinguersi*).

Među tim „djedovima", svoje mjesto nije našao arhitekt Luigi Canina, koji je umjesto ponovnog sastavljanja, na južnoj sekciji Koloseja radio na rekonstrukcijskom izmišljanju (*inventare, fantasticare*), ne temeljeći svoj posao na dedukciji. Riječ je o vjerojatno najstarijoj osudi rekonstruiranja među pobornicima konzervatorske ideje nakon Ruskinova *Otvaranja Kristalne palače*: nju su nasljedovali i sudionici njemačkih *Dana njege spomenika* (Tage der Denkmalpflege) od početnoga skupa u Dresdenu 1900. godine, kada se umjesto ponovne gradnje (*Wiederherstellung*) nametala metoda održavanja (*Erhaltung*).

Upravo se kod druge kategorije, „slikovitog restauriranja" srednjovjekovnih građevina, pojavila potreba za „očuvanjem građe u starim građevinama" (*la preservazione dei materiali nei vecchi edifici*). Postupci sljedbenika Viollet-le-Duca, ostavili su, žalili su se Boitovi govornici, pogubne tragove na spomenicima Mletaka, Lombardije, Pijemonta i južne Italije. Poput apela iz 1879. za očuvanje mletačke Zlatne bazilike Svetoga Marka, i tu je Boito osudio pojave kvarenja (*guasto*), oštećivanja (*sciupare*) i brisanja (*cancellare*) „strogog i ljubljenog znaka starine".[54]

Kod treće kategorije, „arhitektonskog restauriranja" novovjekih građevina kao važan kriterij pojavila se dovoljna dokumentiranost izvornoga stanja. Ponovo uzimajući primjer mletačke Duždeve palače, Boito je ukazao na važnost slikarskih prikaza Gentilea Bellinija, Carpaccia i Dürera pri osvjedočenju o postojanju nekog izgubljenog motiva. Tu je riječ o arhitektonskoj vrijednosti (*il pregio architettonico*) koja nadmašuje sve ostale, pa i omogućuje smjele preinake na liku spomenika. On, poput Zemljine kore, često ima slojevitost (*le stratificazioni*). Problem za restauratora je stvoriti odabir između načelno prihvaćenog stručnog kriterija (prema kojem je stariji sloj vrjedniji od mlađeg – ili mlađih) i pojedinačno shvaćene kategorije ljepote, koja, kao mlađi proizvod, može „pobijediti starost" (*la bellezza può vincere vecchiaia*).[55]

Dobar je primjer bila tadašnja rasprava oko prezentacije firentinske crkve Santa Trinità. Dok se Uprava za gradnju zalagala za stilsko-restauratorski (i klasicistički) model vraćanja izvornog izgleda 15. stoljeća i uklanjanje „suvišnih dodataka" (*le superfetazioni*), Povjerenstvo za spomenike zagovaralo je očuvanje dijelova iz 17. stoljeća. Iz tog se slučaja dalo zaključiti da se uklanjanja (*le remozioni*) u restauriranju moraju ograničiti na ono što smeta (*disturba*), nema dosega (*merito*) ili se smatra umjetničkim profaniranjem izvornika. Buontalentijevo pročelje na firentinskoj crkvi nije shvaćeno tako i zato je bilo očuvano.

Uz evociranje tri godine stare rimske Povelje o restauriranju, Boitovi već umorni govornici na kraju dijaloga sumirali su svoju raspravu u dvanaest točaka, koje i u formalno-strukturalnom smislu anticipiraju dvadesetostoljetni žanr međunarodnih povelja o zaštiti kulturne baštine. No da se nije sve zaustavilo samo na formi i da su Boitove ideje preuzete i zbog suštinske važnosti sadržaja, pokazano je prije. Od dvanaest zahtjeva iz 1886. godine, prva polovica upućuje na *distinkciju* starog i novog (1. u stilu, 2. umjetničkom značaju, 3. tvarnoj izvedbi, 4. tvari, 5. boji, 6. uzdržavanjem od integriranja izvornikova uresa), a druga polovica na *objavu* restauratorskog postupka (7. izlaganjem uklonjenih dijelova pokraj izvornika, 8. urezivanjem datuma restauriranja ili nekog konvencionalnog

znaka na izvorniku, 9. opisnim natpisom uklesanim na spomeniku, 10. opisom i fotografijama tijeka radova unutar ili blizu izvornoga spomenika, 11. opisom objavljenim u tisku i 12. zahvaljujući općoj poznatosti spomenika i zahvata).[56]

Zaključak dvaju „lutaka" na nitima u Boitovim rukama pomnijem će se čitatelju učiniti znatno širim od zaokruživanja izolirane književne, intelektualne igre duhovitoga talijanskog pisca. Od Canovina, Vitetova, Fallouxova i Ruskinova doba konzervatorska je teorija dobila na važnosti, predstavljajući potkraj 19. stoljeća mali „prevrat konzervativaca". Piščevim opreznim pitanjem *Konzervirati ili restaurirati?* iz 1886. godine počelo je novo doba prijepora u percipiranju i tretiranju europske kulturne baštine. Kako je obzor vrijednosti u percepciji te baštine bio svakim danom sve širi, tako se povećavao broj i ugled pisaca o tematici diskretnog, promišljenog i neinvazivnog pristupa predmetu očuvanja. Poput duhova predaka, čiju je prisutnost pisac osjetio prigodom obilaska torinskoga *Borga*, i Boitov je duh zbog tekstova iz sredine osamdesetih godina 19. stoljeća prisutan u dvojbama kojima se i danas bavimo. ■

Bilješke

1 MARKO ŠPIKIĆ, Nastanak teorije restauriranja Camilla Boita, u: *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 1 (2010.), 63–72.

2 Usp. http://www.comune.torino.it/archiviostorico/mostre/expo_2003/teca2.html, posjet 30. kolovoza 2011.

3 U Beču je 1873. obišao Međunarodnu izložbu, usp. CAMILLO BOITO, L'architettura all'Esposizione universale di Vienna, u: *Nuova antologia* 25 (1874.), 362–379.

4 CAMILLO BOITO, Il Castello medievale all'Esposizione di Torino, u: *Nuova antologia* 47 (1884.), 250.

5 Temeljitiji opis Borga dao je ANTONIO FRIZZI, Borgo e Castello medievali in Torino. Descrizione e disegni, Torino, 1894.

6 JOHN RUSKIN, The Opening of the Crystal Palace considered in some of its relations to the prospects of Art, u: Proserpina, Boston, s. a., 414–416. Preveo i istaknuo M. Š.

7 Heider piše o uklanjanju ili amputiranju (*Abtragung*) i dopunjavanju (*Ergänzung*) na katedrali, poput Williama Morrisa, koji se u *Manifestu* SPAB-a služio pojmovima *destruction* i *addition*. Usp. GUSTAV HEIDER, *Saxa loquuntur.* Ein Wort für die Erhaltung des gegenwärtigen Bestandes des Riesenthores von St. Stephan, Wien, 1882., 3 te MORITZ VON THAUSING, *Phylloxera Renovatrix* i Das Riesenthor des St. Stephansdom, wie es ist und wie sie es war, u: Wiener Kunstbriefe, Leipzig, 1884.

8 O D'Andradeu usp. JUKKA JOKILEHTO, Alfredo d'Andrade, *tutela e restauro*, u: *Monumentum*, 25/1 (1982.), 77–79 i ISTI, A History of Architectural Conservation, Oxford 1999., 204–205.

9 Usp. CARL E. SCHORSKE, Beč krajem stoljeća, politika i kultura, Zagreb, 1997., 44–127.

10 CAMILLO BOITO, 1884., (bilj. 4), 252.

11 CAMILLO BOITO, 1884., (bilj. 4), 255.

12 CAMILLO BOITO, 1884., (bilj. 4), 262 i 267.

13 CAMILLO BOITO, 1884., (bilj. 4), 266.

14 CAMILLO BOITO, I restauratori, u: Teorie e storia del restauro architettonico, prir. Daniela Lamberini, Firenze, 2003., 77. (Izvorno objavljeno u Firenci 1884.).

15 Autorova napomena. Boito ne spominje te pisce iako ih je morao poznavati; talijanske, pak, većinom kudi, smatrajući ih nestručnima, pa ih i ne navodi.

16 CAMILLO BOITO, 2003., (bilj. 14), 79

17 MAX DVOŘÁK, Katechismus der Denkmalpflege, Wien, 1916., 33 i dalje.

18 CAMILLO BOITO, 2003., (bilj. 14), 80.

19 Usp. SEYMOUR HOWARD, Antiquity Restored: An Overview with Definitions, u: Antiquity Restored: Essays on the Afterlife of the Antique, Vienna, 1990., 12–27 i 243–244 i ALESSANDRO CONTI, A History of the Restoration and Conservation of Works of Art, Oxford, 2007., 33.

20 Na tragu Boitova pojma maštanja o cjelovitosti, Cesare Brandi je u natuknici o restauriranju iz 1963. pisao da se umjetničko djelo ne doživljava iskustvom, nego kontemplacijom, jer se jedinstvo cjeline umjetničkog djela ne poima po uzoru na funkcionalno ili organsko jedinstvo u prirodi, nego je zatvoreno u sebe. Usp. CESARE BRANDI, Il restauro, u: Il restauro. Teoria e pratica 1939–1986, Roma, 1999., 20–23. Tekst je izvorno objavljen kao natuknica u *Enciclopedia Universale dell'Arte*, sv. XI, Venezia-Roma, 1963., 322–332.

21 CAMILLO BOITO, 2003., (bilj. 14), 81 i 86. O Porti Ticinese usp. MARKO ŠPIKIĆ, Camillo Boito i arhitektura ujedinjene Italije, u: *Prostor. Znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* 19/41 (2011.), 172–183.

22 CAMILLO BOITO, 2003., (bilj. 14), 82, 83 i 85.

23 Pojmom *reintegrazione* koristi se i Giovanni Carbonara u naslovu knjige *Reintegrazione dell'immagine* iz 1976. Krivotvorenje se (*forgery*) prije Boita spominje u *Manifestu* SPAB-*a*.

24 CAMILLO BOITO, 2003., (bilj. 14), 87.

25 CAMILLO BOITO, 1884., (bilj. 4), 266.

26 CAMILLO BOITO, I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli (1), u: Il nuovo e l'antico in architettura, Milano, 1989., 73–92. Izvorno objavljeno u časopisu *Nuova antologia*, 51 (1885.), 640–662.

27 O pripremi zakona u Kraljevini Italiji od 1872. do 1887. usp. FILIPPO MARIOTTI, La legislazione delle belle arti, Roma, 1892., 309–355.

28 A. VON WUSSOW, Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart, Berlin 1885., 2 sveska.
29 A. VON WUSSOW, 1885., (bilj. 28), 296–304.
30 A. VON WUSSOW, 1885., (bilj. 28), 246–251.
31 GERALD BALDWIN BROWN, The Care of Ancient Monuments, Cambridge, 1905., 106–107.
32 GERALD BALDWIN BROWN, 1905., (bilj. 31), 79–90.
33 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 26), 77.
34 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 26), 84–85. U *Manifestu* SPAB-*a* traži se očuvanje građevina „iz svih doba i stilova". Od reforme austrijskog *Središnjeg povjerenstva* i preustroja u tri odjeljenja 1873. granica u koncipiranju vrijednosti baštine povučena je na kraju 18. stoljeća.
35 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 26), 85–87.
36 Boitovo *Vijeće* dobilo je naziv *Consiglio superiore per le antichità e belle arti*, koje se spominje u Zakonu o neotuđivosti starina i lijepih umjetnosti iz 1909. i drugoj Talijanskoj povelji o restauriranju iz 1931.
37 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 26), 89.
38 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 26), 91–92.
39 CAMILLO BOITO, I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli (2), u: Il nuovo e l'antico in architettura, Milano, 1989., 93–106. Izvorno objavljeno u časopisu *Nuova antologia*, 52 (1885.), 58–73.
40 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 39), 93.
41 Odnosom Rafaela i Leona X. u svjetlu očuvanja rimske baštine bavio se A.-Ch. Quatremère de Quincy u djelu *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano, 1829., 527–530. Hrvatski prijevod *Poslanice Leonu X.* objavljen je u časopisu *Nuntius* 26 (2004.), 12–16.
42 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 39), 94–96. O ulozi države u zaštiti kulturne baštine u suvremenoj Italiji, koja se uvelike razlikuje od Boitovih utemeljiteljskih napora, usp. SALVATORE SETTIS, Italia S.p.A., Torino, 2002. i ISTI, Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile, Torino, 2010.
43 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 39), 96–97.
44 CAMILLO BOITO, 1989., (bilj. 39), 103.
45 CAMILLO BOITO, I nostri vecchi monumenti: conservare o restaurare?, u: *Nuova antologia*, 3. serija, 3/87 (1886.), 480.
46 O raspravi usp. JUKKA JOKILEHTO, 1999., (bilj. 8), 87 i MARKO ŠPIKIĆ, Konzerviranje europskih spomenika od 1800. do 1850. godine, Zagreb, 2009., 70.
47 CAMILLO BOITO, 1886., (bilj. 45), 481–482.
48 Poznatiji primjer takvog zazivanja, koje je Brandi u natuknici o restauriranju (bilj. 20) prozvao „budalastim uništavanjem", intervencija je na rimskoj crkvi Santa Maria in Cosmedin: njoj je od 1893. do 1899. arhitekt Giovanni Battista Giovenale skinuo barokni sloj Giuseppea Sardija iz 1718. i prezentirao srednjovjekovni. Usp. JUKKA JOKILEHTO, 1999., (bilj. 8), 207.
49 CAMILLO BOITO, 1886., (bilj. 45), 483–484.
50 CESARE BRANDI, 1999., (bilj. 20), 18.
51 CAMILLO BOITO, 1886., (bilj. 45), 486–487.
52 CAMILLO BOITO, 1886., (bilj. 45), 488–490.
53 GUSTAVO GIOVANNONI, Restauro di monumenti, u: *Bollettino d'Arte*, Roma, 1913., 18–24, navodeći primjere hrama u Karnaku, Atene Nike i Erehtejona na atenskoj Akropoli, crkve Santa Maria Antiqua na Rimskom forumu, papinske lođe u Viterbu i dijela slavoluka Alfonsa Aragonskog i Napulju. O anastilozi pogl. 4. točku *Atenske povelje*.
54 CAMILLO BOITO, 1886., (bilj. 45), 494.
55 CAMILLO BOITO, 1886., (bilj. 45), 497.
56 CAMILLO BOITO, 1886., (bilj. 45), 499–500.

Summary

Marko Špikić

CONSERVE OR RESTORE?
CAMILLO BOITO'S TEXTS ON THE PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE, 1884 TO 1886

Camillo Boito published a series of critical debates about the relation between conservation and restoration in the period between 1884 and 1886. They proved him to be the most ripe European conservation theoretician of his time, as he transferred issues previously discussed only on the theoretical level onto the practical and institutional realm, that is, he talked about them in terms of national cultural heritage management and legislation. The article gives an overview of the beginnings and development of new concepts in the field of conservation in four texts. The first one it covers is the *Esposizione Generale Italiana* in Turin in 1884. In it Boito describes an experiment by architect-restorer Alfred D'Andrade and his associates in the construction of a „mediaeval village" (*borgo medievale*). The text is significant because, after Ruskin's *Opening of the Crystal Palace* from 1854, a debate about reproduction as a way of valuing and preserving cultural heritage was initiated. D'Andrade chose 15th century buildings in Piedmont and focused on the *Borgo* as a place of instruction, since Boito saw it as a blend of archeology and copying for the purpose of strengthening national memory. Instead of the invention, there is composition, based on precise archaeological acquisitions (*togliere*) from geographically different but stylistically similar buildings of Piedmont. That way science and imagination were connected to the experimentation with

reproductions in architecture, which opened a modern debate on facsimile reconstructions.

That same year, 1884, Boito also gave his famous lecture *Restauratori*. In it he condemned the methodology of stylistic restorers, arising out of the 16th century „restoration frenzy" (*la furia di restaurare*). Instead of intervening, Boito advocated a conciliatory approach to a monument, warning restorers to beware of „forging antiques" (*falsificazione dell'antico*) during re-integration (*reintegrazione*). Michelangelo's models, conservators under Pius VII, Vitet and Merimée helped him oppose the restorers by offering a conservation principle. In 1885 Boito continued the debate about conservation, but now he wanted to apply it at the level of state administration and legislation. Probably for the first time, he wrote in the form of a dialogue about the burning issue of the long overdue national acts on the protection of cultural heritage. The context for the debate lie in initiatives in Europe and beyond, as evidenced by A. von Wussow's book from the same year, *Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart*. The two interlocutors in Boito's dialogue discuss the structural, administrative problems of preserving Italian heritage by dividing it into eight monument provinces (*le regioni monumentali*). In addition to funding conservation and restoration work and joining technicians and historians, Boito proposed to expand the value horizon to the „entire history" (*tutto il passato*), something William Morris also demanded in the SPAB *Manifesto* in 1877. Italian legislators were supposed to follow the tradition of the Papal State and the former principalities. In the dialogue, the emphasis is placed on studying the heritage, creating catalogs and preparing restoration projects. Finally, in 1886 Boito published the dialogue entitled *Our old monuments: conserve or restore?* The text is interpreted as a prelude to 20 century debates, as the manifesto of the „new school" (*nuova scuola*), formed after the death of Viollet-le-Duc. The dialogue features concepts on the distinction between the original and restored part of an artwork and the publication of this difference, which influenced the theory of preservation as well as international conventions such as the *Athens Charter of 1931*, *Italian Norms of Restoration* from1931 and the *Venice Charter* from the year 1964. Unlike the open condemnation of restorers after the 1884 Turin lecture, this dialogue develops Boito's „intermediary theory", which discusses the need to restore as a legitimate need, and elaborates clear ethical principles. By quoting the textual models of classical philologists (manifestation of emptiness, lacunas within the preserved document) for architectural restoration, Boito elaborated previously proclaimed principles of conservation and intervention into historical monuments in twelve points. They point to a philological sensibility and intellectual honesty of conservators and restorers, binding generations of professionals to the present day.

KEYWORDS: *Camillo Boito, restoration, preservation, reproduction, state management of cultural heritage*

Pokretna baština

Restauriranje poliptiha Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale nakon Drugog svjetskog rata

Sagita Mirjam Sunara

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
Odsjek za konzervaciju-restauraciju
Split, Fausta Vrančića 17
sagita.sunara@gmail.com

Prethodno priopćenje
Predan 12. 9. 2011.
UDK 75.025.3(497.5):7.025 Wyroubal, Z.

SAŽETAK: Zvonimir Wyroubal je od 1942. do 1948. godine bio restaurator zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt, a od 1948. voditelj Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Jedan od njegovih najvažnijih radova bilo je konzerviranje i restauriranje slika Vittorea Carpaccia s oltara sv. Martina iz zadarske katedrale 1947. i 1948. godine. Kako bi se zaštitile od bombardiranja, Carpacciove su slike za vrijeme Drugog svjetskog rata bile pohranjene u skloništu ispod zvonika Sv. Marije. Crkva i samostan su u ratu srušeni, dok je zvonik pretrpio manja oštećenja. Oštećenja na Carpacciovim slikama pojavila su se nakon vađenja iz skloništa, zbog nagle promjene mikroklimatskih uvjeta. Wyroubal je dio radova na slikama obavio u kolovozu 1947. godine, u improviziranoj radionici u Zadru. Uz odobrenje zadarskog nadbiskupa i Konzervatorskog odjela u Zagrebu, slike su prenesene u Zagreb, a restauratorski je zahvat izveden u kolovozu i rujnu 1948. godine. U radu se iznose novi detalji o okolnostima koje su dovele do restauriranja Carpacciovih slika, a na temelju pisanih izvora rekonstruira se metodologija Wyroubalova konzervatorsko-restauratorskog zahvata.

KLJUČNE RIJEČI: *Vittore Carpaccio, Zvonimir Wyroubal, Zadar, restauriranje slika*

Zadarski kanonik Martin Mladošić naručio je potkraj XV. stoljeća poliptih za oltar sv. Martina u zadarskoj katedrali.[1] Slikarski radovi povjereni su poznatom mletačkom slikaru Vittoreu Carpacciu, a drvorezbarski majstoru Ivanu Korčulaninu.[2] Središnja kompozicija toga poliptiha prikazuje svetog Martina, Mladošićeva zaštitnika. U donjem lijevom kutu slike sačuvan je majstorov potpis. Lijevo i desno od *Sv. Martina* prikazani su zadarski sveci Stošija i Šimun. U gornjem redu, u sredini, nalazi se slika *Sv. Jeronim*. Uz sveca je prikazan kanonik Mladošić, naručitelj oltara. Sa strane su *Sv. Petar* i *Sv. Pavao*. Slika s prikazom Bogorodice s Djetetom nije sačuvana.

Carpacciov zadarski poliptih u literaturi je dobro obrađen i znanstveno valoriziran.[3] Poznati su i podaci o njegovu restauriranju. Restauratorski zahvat koji je 1947. i 1948. godine izveo Zvonimir Wyroubal, naš istaknuti restaurator, dobro je dokumentiran. Wyroubal o zahvatu na poliptihu s oltara sv. Martina izvještava u članku *Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale*.[4] To je ujedno prvi njegov publicirani rad s područja konzerviranja-restauriranja. Podatke o Wyroubalovu zahvatu nalazimo u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda, gdje se čuva dokumentacija njegove restauratorske radionice.[5] U Wyroubalovoj osobnoj ostavštini,[6] pak, pronađeno je nekoliko dokumenata – dopisa, zapisnika i izvješća iz 1947. i 1948. godine – koji rasvjetljavaju okolnosti u kojima je zahvat izveden.

Na temelju arhivskih izvora i podataka iz Wyroubalova članka, u radu je rekonstruiran tijek konzervatorsko-restauratorskog zahvata koji je na slikama izveden nakon Drugog svjetskog rata. Zahvat je zanimljiv zbog složenosti

tehničke izvedbe, ali i zbog toga što je dijelom izveden u poratnom Zadru, a dijelom u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

Burna prošlost zadarskih slika

Povijest Carpacciovih slika s oltara sv. Martina izuzetno je zanimljiva. Prigodom restauriranja crkve Sv. Stošije 1780. godine, slike su skinute s oltara. Drveni "okvir" je uništen, a slike pojedinačno pričvršćene na zid kapele Sv. Stošije. Godine 1906. kapela se trebala obložiti mramorom pa su slike premještene u kućnu kapelu Nadbiskupskog dvora, potom u apsidu sakristije Sv. Stošije, pa u sobu kapitula, pa ponovno u sakristiju.

Slike na drvu obično su vrlo osjetljive na okolišne uvjete. Vlažni okoliš u kojemu su se čuvale Carpacciove slike ubrzao je njihovo propadanje pa ne iznenađuje podatak da su nekoliko puta bile "popravljane". Velik broj restauratorskih zahvata svjedoči i o tome da su slike bile jako štovane.

Wyroubal izvještava o dva dokumentirana zahvata: prvi vjerojatno datira iz 19. stoljeća (prvi put se spominje 1877. godine), a drugi iz 1924. U prvome zahvatu, slikama *Sv. Šimun*, *Sv. Pavao* i *Sv. Jeronim* dodavanjem letvica povećane su dimenzije kako bi se uskladile s dimenzijama drugih slika toga poliptiha. „Promijenjene su im i originalne forme lukom s gornje strane i naslikana su im podnožja", zapisao je Wyroubal. Sve su slike bile obilno preslikane „grubom bojom za bojadisanje kola".[7]

Uz velike poteškoće, tragove tih intervencija 1924. godine djelomično je uklonio talijanski slikar Giuseppe Rossi-Vargara. Stare retuše, koji su znatno nagrdili izgled Carpacciovih slika, bilo je teško ukloniti. Na mjestima gdje se otapala nisu pokazala učinkovitima, Rossi-Vargara posegnuo je za mehaničkim metodama čišćenja, a tamo gdje se retuši nisu mogli ukloniti ni skalpelom, boju je palio. Iako stari retuši nisu bili u cijelosti uklonjeni, Wyroubal je Vargarin zahvat ocijenio dosta dobrim. Zamjerao mu je jedino to što je preslikao velike dijelove slika.[8]

Zbog opasnosti od bombardiranja Zadra, na zahtjev nadbiskupa Petra Dujma Munzanija i pod vodstvom konzervatora Luigija Cremme, Carpacciove su slike 1943. godine pohranjene u sanduk i prenesene u posebno sklonište ispod zvonika Sv. Marije. Lice im je prethodno oblijepljeno tankim papirom. Prostorija u koju su slike prenesene bila je sagrađena u rujnu 1943. godine u temeljima zvonika benediktinske crkve Sv. Marije, četiri metra ispod poda kapitularne dvorane. Imala je otvore za ventilaciju i izolacijsku komoru uz sva četiri zida.[9] To je bilo nužno radi reguliranja vlažnosti zraka. U sklonište su prenesene i druge zadarske umjetnine.[10]

U savezničkom bombardiranju Zadra, od studenoga 1943. do listopada 1944. godine, grad je gotovo u cijelosti razoren. Samostan Sv. Marije potpuno je srušen, dok su škola i crkva teško oštećene. Srećom, zvonik Sv. Marije pretrpio je tek manja oštećenja.[11] Na inzistiranje predstavnika „građanskih vlasti", koji su doznali da je sklonište vlažno,[12] Carpacciove su slike 5. rujna 1945. godine izvađene. Tom je događaju nazočio i Grga Oštrić, počasni konzervator u Zadru. Wyroubal spominje da se u skloništu prilikom otvaranja osjećao „topao zadah vlage i plijesni".[13] U izvješću o stanju slika, sastavljenom 1. kolovoza 1947. godine, detaljno opisuje što se sa slikama tada dogodilo: „Premda je sklonište bilo providjeno otvorima za ventilaciju i izolacionom komorom protiv vlage, ipak su slike upile mnogo vlage, što se opazilo prilikom otvaranja skloništa, na zaštitnom papiru nalijepljenom na površini slika.[14] Papir je bio naboran, a na pojedinim mjestima, pogotovo na prijašnjim pukotinama, opažali su se tragovi plijesni. Inače, po vanjskom izgledu, slike nijesu pokazivale znakove oštećenja. U doba kada su bile izvadjene iz skloništa, u Zadru nije bilo ni jedne prostorije, koja bi potpuno odgovarala, tako da bi slike mogle biti zgodno smještene i postepeno sušene. Kao najpodesnije mjesto odabrana je stara sakristija crkve Sv. Šimuna, za koju se mislilo, da ima dovoljno vlage. Medjutim već nakon nekoliko dana, radi nesigurnosti pred provalom neprijatelja, slike su prenesene u sjemenište Zmajević, u II. kat (...). Još u sakristiji sv. Šime već nakon samih nekoliko dana, počeli su se opažati isponi i popuštanje veza izmedju daske i podloge. Prema gore izloženom jasno je, da su kvarovi na slikama nastali uslijed nagle promjene ambijenta i količine vlage."[15]

U dječačkom sjemeništu Zmajević, u koje su slike bile prenesene čim su uočena oštećenja slikanoga sloja, mikroklimatski uvjeti bili su mnogo manje primjereni njihovu čuvanju pa se propadanje nastavilo. Da bi se spriječilo isušivanje i stezanje drvenog nositelja, pod slike su bile stavljene posude s vodom, no to nije imalo nikakva učinka. „Slike su zatim prekrili tankim papirom", zapisao je Wyroubal, „da spriječe gubljenje slomljenih i smrvljenih dijelova."[16]

Konzervatorski zahvat u Zadru 1947. godine

Sredstva za restauriranje Carpacciovih slika s oltara sv. Martina iz zadarske katedrale osigurana su tek 1947. godine, odnosno dvije godine nakon što su izvađene iz skloništa pod zvonikom Sv. Marije. Za to je najzaslužniji bio dr. Ljubo Karaman, ravnatelj Konzervatorskog zavoda u Zagrebu. Planska komisija NR Hrvatske dodijelila je njegovu Zavodu dvadeset tisuća dinara za restauriranje Carpacciovih slika. Odjel za kulturu i umjetnost Ministarstva prosvjete, pak, odredio je da će zahvat *in situ* obaviti Zvonimir Wyroubal, voditelj restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt[17] i najveći stručnjak za restauriranje u zemlji. Wyroubal je već surađivao s Konzervatorskim odjelom u Zagrebu.[18]

U dogovoru s Ministarstvom prosvjete, Karaman je imenovao povjerenstvo koje će „pregledati stanje slika,

zapisnički utvrditi proceduru popravka i po tome na kraju odobriti izvršeni rad".[19] Uz konzervatora Oštrića, u povjerenstvu su bili dr. Cvito Fisković, predstavnik oblasnog Narodnog odbora Split, i Vjekoslav Parać, ravnatelj splitske Galerije umjetnina.

Wyroubal je u Zadar doputovao 27. srpnja.[20] Komisija za nadzor popravka Carpacciovih slika u katedrali u Zadru sastala se 1. kolovoza. Sastanku su nazočili Wyroubal, Oštrić i Parać. Fisković nije mogao doći pa je poslao prof. Andru Vida Mihičića, kustosa splitske Galerije umjetnina, i prof. Matu Suića, referenta Odsjeka za kulturu i umjetnost oblasnog Narodnog odbora Split. U ime zadarskog nadbiskupa Munzanija, na sastanku je bio msgr. Mario Novak, kanonik i župnik zadarske katedrale. Nakon što su slike pregledane, sastavljen je zapisnik s detaljnim opisom zatečenog stanja i analizom uzroka oštećenja slika. Odlučeno je da će Wyroubal izvesti konzervatorski zahvat „po uobičajenom načinu", nakon čega će povjerenstvo odlučiti o opsegu restauratorskog zahvata. Konzervatorski radovi trebali su se izvesti u Zadru, a procijenjeno je da će trajati dva mjeseca.[21]

Nakon pregleda i izrade zapisnika, slike su prenesene u kućnu kapelu Nadbiskupskog dvora. Wyroubal je na njima počeo raditi već 2. kolovoza. Slike je prije i nakon radova trebalo fotografirati, no to nije bilo nimalo jednostavno, jer u gradu nije bilo fotografskog stativa, a slike su bile toliko oštećene da su ljuskice slikanog sloja ispadale kada bi se slike nagnule.[22]

Konzervatorske radove Wyroubal je obavljao u improviziranoj radionici, u iznimno teškim uvjetima. Nestabilni slikani sloj trebalo je ponovno povezati s drvenim nositeljem. „Taj je posao bio jako oteščan time, što je podloga, koja se sastoji iz krede i ljepila vrlo tanka, ispucana je vrlo sitnim krakelirama, pa se već kod samog dodira igle ili pincete lomila i mrvila", čitamo u njegovu izvješću. „Uzdignuti dijelovi stajali su na mnogim mjestima i preko jedan centimetar iznad razine daske, koja se je uslijed sušenja stegla, pa je površina podloge i boje bila znatno veća nego površina daske. Pojedine čestice smrvljene boje i podloge nalazile su se daleko ispod uzdignutih dijelova, pa ih je vrlo teško bilo vaditi, pošto su ti uzdignuti dijelovi bili mozaik mrvica, koje se nisu zajedno držale i ako su ta mjesta na oko izgledala dosta cijela i povezana." (**sl. 1**)

Wyroubal u izvješću spominje korištenje igle i pincete, no ne i materijale koje je koristio za stabiliziranje slikanog sloja.[23] Pinceta mu je vjerojatno služila za „slaganje" otkrhnutih i razmrvljenih ljuskica prije lijepljenja. Iglu je mogao koristiti za bušenje slikanog sloja; postupak kojemu se pribjegavalo kada se ljepilo nije moglo uvesti između razdvojenih slojeva kroz krakelire. Iako je ta praksa danas napuštena, u Wyroubalovo vrijeme nije bila neuobičajena.[24]

Da bi drvene nositelje učinio što manje osjetljivima na vlagu, Wyroubal je s poleđine slika uklonio sloj preparacije

1. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, prije konzervatorskih radova u Zadru 1947. godine (arhiv Restauratorske radionice HRZ-a u Zadru)
Vittore Carpaccio, St. Martin, before the conservation work in Zadar, 1947 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, Department in Zadar)

i boje, a drvo natopio razrijeđenim firnisom.[25] U izvješću je naveo da su poleđine slika bile „prevučene naslagom sadre i zatim okrečene"[26] pa se stječe dojam da su ti slojevi bili naknadno dodani i potpuno bezvrijedni. No čak i da se radilo o premazima koje je nanio umjetnik, njihovo bi uklanjanje bilo u skladu s tadašnjom praksom restauriranja slika, jer se najveća pažnja posvećivala očuvanju optičkih svojstava izvornih slojeva boje. Podložni slojevi, osobito nositelj, smatrani su manje važnima.[27]

Samo dva tjedna nakon početka radova, Wyroubal je u Zadru primio pismo akademika dr. Andrije Štampara, predsjednika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Štampar ga je podsjetio na to da se polovicom studenoga 1947. održava izložba „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije" za koju je iz Dalmacije dopremljen velik broj slika starih majstora, čije je restauriranje „stvar hitna i neodgodiva". Procijenio je da bi Wyroubalu za te radove trebala oko dva i pol mjeseca. Štampar ističe da je Wyroubal jedini stručnjak kojemu se taj posao može povjeriti pa ga poziva da se vrati u Zagreb. Kako se ne bi gubilo na vremenu, predlaže mu da u Zagrebu dovrši restauriranje Carpacciovih slika.[28]

Četiri dana poslije, 19. kolovoza 1947., Wyroubal se sastao s konzervatorom Oštrićem, kanonikom Novakom i

2. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, poslije konzervatorskih radova u Zadru 1947. godine (arhiv Restauratorske radionice HRZ-a u Zadru)
Vittore Carpaccio, St. Martin, after the conservation work in Zadar, 1947 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, Department in Zadar)

nadbiskupom Munzanijem u Nadbiskupskoj palači. Povjerenstvo je pozitivno ocijenilo njegov rad (sl. 2). Nadbiskup Munzani nije štedio pohvale, ali nije ni propustio priliku da se kritički osvrne na restauratorski zahvat iz 1924. godine. Wyroubal je članove povjerenstva obavijestio o Štamparovu pozivu i napomenuo da u Zadru ne raspolaže materijalima i opremom koji su mu potrebni za dovršetak radova.[29] Nadbiskupu je predložio da se slike, jedna po jedna, prenesu u restauratorsku radionicu u Zagrebu, gdje će nastaviti s radom.[30]

Nadbiskup je 21. kolovoza izdao odobrenje za prijenos slika u Zagreb, no uz nekoliko uvjeta: slike se trebaju prenijeti jedna po jedna, za vrijeme putovanja i dok su u Zagrebu moraju biti osigurane, prilikom transporta ih mora pratiti osoba od povjerenja, a ovlašteni konzervator u Zadru mora biti o svemu obaviješten.[31]

Wyroubal je u Zadru ostao do 27. kolovoza. Prije povratka u Zagreb objasnio je Oštriću što treba učiniti ako se na slikama pojave nova oštećenja.[32] U Zagreb se vratio potkraj kolovoza ili početkom rujna.[33] Izvješće o obavljenim radovima sastavio je 2. rujna. U njemu je dao opširnu povijesnoumjetničku bilješku, iznio kronologiju prethodnih restauratorskih zahvata na slikama i detaljno opisao kako su oštećene, napominjući da su za dovršetak restauratorskog zahvata potrebna još dva mjeseca rada.[34]

Prijenos slika u Zagreb i restauratorski zahvat 1948. godine

Premda je na sastanku s nadbiskupom Munzanijem bilo dogovoreno da će se slike jedna po jedna slati na restauriranje, početkom studenoga 1947. godine u Zagreb je dopremljeno svih šest Carpacciovih slika.[35] Transportirane su avionom, u pratnji počasnog konzervatora u Zadru Grge Oštrića. Nakon dolaska ih je pregledalo stručno povjerenstvo u kojemu su bili Wyroubal, Oštrić i Karaman te Elvira Aranjoš, referentica Odsjeka za muzeje Ministarstva prosvjete, i ing. Mihovil Marošević, „sa strane DOZ-a Zagreb“. Zapisnik je vodila Ana Deanović, asistentica Konzervatorskog zavoda u Zagrebu.[36] Na slikama nisu uočena nova oštećenja.

Restauriranju slika pristupilo se tek u kolovozu 1948. godine, navodno zbog neprikladnih mikroklimatskih uvjeta u restauratorskoj radionici.[37] Pravi je razlog vjerojatno bila Wyroubalova prezaposlenost.[38] Nakon povratka u Zagreb čekao ga je posao restauriranja umjetnina za izložbu „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije“, a uz to je morao raditi na slikama iz Strossmayerove galerije.[39]

Opseg i metodologiju restauratorskog zahvata na Carpacciovim slikama Wyroubal nije odredio samostalno: uz njega su o tome odlučivali Vanja Radauš, tajnik Odjela za likovne umjetnosti i muziku Jugoslavenske akademije, i dr. Ljubo Babić, ravnatelj Strossmayerove galerije. Tročlano je povjerenstvo u lipnju 1948. godine odlučilo „da se drvo “na kom su slike rađene, natopi firnisom, a pukotine zakitaju. Slike da se očiste od prljavštine i ljepila, kojim su lijepljene, a koje još nije sa slika odstranjeno. Zatim da se skine po mogućnosti sav preslik, na koji restaurator tokom rada naiđe, tako da ostanu samo originalne boje. Svi će se manjci zatim zakitati i retuširati temperom. Manjkajući dijelovi crteža će se također rekonstruirati i to potpuno, no da iza toga ipak bude zamjetljiv novi retuš. Površina daske izvan polja slike može se prema potrebi potpuno očistiti od starog premaza gipsa, i novi gips nanijeti, te nanovo preslikati istim tonom.“[40] U skladu s etičkim i estetskim načelima toga vremena, od restauratora se tražilo da istakne razliku između originala i naknadne intervencije.[41] I posljednja rečenica, u kojoj se dopušta uklanjanje slojeva „izvan polja slike“, iako su oni možda bili dio originala, također je u duhu vremena, budući da se vrijednost tada pridavala isključivo likovnom prikazu, odnosno „polju slike“.

Što je na slikama napravljeno, doznajemo iz bilješki u dokumentacijskim kartonima te iz Wyroubalova članka o restauriranju Carpacciovih slika.

DOKUMENTIRANJE STANJA PRIJE RESTAURATORSKOG ZAHVATA

Slike su najprije fotografirane, što je bila uobičajena metoda dokumentiranja.[42] Pisana dokumentacija uključivala

3. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, u fazi retuša 1948. godine (fototeka Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu)
Vittore Carpaccio, St. Martin, during the retouching phase, 1948 (Croatian Conservation Institute Photo Archive in Zagreb)

4. Vittore Carpaccio, Sv. Martin, poleđina slike 1958. godine (fototeka Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu)
Vittore Carpaccio, St. Martin, the back of the panel, 1958 (Croatian Conservation Institute Photo Archive in Zagreb)

je unošenje podataka o zatečenom stanju i izvedenom konzervatorsko-restauratorskom zahvatu u dokumentacijske kartone. Podaci u dokumentacijskim kartonima identični su za svih šest Carpacciovih slika, a sadrže kratki opis stanja u kojemu su slike zatečene, jednu rečenicu o radovima obavljenim u Zadru te jednu rečenicu o prijenosu slika u Zagreb.

ČIŠĆENJE

Stručno je povjerenstvo odredilo da će Wyroubal sa slika ukloniti nečistoću, ljepilo (vjerojatno ono kojim je bio zalijepljen papir za zaštitu slikanog sloja) te stare retuše i preslike. Iako se lak ne spominje, u završnom izvješću o radovima koje je obavio u Zadru, Wyroubal navodi da su slike bile prekrivene „rastvorenim lakom". Ujedno kaže da je boje djelomično „očistio i osvježio". Nije posve jasno na što se čišćenje odnosi, tj. je li sa slika uklanjao samo prašinu i površinsku nečistoću ili i lak.

U članku, pak, navodi da je nakon fotografiranja slika u Zagrebu pristupio „čišćenju i odstranjivanju preslika". Pojam *čišćenje* i ovdje se može odnositi na dvije stvari: uklanjanje površinske nečistoće ili uklanjanje površinske nečistoće i laka.[43] Iz bilješki restauratora koji su na slikama radili 1963. godine znamo da je na slikama postojao „lak od nekoliko ranijih mnogih restauriranja u slojevima požutio i prljav".[44] Jesu li ti slojevi laka bili sačuvani na cijeloj površini slike ili samo na nekim njezinim dijelovima (tamo gdje ih Wyroubal nije uspio očistiti, ako ih je čistio), ne može se sa sigurnošću reći.

Pouzdano znamo samo to da je Wyroubal sa slika uspio ukloniti uljane retuše i preslike koje je nanio Rossi-Vargara 1924. godine, ali ne i preslike izvedene „grubom bojom za bojadisanje kola" u 19. stoljeću.[45] Ustvrdio je da su boje nakon čišćenja postale življe i svježije te da su slike „bliže originalu, nego poslije prijašnjih restauracija". Važno je istaknuti da su tragovi prethodnih intervencija uklonjeni jer je ocijenjeno da umanjuju estetsku vrijednost slika, a ne zato što je to tada bio standardni postupak.[46]

KITIRANJE I RETUŠIRANJE OŠTEĆENJA

Nakon čišćenja, Wyroubal je zapunio pukotine u drvenome nositelju te kitirao i retuširao lakune. Iako su njegovi kitovi i retuši uklonjeni prilikom restauriranja slika 1963. godine, može se pretpostaviti da se držao onoga što je smatrao „možda najvažnijim principom restauriranja, to jest da treba poštovati autora i ne preslikavati i ne mijenjati na slikama ništa".[47] To potvrđuje i fotografija slike *Sv. Martin* iz 1948. godine (sl. 3). Ne znamo je li slika fotografirana u fazi podslikavanja temperom ili nakon što su podslikane zone lazuruirane damar bojama, no na fotografiji se jasno vidi da je retuš nanesen isključivo unutar oštećenja te da se razlikuje od izvornika.[48]

Iako je bilo predviđeno retuširanje oštećenih površina temperom, retuš je izveden temperom i lazurom damar boje, što je u to vrijeme bila preporučena tehnika.[49] (Ne može se sa sigurnošću reći je li ta kombinacija odabrana zbog reverzibilnosti[50] ili zato što je omogućavala postizanje specifičnih optičkih efekata.)

Sastav kitova nigdje se ne spominje.[51]

ZAŠTITA DRVENOG NOSITELJA

Drveni nositelj impregniran je firnisom. Wyroubal ne spominje druge zahvate na poleđini slika, štoviše, ističe da je „drvo na kom su slike rađene dosta dobro uščuvano".[52] Iznenađuje stoga što na fotografiji iz 1958. godine na poleđini slike *Sv. Martin* vidimo „podokvir" sastavljen od širokih drvenih letvi (sl. 4). U opisu zatečenog stanja iz 1963. godine nalazimo napomenu: „Crvotočna daska, fiksirana u okvir i lošu parketažu, slika po čitavoj dužini pukla i valovito svinuta." I druge su slike bile u sličnom stanju. Nije poznato tko je i kada postavio parketaž na Carpacciove slike.

DOKUMENTIRANJE STANJA NAKON ZAHVATA

Restauratorski zahvat na Carpacciovim slikama Wyroubal je dovršio već potkraj rujna 1948. godine. Slike su fotografirane, a restaurator je u dokumentacijske kartone

unio kratak opis izvedenih radova.[53] Slike su nakon toga vraćene u Zadar.

Zaključak

Okolnosti koje su dovele do konzerviranja i restauriranja Carpacciovih slika neposredno nakon Drugog svjetskog rata, rasvijetljene uglavnom na temelju dokumenata iz Wyroubalove osobne ostavštine, ukazuju na to da odlučivanje o sudbini vrijednih umjetničkih djela nije bilo prepušteno pojedincu: zaštita kulturne baštine postala je kolektivna odgovornost. Restauriranje Carpacciova poliptiha Wyroubal je izveo pod budnim okom akademikā Radauša i Babića, u dogovoru s konzervatorom i uvažavajući zahtjeve vlasnika, što pokazuje da restaurator nije sam odlučivao o zahvatu koji će izvesti. I to možemo smatrati oblikom podjele odgovornosti za očuvanje kulturne baštine.

Metodologija zahvata na Carpacciovim slikama 1947. i 1948. godine rekonstruirana je pomnom analizom pisanih izvora, budući da su gotovo svi materijalni tragovi „izbrisani" prigodom restauriranja slika 1963. godine. „Svaka je relikvija oporuka ne samo svoga stvoritelja nego i svojih nasljednika; ne samo duha prošlosti nego i sadašnjih pogleda", zapisao je David Lowenthal,[54] potvrdivši da je istraživanje prethodnih konzervatorsko-restauratorskih zahvata na umjetninama važno za razumijevanje teorijskih pristupa restauriranju. Tehnike i materijali koje je Wyroubal u radu koristio bili su u skladu s vremenom u kojemu je djelovao. U duhu vremena bili su i ciljevi tog zahvata: povećanje estetske vrijednosti umjetnina i prezentiranje njihova izvornog izgleda, uz maksimalno poštivanje originala.

Poznavanje materijala s kojima su naši prethodnici radili i tehnika kojima su se u radu služili važno je i zato što u restauratorske radionice pristiže sve veći broj umjetnina koje su bile – jedanput ili više puta – restaurirane.[55] Da bismo mogli razumjeti stanje u kojemu se umjetnine nalaze, moramo znati što se s njima u prošlosti događalo. Naposljetku, ti nam podaci pomažu i u uklanjanju tragova prijašnjih intervencija, kada se to ocijeni potrebnim. ■

Bilješke

1 Nisu usuglašena mišljenja o tome kad je oltar nastao, potkraj XV. ili početkom XVI. stoljeća. Usp. EMIL HILJE, Vittore Carpaccio, u: *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije. Slikarstvo,* Zadar, 2006., kat. 70, 201–206, s cjelovitim popisom literature.

2 IVO PETRICIOLI, Od ranog kršćanstva do baroka, u: *Sjaj zadarskih riznica: sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od* IV. *do* XVIII. *stoljeća (The Splendour of Zadar Treasuries: religious art in the Archdiocese of Zadar, 4th-18th)*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejski prostor, 3. svibnja – 1. srpnja 1990.), (ur.) Tugomir Lukšić, Zagreb, 1990., 15–28, 24.

3 ZVONIMIR WYROUBAL, Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale, u: *Zbornik zaštite spomenika kulture*, knjiga 1, svezak 1 (1951.), 75–81, 75–78; IVO PETRICIOLI, Oko datiranja Carpacciova poliptiha u Zadru, u: *Zbornik za likovne umetnosti*, 21 (1985.), 287–291; IVO PETRICIOLI 1990. (bilj. 2) [Za cjelovit popis literature vidi isto djelo, 336.]

4 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. (bilj. 3), 75 – 81.

5 Wyroubal je na zadarskim slikama počeo raditi 1947. godine, a radionica kojoj je tada bio na čelu pripadala je Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Radionica je 1. siječnja 1948. godine pripojena Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, koja je naslijedila i njezinu dokumentaciju. Ta se dokumentacija danas čuva u arhivu Hrvatskog restauratorskog zavoda. O njoj je pisao Denis Vokić (usp. DENIS VOKIĆ, Ferdo Goglia i Zvonimir Wyroubal – začetnici sustavne restauratorske dokumentacije u Hrvatskoj, *Muzeologija*, 41/42, [2004./2005.], 184 – 195)

6 Dokumente mi je ustupio njegov sin Tomislav Wyroubal, na čemu mu iskreno zahvaljujem.

7 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. (bilj. 3), 75, 76. Nakon čišćenja slika, Wyroubal je utvrdio da su podnožja na kojima stoje svetački likovi izvorna (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 80)

8 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. [bilj. 3], 75 – 78. Rossi-Vargara je za retuš koristio uljane boje.

9 ZVONIMIR WYROUBAL 1951. (bilj. 3), 78. Miljenko Domijan spominje samo da je blago zadarskih riznica bilo pohranjeno u prizemnoj prostoriji zvonika samostana Sv. Marije (MILJENKO DOMIJAN, Zaštita sakralne baštine zadarskog kraja, u: *Sjaj zadarskih riznica: sakralna umjetnost na području Zadarske nadbiskupije od* IV. *do* XVIII. *stoljeća (The Splendour of Zadar Treasuries: religious art in the Archdiocese of Zadar, 4th-18th)*, katalog izložbe (Zagreb, Muzejski prostor, 3. svibnja – 1. srpnja 1990.), (ur.) Tugomir Lukšić, Zagreb, 1990., 29 – 32, 29)

10 MILJENKO DOMIJAN 1990. [bilj. 10], 29.

11 JOSIP VIDAKOVIĆ, Zadar 1941. – 1945.: ratne štete, Zadar, 2002., 251 – 252.

12 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 78.

13 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 78, 80.

14 U članku se navodi da su slike bile oblijepljene tankim bijelim papirom. Kao ljepilo je bilo korišteno brašno ili škrob. (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 80)

15 Osobna ostavština Zvonimira Wyroubala (dalje OO, Wyroubal), Zapisnik sastanka Komisije za nadzor popravka šest slika Vittorea Carpaccia iz Zadra s izvještajem o zatečenom stanju umjetnina, 1. kolovoza 1947., str. 3 [Zapisnik

su potpisali: Zvonimir Wyroubal, Vjekoslav Parać, Grga Oštrić, Andro Vid Mihičić, Mate Suić i msg. Mario Novak.]

16 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 80.

17 Ta je radionica 1. siječnja 1948. godine pripojena Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, a naziv joj je promijenjen u Restauratorski zavod (usp. bilj. 5.)

18 Konzervatorski zavod u Zagrebu redovito šalje Wyroubala na teren radi pregleda ugoženih umjetnina i izvođenja zaštitnih zahvata. Sredinom 1947. godine, primjerice, Wyroubal je boravio u Lepoglavi gdje je pregledao freske koje je trebalo restaurirati (OO, Wyroubal, Odluka Konzervatorskog zavoda u Zagrebu o službenom putovanju Zvonimira Wyroubala u Lepoglavu radi istraživanja ostataka fresko slikarija, 8. rujna 1947. [U donjem desnom kutu olovkom dopisano: „Otputovao 9. VII. 47. u 8.40 ujutro; vratio se 10. VII. 47. u 6 h popodne. Izvještaj zajedno s dr Karamanom dao 16. VII. 47."], OO, Wyroubal, Putni nalog za Lepoglavu radi pregleda fresaka, 8. srpnja 1947. [Dokument je datiran 8. rujna 1947., no sudeći prema bilješci iz prethodnog dokumenta, datum bi trebao biti 8. srpnja 1947.])

19 OO, Wyroubal, br. 581–1947, Komisija za nadzor popravka Carpacciovih slika u katedrali u Zadru, 22. srpnja 1947. [Dopis Ljube Karamana o sastavljanju Komisije za nadzor popravka šest slika Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale upućen Prosvjetnom odjelu oblasnog Narodnog odbora za Dalmaciju u Zadru 22. srpnja 1947. Kopija je upućena Wyroubalu 24. srpnja 1947.]

20 Iako se u Karamanovu dopisu od 22. srpnja 1947. navodi da će Wyroubal biti u Zadru 29. srpnja, u zapisniku sastanka održanog u Nadbiskupskoj palači u Zadru 19. kolovoza 1947. stoji: „Narodna Hrvatska Vlada poslala je s toga na 27 srpnja 1947 u Zadar profesora Zvonimira Vyroubal Umjetnicke Galerije zagrebacke, e da popravi recene Carpaccijeve slike." (OO, Wyroubal, Zapisnik sastavljen u Nadbiskupskoj palači u Zadru na 19. kolovoza 1947., 19. kolovoza 1957. [Dokument su potpisali: nadbiskup Petar Dujam Munzani, kanonik-župnik crkve Sv. Stošije Mario Novak, počasni konzervator u Zadru Grgo Oštrić i restaurator Zvonimir Wyroubal.])

21 OO, Wyroubal, Zapisnik sastanka Komisije za nadzor popravka šest slika Vittorea Carpaccia (...), 1. kolovoza 1947.

22 OO, Wyroubal, Izvještaj o izvršenom radu na popravku šest Carpaccievih slika u katedrali u Zadru, 2. rujna 1947.

23 Ljepilo kojim je podlijepio nestabilni slikani sloj ne navodi ni u dokumentacijskim kartonima (Arhiv [dalje HRZ-A], Pisana dokumentacija, *Sv. Martin,* inv. br. 445; *Sv. Jerolim*, inv. br. 446; *Sv. Petar,* inv. br. 447; *Sv. Pavao*, inv. br. 448; *Sv. Šimun*, inv. br. 449; *Sv. Stošija*, inv. br. 450; sve rujan 1948.)

Kako bi se odredile tehnike i materijali korišteni u konzervatorsko-restauratorskom zahvatu na Carpacciovim slikama 1947. i 1948. godine, istražena je dotadašnja metodologija restauriranja Zvonimira Wyroubala i njegovih suradnika iz restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt, odnosno Restauratorskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Analizirani su dokumentacijski kartoni gotovo četristo pedeset umjetnina restauriranih od 1942. do rujna 1948. godine (HRZ-A, Pisana dokumentacija, inv. br. 1 – inv. br. 444). Tako znamo da je Wyroubal prvih godina rada u Muzeju za umjetnost i obrt za podljepljivanje najčešće koristio emulziju damara i gumiarabike te otopinu damara u terpentinu u različitim omjerima (1 : 1, 1 : 2, 1 : 3). Emulziju je koristio za lijepljenje većih komada slikanog sloja, a otopinu damara za lijepljenje sitnih komadića. „Nabuhline" je ponekad natapao damarom i uglačavao. Od kraja 1945. godine povremeno je koristio želatinu (ponekad s dodatkom alauna), smjesu želatine i damara ili emulziju želatine i venecijanskog terpentina. Potkraj 1946. godine u sastavu ljepila za podljepljivanje povremeno se javlja vosak: koristi se smjesa damara i voska te otopina voska u venecijanskom terpentinu u omjeru 2 : 1. Najčešće korišteni materijal i dalje je bio damar.

24 „Kod slika na drvu, mjehurasta odignuća u boji ili sloju preparacije premažu se voskom rastopljenim u terpentinskom ulju i pažljivo izravnaju glačanjem. Ako to ne pomaže, [mjehuri] se pažljivo probuše te se tankom iglom ili finim kistom nanese smolni lak, nakon čega se mogu zapeglati." (MAX DÖRNER, *The Materials of the Artist and Their Use in Painting: With Notes on the Techniques of the Old Masters*, 1984., San Diego, 385) Dörner je nekoliko puta citiran u ovome tekstu, jer je Wyroubal poznavao njegov rad: Dörnerovu knjigu *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* iz 1921. godine uvrstio je na popis obavezne literature za polaganje stručnih ispita za zvanje restauratora i kustosa (OO, Wyroubal [Dopis Ispitne komisije kojim se Zvonimir Wyroubal obavještava da je imenovan za ispitivača kod stručnih ispita državnih službenika muzejsko-konzervatorske struke], 24. lipnja 1958.)

25 Vjerojatno je riječ o lanenom firnisu. Nedosljednost u korištenju nekih termina otežava analizu pisanih izvora. Riječ „firnis", primjerice, ponekad označava (smolni) lak, a ponekad laneni firnis: „Firnis, kojim je bila premazana, nije se dao skinuti [...] Nakon toga je firnisovana damarom. I drvo je firnisovano", "Očistio, no nisam skinuo lak, jer je to zapravo firnis /laneni/ pa je toliko otporan, da postoji opasnost za boje."

26 OO, Wyroubal, Izvještaj o izvršenom radu na popravku šest Carpaccievih slika u katedrali u Zadru, 2. rujna 1947., 2.

27 To se vidi i u *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika* (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings*) iz 1940. godine, knjizi koja objedinjuje praktična iskustva vodećih stručnjaka toga vremena i daje osnovne smjernice za konzerviranje i restauriranje slika (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings*, London, 1997. [reizdanje]; vidi: HERO BOOTHROYD BROOKS, Manual on the Conservation of Paintings (Book Review), u: *Studies in Conservation*, (1998.), svezak 43, broj 3, 197 – 198, 198.

Djelo je nastalo kao plod višegodišnje internacionalne i interdisciplinarne suradnje, a važno je jer daje uvid u metodologiju restauriranja kasnih tridesetih i ranih četrdesetih godina prošloga stoljeća. (Veliki dijelovi toga teksta i danas su aktualni.) Iza njega stoji dvanaesteročlani uređivački, tj. stručni odbor (*Committee of Experts*), sastavljen od vodećih autoriteta s područja povijesti umjetnosti, konzervacije-restauracije i kemije primijenjene u konzerviranju i restauriranju umjetničkih djela. Spomenimo samo neke: W. G. Constable, ravnatelj Courtauld instituta za umjetnost u Londonu, A. P. Laurie, profesor kemije na Kraljevskoj akademiji u Londonu, G. L. Stout, ravnatelj istraživačkog laboratorija Muzeja Fogg u Cambridgeu.

Ideja o izradi *Priručnika* nastala je nakon prve „Međunarodne konferencije za proučavanje znanstvenih metoda koje se koriste u ispitivanju i očuvanju umjetničkih djela" (International Conference for the Study of Scientific Methods for the Examination and Preservation of Works of Art), koja je održana u Rimu od 13. do 17. listopada 1930. godine. Konferenciju je organizirao Međunarodni muzejski ured (International Museums Office), preteča današnjeg Međunarodnog muzejskog vijeća (International Council of Museums, ICOM). Uređivački odbor *Priručnika* formiran je 1933. godine. Francuska verzija knjige objavljena je 1939. godine, a godinu dana poslije pojavilo se englesko izdanje.

28 OO, Wyroubal, br. 678–1947, pismo akademika dr. Andrije Štampara Zvonimiru Wyroubalu, 15. kolovoza 1947. [Dopis akad. dr. Andrije Štampara, predsjednika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, u kojem moli Zvonimira Wyroubala da se hitno vrati u Zagreb radi restauracije umjetnina koje su dopremljene iz Dalmacije radi izložbe „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije". Dopis je upućen u Zadar, gdje se Wyroubal nalazio radi restauracije Carpacciovih slika.]

29 OO, Wyroubal, Zapisnik sastavljen u Nadbiskupskoj palači u Zadru na 19. kolovoza 1947.

30 Ibidem. Vezano uz „popravak prof. Verge", Wyroubal je u svojem članku zapisao: „Nadbiskup zadarski mi je, dok sam u Zadru te slike popravljao, rekao da je nakon restauracije slike pregledao zadranin 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.

Izgleda da su slične priče o slabim restauracijama u najmanju ruku malo pretjerane. Čini se da vlasnici obično grde restauratora, ako se restaurirana slika nakon stanovitog broja godina kvari. I najbolje popravljena slika može se vrlo brzo iskvariti neispravnim postupkom i boravljenjem u nepovoljnim prilikama." (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 76)

31 OO, Wyroubal, br. 424/47 [Dopis Nadbiskupskog ordinarijata u Zadru upućen kaptolu crkve Sv. Stošije u kojem nadbiskup Petar Dujam Munzani odobrava prijenos šest slika Vittorea Carpaccia u Zagreb radi restauriranja], 21. kolovoza 1947.

32 OO, Wyroubal, Izvještaj o izvršenom radu na popravku šest Carpaccievih slika u katedrali u Zadru, 2. rujna 1947., str. 2. Zanimljivo je spomenuti da su Wyroubal i Oštrić zajedno pregledali još neke zadarske umjetnine. „Pronašli smo da vrijednih slika, kojim bi bio potreban skori popravak, ima dosta, no najhitniji bi bio popravak velike slike ‚Eclesia militans–Eclesia triumphans' u crkvi sv. Franje", piše Wyroubal u svojem izvješću. „To je tempera rađena na dasci većih dimenzija /oko 2 x 3 m/ a pripisuju ju ili Carpacciu ili Palma Vecchio-u. Svakako je ta slika ljepši rad od svih ovih 6 Carpacciovih slika, pa bi bilo šteta da propadne. Na njoj se također boja uzdiže, pravi mjehure koji pucaju, a pojedine se čestice ljušte i otpadaju. G. Oštrić mi je rekao, da će i on o tome izvijestiti Konzervatorski zavod u Zagrebu." (Slika na koju upozorava zapravo je rad Lazara Bastianija, *Gospa od Milosti* s kraja 15. stoljeća.)

33 Wyroubal u izvješću napominje da je na njegovu odluku o povratku u Zagreb dijelom utjecala skupoća života u poratnome Zadru.

34 Sadržaj Wyroubalova izvješća uglavnom se podudara sa sadržajem njegova članka *Restauracija šest slika V. Carpaccia iz zadarske katedrale*; razlika je samo u posljednjih nekoliko odlomaka.

35 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 80. U dokumentacijskim kartonima navodi se da su slike dopremljene u Zagreb u rujnu 1947. godine.

36 OO, Wyroubal [Zapisnik o pregledu šest zadarskih slika Vittorea Carpaccia nakon prijenosa u Restauratorski zavod u Zagrebu], 5. studenoga 1947.

37 Postojala je bojazan da će boravak u zagrijanim radionicama štetno djelovati na umjetnine (ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. [bilj. 3], 80)

38 Potvrdu za to nalazimo u dokumentacijskim kartonima Carpacciovih slika: Wyroubal napominje da je „radi mnoštva drugih poslova" rad nastavljen gotovo godinu dana nakon što su slike dopremljene u radionicu.

39 Od sto sedamdeset devet umjetnina, koliko ih se našlo u novom stalnom postavu Strossmayerove galerije, pod Wyroubalovim stručnim vodstvom restaurirano je četrdeset slika, tri su provizorno očišćene, a sto pet bilo je preuokvireno ili nanovo uokvireno (BRANIMIR GUŠIĆ, Izvještaj Uprave o dosadašnjem radu [izvješće podneseno na izvanrednoj skupštini Jugoslavenske akademije], u: *Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti,* knjiga 54 (1949.), 75 – 98, 90.) Nakon višemjesečnog preuređenja, Galerija je za javnost otvorena 1. siječnja 1948. godine. Tom su prilikom predstavljene i neke slike dalmatinskih majstora koje su u Zagreb dopremljene na restauriranje ili su posuđene radi izložbe „Dvanaest vjekova južnoslavenske civilizacije".

Broj restauratorskih zahvata na slikama iz Akademijinih galerija osobito se povećao nakon pripajanja restauratorske radionice Muzeja za umjetnost i obrt Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, 1. siječnja 1948. godine.

40 OO, Wyroubal [Zapisnik sastanka na kojem je određen daljni tijek konzervatorsko-restauratorskog zahvata na poliptihu Vittorea Carpaccia iz Zadra], 12. lipnja 1948. [Članovi povjerenstva bili su: Vanja Radauš, Ljubo Babić i Zvonimir Wyroubal.]

41 „Nevidljivi" retuši bili su imperativ 19. stoljeća. Godine 1840. John Cawse piše: „(...) i ako popravljajući oštećeni dio ne budeš, vrativši mu se nakon nekoliko sati odsutnosti, mogao razlučiti svoj rad od staroga, možeš reći da znaš popravljati." (JOHN CAWSE, *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies, Satins etc., in Oil Colors: Practiaclly explained by Coloured Palettes: with an Appendix on Cleaning and Restoring Ancient Paintings on Panel or Canvas,* London, 1840., 46; prema: HERO BOOTHROYD BROOKS, *Practical Developments in English Easel-Painting Conservation c. 1824–1968, from Written Sources* [doktorska disertacija], London, 1999., 304.

Dvadesetih godina prošloga stoljeća počelo se inzistirati na razlučivosti novog i starog. Ovako o retuširanju piše Dörner: „Prema starijem mišljenju, oštećena mjesta trebaju se doslikati tako da ih ni najiskusnije oko ne može razaznati, kako bi se slika doimala da nam je došla neoštećena iz ruke svog izvornog majstora. Na ovoj metodi gotovo uvijek inzistiraju privatni vlasnici i trgovine umjetninama." Nasuprot tomu, Pettenkofer je u svojem djelu *Über Ölfarbe* [1860.] zagovarao stajalište da se stara slika treba promatrati kao vrijedan dokument i da je se trebalo držati u što je bolje mogućem stanju, ali se ne bi smjela proizvoljno ‚poboljšavati'. Njegovo je geslo bilo–konzerviranje umjesto restauriranja. Savršeno je jasno da samo na takav način stara slika može promatraču i budućim naraštajima vjerno prenositi umjetnikovu izvornu koncepciju. Zato bismo trebali pustiti da se oštećena mjesta prepoznaju kao takva, da ostanu u jednostavnim, neutralnim tonovima ili u boji imprimature.

Ta bi se metoda osobito trebala koristiti kada su u pitanju vrijedne slike, pogotovo u galerijama. Čini mi se zapravo da je to jedini dopustivi put, ali ga se nažalost ne slijedi uvijek, iako ga se sve više prihvaća. (...) Takav je posao neusporedivo teži od popularne metode retuširanja i usklađivanja izvornika ovim retušima. Ne postoji drugi način da se budućim naraštajima da istinska i neiskvarena slika prethodnoga slikarstva. To osobito vrijedi za fresko slikarstvo. Postoji srednji put, prema kojem se retuši na sliku stavljaju u točnoj boji, ali se čine prepoznatljivima posebnom metodom obrade, primjerice crtkanjem, pa ih se tako može razlikovati kao dodatke. V. Bauer-Bolton učinio bi da se retuši razaznaju tako što bi kit malo upustio u odnosu na okolnu površinu. (MAX DÖRNER 1984. [bilj. 24], 406, 407) Helmut Ruhemann upozorio je da je Dörner prvi spomenuo metodu retuširanja crtkanjem – *trattegio* ili *rigattino* koji je Cesare Brandi ‚popularizirao' sredinom 20. stoljeća (HERO BOOTHROYD BROOKS, 1999. [bilj. 24], 307)

U *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika* iz 1940. godine nalazimo sljedeću napomenu: „U pravilu, retuš treba biti nešto svjetlijega tona; tako će se lakše izbjeći miješanje (eng. *interference*) s umjetnikovim modeliranjem." (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 184)

42 O važnosti dokumentiranja restauratorskih zahvata na slikama početkom 20. stoljeća pisao je i Dörner: „Prvo što treba učiniti kada se pristupa restauraciji slike jest pripremiti precizan izvještaj, zapravo, načiniti kompletan zapis oštećenja; poželjno, kada je to moguće, u prisutnosti vlasnika. Jer nije nemoguće da se naručitelj, nakon dovršetka restauracije ne sjeća jasno prijašnjeg stanja. Fotografija snimljena prije, za vrijeme i nakon procesa restauracije, kada su u pitanju vrijedni radovi, vrlo je nužan i važan dokument. S obzirom na prirodu restauratorskog zahvata, trebalo bi čuvati i pisani izvještaj, koji [poslije] može postati koristan makar kao informacija." (MAX DÖRNER 1984. [bilj. 24], 377, 378)

43 Iako Wyroubal razlikuje prljavštinu od laka, postupke čišćenja ne razdvaja. (Površinsku nečistoću najčešće je skidao zajedno s lakom, odnosno: za uklanjanje nečistoće i laka koristio je ista otapala.) Postupak uklanjanja starih retuša i preslika često zasebno opisuje, vjerojatno zato što su zahtijevali druge metode čišćenja, odnosno primjenu „jačih" otapala.

U zemljama koje su imale dugu tradiciju konzerviranja i restauriranja slika, ti su zahvati bili diferencirani već na razini terminologije. U *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika,* za čišćenje/uklanjanje površinske nečistoće koriste se izrazi: eng. *dabbing*, *surface-cleaning, wiping*, *washing*, njem. *oberflächliche Reinigung*; za čišćenje/uklanjanje laka: eng. *cleaning*, franc. *nettoyage*, njem. *Putzen*, za uklanjanje svega što ne pripada originalu (naknadno dodani lak, retuši i preslici): eng. *stripping*, franc. *dépouillement*, njem. *Vollständige Reinigung* i *Freilegung des Originals* (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 105, 122)

44 HRZ-A, Pisana dokumentacija, tekući broj umjetnine 1352 [Sv. Stošija]. Usporedi: HRZ-A, Pisana dokumentacija, tekući broj umjetnine 1353 [Sv. Martin], 1354 [Sv. Šimun], 1357 [Sv. Jeronim], 1364 [Sv. Petar], 1365 [Sv. Pavao].

45 Stari retuši i preslici uspješno su uklonjeni tek u restauratorskom zahvatu iz 1963. godine. Taj su zahvat izveli Ivica (Ivo) Lončarić, Stanislava (Slavka) Dekleva i Lela (Leonarda) Čermak, Wyroubalovi kolege iz Restauratorskog zavoda. Zahvaljujem kolegici Irini Šaduri koja me upozorila na to da su slike nakon zahvata 1948. godine ponovno dopremljene u radionicu Restauratorskog zavoda u svibnju 1956. godine. Restauratorski radovi počeli su u siječnju 1963. Restauratori u dokumentacijskim kartonima

napominju da su ih obavili užurbanim tempom, jer su slike morale biti otpremljene na izložbu u Veneciju. (Za opis tog zahvata vidi: VENO ZLAMALIK, Vittore Carpaccio [Venecija 15. VI.–15. X. 1965.], u: *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, god. IX, broj 3 [1963.]: 64 – 75, 68 – 69)
Otapala kojima je Wyroubal čistio Carpacciove slike nigdje se ne spominju, no iz starijih pisanih dokumentacija znamo da je za uklanjanje površinske nečistoće obično upotrebljavao terpentin, žestu/špirit, alkohol i benzin. (Ne može se uvijek sa sigurnošću reći je li otapala koristio sukcesivno ili u smjesi. Neka je zasigurno kombinirao, primjerice alkohol i terpentin.) Za uklanjanje lakova najčešće je upotrebljavao alkohol i terpentin, alkohol i benzin, žestu i terpentin ili gorivu žestu, ponekad uz prethodno omekšavanje laka izlaganjem alkoholnim parama, što je modifikacija tzv. Pettenkoferove metode regeneriranja laka. (U *Priručniku za konzerviranje i restauriranje slika* ta se metoda omekšavanja laka i retuša ne odobrava, jednako tako ni korištenje nerazrijeđenih otapala poput alkohola, vidi: *Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 178.) Za uklanjanje preslika Wyroubal je koristio smjese žeste i terpentina, žeste i octene kiseline (ponekad uz dodatak lanenog ulja) ili alkohola i octene kiseline. U dokumentacijskim kartonima često nalazimo slučaj da su lakovi i retuši uklonjeni zajedno. Kao sredstva za čišćenje spominju se terpentin, žesta ili smjesa terpentina i žeste, potom goriva žesta, alkohol, benzin, petrolej i različite smjese s octenom kiselinom: alkohol s dodatkom octene kiseline, alkohol i žesta s dodatkom octene kiseline, žesta i terpentin s octenom kiselinom... Ponekad je prije čišćenja nepoželjne slojeve trebalo omekšati natapanjem lanenim uljem ili smjesom terpentina i kopaiva-balzama (3 : 1). Sredstva za čišćenje birala su se metodom pokušaja i pogrešaka.

46 U dokumentacijama njegovih prethodnih restauratorskih zahvata nalazimo da je više puta na slikama ostavljao stare retuše ili stare lakove.

47 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 78.

48 Sačuvana je fotografija te slike iz 1958. godine, no ne može nam pomoći da preciznije opišemo Wyroubalov retuš, jer su veliki dijelovi slike prekriveni japanskim papirom. (Problematična područja uglavnom odgovaraju onima koja je Wyroubal tretirao 1947. i 1948. godine.)

49 „Uvijek treba koristiti temperu, bez obzira na tehniku kojom je rađen original, čak i ako je on rađen uljem, jer će uljana boja starenjem postati tamnija i prozirnija, dok se sloj tempere, lakirane i lazurirane, bolje usklađuje sa starom, transparentnom (staklastom) uljanom bojom nego sama uljana boja. Osnovno pravilo kojega se treba pridržavati u retuširanju je da se nikad ne prelazi zona oštećenja, zadiranjem u izvornu boju.“ (*Manual on the Conservation and Restoration of Paintings* 1940. [bilj. 29], 184)

50 Iako je temperu nakon nekog vremena bilo teško ukloniti, smatralo se da to neće biti problem ako se nanese samo unutar zone oštećenja. Problem se mogao riješiti dodavanjem voska ili smole u temperu ili izoliranjem podloge slojem damar laka.

51 Pritom valja razlikovati kit kojim su zapunjena strukturna oštećenja drvenoga nositelja i kit kojim su zapunjena oštećenja slikanoga sloja prije retuširanja. Wyroubal je za kitiranje drva upotrebljavao nekoliko smjesa: tutkalo, damar i piljevinu; bolonjsku kredu, tutkalo, venecijanski terpentin i piljevinu; kredu, tutkalo, damar, venecijanski terpentin i piljevinu; kredu, damar, cinkovo bjelilo, venecijanski terpentin, malo voska i piljevinu. Kit je tonirao bolusom i/ili bojama. Za rekonstrukciju preparacije u prethodnim se dokumentacijama spominje smjesa krede, cinkove bijele, tutkala i damara. Slične smjese spominje Dörner: „Polukredna preparacija, sastavljena od tutkala i krede, cinkove bijele i prokuhanog lanenog ulja, daje izvrstan kit (...) Za trula je platna, koja se iz ovog ili onog razloga ne mogu podložiti, polukrednoj preparaciji bolje dodati mastiks ili damar lak umjesto prokuhanog lanenog ulja, jer takav kit neće postati pretvrd.“ (MAX DÖRNER 1984. [bilj. 24], 386, 387)

52 ZVONIMIR WYROUBAL, 1951. (bilj. 3), 81.

53 Bilješke u dokumentacijskim kartonima Carpacciovih slika vrlo su šture, no Wyroubal spominje da je Jugoslavenskoj akademji znanosti i umjetnosti za svaku sliku predao opširno izvješće o popravku.
(Prvih nekoliko godina djelovanja restauratorske radionice Muzeja za umjetnosti i obrt opisi zatečenog stanja umjetnina i izvedenih konzervatorsko-restauratorskih zahvata bili su opširniji. Wyroubal je navodio sve materijale kojima se služio, iako nije uvijek precizno objašnjavao za što su pojedini materijali korišteni. [To se uglavnom odnosi na opise čišćenja, gdje često nije jasno kojim je otapalom uklanjao površinsku nečistoću, a kojim stare lakove te jesu li otapala bila korištena u smjesi ili sukcesivno.] Od druge polovice 1945. godine, vjerojatno zbog većeg broja umjetnina koje su dolazile na restauriranje, ali i zbog većeg broja suradnika, bilješke u dokumentacijskim kartonima postale su kraće, iako su se i tada navodili neki materijali, a kod važnijih umjetnina zahvati detaljnije opisivali.)

54 DAVID LOWENTHAL, *The Past is a Foreign Country*, 1985.; prema: SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary Theory of Conservation*, Butterworth-Heinemann, 2005., 111

55 Carpacciove slike ponovno su došle na red za restauriranje, a konzervatorsko-restauratorske zahvate na njima već nekoliko godina (iz)vodi Jadranka Baković iz Hrvatskog restauratorskog zavoda – Restauratorskog odjela u Zadru. Vjerujemo da će njezini stručni i znanstveni radovi o restauriranju toga vrijednog poliptiha donijeti nove spoznaje o Carpacciovoj slikarskoj tehnici, ali i o prošlosti toga umjetničkog djela.

Summary

Sagita Miriam Sunara

RESTORATION OF THE POLYPTYCH BY VITTORE CARPACCIO FROM THE ZADAR CATHEDRAL AFTER THE SECOND WORLD WAR

In the late fifteenth century, the Zadar clergyman Martin Mladošić commissioned a polyptych for St. Martin's altar at the city's cathedral. Paintings ware entrusted to the famous Venetian painter Vittore Carpaccio. Of the seven paintings that this polyptych contains, six survived. They were restored several times in the past.

During the Second World War Carpaccio's paintings were stored in the shelter beneath the tower of St. Mary, in order to protect them from Allied bombing. The church and monastery were destroyed in the war, while the tower suffered only minor damage. The damage to the paintings appeared when they were taken out of the shelters in 1945, due to the sudden changes in microclimatic conditions. The restoration of paintings was entrusted to the prominent Croatian restorer Zvonimir Wyroubal, who worked for the Museum of Arts and Crafts in Zagreb from the year 1942 to the year 1948, and from 1948 to 1965 he was head of the Conservation Institute at the Yugoslav Academy of Arts and Sciences. His intervention on Carpaccio's paintings in 1947 and 1948 is interesting due to the complexity of technical execution, but also because it was partly done in the war-torn area of Zadar, and partly at the Conservation Institute in Zagreb. The paper presents new details about the circumstances that led to the restoration of Carpaccio's paintings and factors that determined the scope and course of Wyroubal's work. Conservation work on the paintings was initiated in August 1947 in a makeshift workshop in Zadar. With the approval of the archbishop of Zadar and the Zagreb Conservation Department, the paintings were transferred to Zagreb, and the restoration continued there, in August and September 1948. Wyroubal reported on the restoration of Carpaccio's polyptych in the article *The Restoration of V. Carpaccio's Paintings from the Zadar Cathedral*. More information about the procedure can be found in the archives of the Croatian Conservation Institute, where records from Wyroubal's restoration workshop are kept. After Zvonimir Wyroubal's death, several documents were found among his personal belongings–memos, minutes and reports from the years 1947 and 1948–which shed light on the circumstances in which Carpaccio's polyptych was restored. The methodology of its conservation and restoration was reconstructed on the basis of written sources

KEYWORDS: *Zvonimir Wyroubal, Vittore Carpaccio, Zadar, polyptych, painting restoration*

Konzervatorsko-restauratorski radovi na skulpturama sv. Jeronima i sv. Blaža iz Creskog muzeja

Nevena Krstulović

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Rijeka
Rijeka, Užarska 26
051/315–035
nkrstulovic@h-r-z.hr

Stručni rad
Predan 9. 9. 2011.
UDK 73.025.3/.4:069.5(497.5 Cres)

SAŽETAK: Kipovi sv. Jeronima i sv. Blaža pripadaju kvalitetnijim kasnogotičkim i ranorenesansnim drvenim skulpturama sjedećih muških svetaca s otoka Cresa. Kipovi su izvorno bili dio oltara kapele napuštenog zaselka Sveti Blaž na sjevernom dijelu otoka. Sredinom 20. st. skulpture su prenesene u Cres i danas su dio inventara Creskog muzeja. Konzervatorsko-restauratorski radovi izvođeni su od 2007. do 2011. godine te su pridonijeli očuvanju i boljem uvidu u njihovu umjetničku i povijesnu vrijednost. Skulpture će nakon obnove unutrašnjosti Creskog muzeja biti dio stalnog postava.

KLJUČNE RIJEČI: *sveti Jeronim, sveti Blaž, kasnogotička ranorenesansna skulptura, kapela Sveti Blaž, Creski muzej, konzervatorsko-restauratorski radovi*

Od 14. do 16. stoljeća nastaje cijeli niz skulptura sjedećih „svetih zaštitnika“ na području Istre, Kvarnera i Dalmacije pod utjecajem venecijanske umjetnosti. Uvoz umjetnina pretežito iz venecijanskih krugova utjecao je na rad domaćih majstora, čiji su kipovi rustificiranijeg izgleda. Takvi su primjeri češći na području sjevernog Jadrana i teško im se može odrediti točna datacija jer se na njima do zamorenosti upliće gotička stilizacija.[1] Skulpture sjedećih svetaca uglavnom prikazuju biskupe, poput monumentalnog sv. Antuna iz Bala ili iz Cresa ili kipova iz Poreča i Pomera. Na svima njima prevladava tektoničnost svojstvena sredozemnom kiparstvu s utanačenim regionalnim izričajem.[2] Ti sveci odišu tektonskom čvrstoćom i volumenskom puninom te imaju zajednička obilježja istarske produkcije s kraja 15. stoljeća. Često izgledaju strogo i ukočeno jer su majstori htjeli izraziti njihov autoritet i moć. Kod slabijih majstora taj strog izgled pretvara se u nezgrapnu glomaznost. Sveci su pučki zaštitnici te proizlaze iz težačke svakidašnjice i dnevnog života, stoga ih treba doživjeti kao dio sredine u kojoj su nastali.[3] Skupini kasnogotičkih drvenih skulptura sjedećih „svetaca zaštitnika“ iz 15. stoljeća pripadaju i malo poznati kipovi sv. Jeronima i sv. Blaža nepoznatog majstora. (sl. 1–4) Stilski i oblikovno može ih se usporediti i povezati sa sličnim sjedećim skulpturama s područja Istre i Kvarnera. Izvorno su te skulpture bile dio glavnog oltara kapele napuštenog zaseoka u sklopu pastirskog stana Sv. Blaž na zapadnoj obali sjevernog dijela otoka Cresa.[4] Od početka 16. stoljeća stan Sv. Blaž bio je u vlasništvu creske općine.[5] Premda nema pisanih dokumenata o izvornom izgledu crkve i njezina interijera, poznato je da je kapela bila u funkciji do sredine 20. stoljeća te da su do tada skulpture bile na oltaru. Nakon prestanka funkcije i uporabe kapele, skulpture su prenesene u grad Cres i danas su dio inventara Creskog muzeja.[6] Bile su smještene u privremenoj čuvaonici koja se nalazi izvan zgrade muzeja. Premda nema pouzdanih podataka ni o izvornom izgledu oltara, kipovi oblikovanjem i modelacijom sugeriraju da

1. Sv. Blaž, 15. stoljeće, Cres, Creski muzej, stanje prije početka konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović)
St. Blaise, 15th century, Cres, Cres Museum, prior to conservation and restoration, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović)

2. Sv. Blaž, stanje poleđine prije početka konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović)
St. Blaise, the state of the back, prior to conservation and restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović)

su bili dio triptiha ili sličnog oltarnog retabla. Naime, kip sv. Blaža je po dimenzijama veći, minucioznije obrađenog volumena, položajem tijela ukazuje na to da je morao biti središnji lik oltarog retabla. To potkrepljuje i činjenica da je kapela posvećena sv. Blažu. Kip sv. Jeronima manjih je dimenzija, nešto jednostavnije obrade volumena i tijelom blago zakrenutim ulijevo, što nam govori da je bio postavljen s lijeve bočne strane središnjeg lika. Te činjenice navode na pretpostavku da je postojala i skulptura smještena s desne strane središnjeg lika.[7]

Kip sv. Blaža (*Vlaho, lat. Blasius)* sjedi na sjedištu poligonalnog podnožja, s rezbarenom oplatom s desne strane. Odjeven je kao biskup, u plavi habit i crveni plašt s mitrom na glavi. U lijevoj ruci savijenoj u laktu drži pastirski štap, a desna mu je ruka u gesti blagoslivljanja. U krilu mu je nezgrapno položena knjiga. Svetac ima strogu muževnu fizionomiju kojom je majstor htio izraziti njegov autoritet i moć. Položaj tijela je frontalan, statičan i ukočen, naročito gornji dio, čiji je volumen tek malo razbijen naborima plašta koji se proteže preko koljena i lagano je sužen pri rubu. U donjem dijelu primjećuje se veća razigranost nabora habita koji s koljena padaju do poda. Noge su lagano razdvojene i nazire se lijeva cipela ispod habita. Proporcije tijela nisu vješto izvedene, zbog čega su glava i ruke predimenzionirane. Majstor najveću pažnju pridaje oblikovanju detalja, naročito lica, koje je prilično realistično izvedeno: istaknutih jagodica, široka nosa i spojenih obrva te s izražajnim borama na čelu. Autoritativan izgled pojačava duga stilizirana brada s pomno oblikovanim uvojcima i biskupska mitra s dva sferna trokuta. Nabori odjeće vješto su izvedeni, prateći položaj tijela. Sveti Blaž se uvijek prikazuje kao starac sijede brade, odjeven kao biskup. On je mučenik čiji su uobičajeni atributi željezni češalj, kao znak mučeništva, i upaljena svijeća.[8]

Kip sv. Jeronima (*lat. Hieronymus)* nešto je manjih dimenzija i sjedi na manjem i jednostavnijem sjedalu koje također ima poligonalno podnožje. Okrenut je

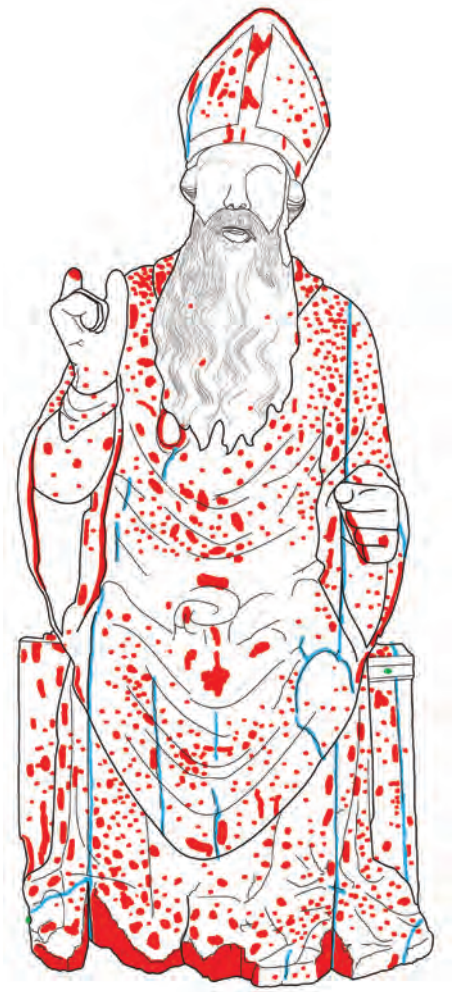
3. Sv. Jeronim, 15. stoljeće, Cres, Creski muzej, stanje prije početka konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović)
St. Jerome, 15th century, Cres, Cres Museum, prior to conservation and restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović)

4. Sv. Jeronim, stanje poleđine prije početka konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović)
St. Jerome, the state of the back, prior to conservation and restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović)

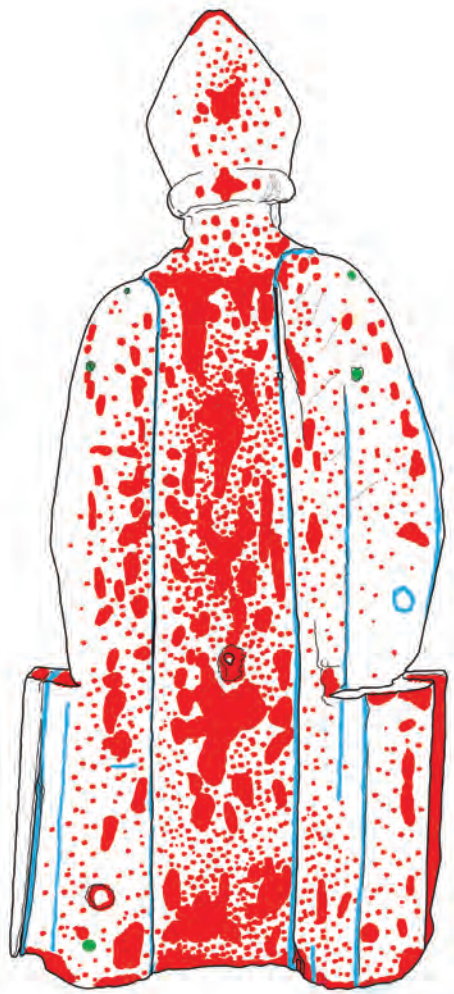
frontalno i blago prema lijevoj strani. Odjeven je u habit i kardinalski plašt s kukuljicom koja mu prekriva glavu. Ruke su mu prekrivene plaštom do lakta i naslonjene na lijevo koljeno, u gesti držanja nekog predmeta. Oko šake lijeve ruke ima manipul. Pokraj desne noge nedostaje dio skulpture gdje je najvjerojatnije bio smješten atribut. U oblikovanju tijela ponavlja se isti ukočen i statičan stav s istaknutim koljenima kao kod prethodne skulpture. Majstor i tu pridaje veću pažnju modelaciji detalja, kao što su lice i nabori odjeće, nego oblikovanju volumena i proporcija tijela. I taj kip ima strog, autoritativni izraz lica jer su istaknuti nos, obrve i bore na čelu te stilizirani pramenovi brade. Sveti Jeronim bio je jedan od crkvenih otaca iz 4. stoljeća. Svetac se prikazuje kao starac s kardinalskim šeširom u grimiznim haljama, a katkad i kao pustinjak u špilji. Uobičajeni atributi su mu lav, sova, raspelo i lubanja.[9] Obje skulpture izrađene su samo za frontalni pogled jer su poleđine plošne i slabo obrađene. Pretpostavlja se da su djelo istog majstora, zbog gotovo identičnog modeliranja lica i brade te volumena kipova. U njihovoj izvedbi, ukočenom stavu i oblikovanju neproporcionalnog tijela osjećaju se još gotičke reminiscencije sjevernojadranskog kruga.

Opis zatečenog stanja skulptura

Obje su skulpture bile pohranjene u neadekvatnim i izrazito lošim uvjetima privremenog depoa Creskog muzeja. Čuvaonica se nalazi izvan zgrade muzeja i ne udovoljava osnovnim uvjetima za čuvanje umjetnina. U tom prostoru skulpture su bile izložene velikim i naglim oscilacijama relativne vlage i temperature, ovisno o godišnjem dobu i vremenu. Takvi uvjeti pogodni su i za razvoj plijesni i gljivica koje oštećuju drvo. Budući da je drvo higroskopni materijal i upija i otpušta vlagu ovisno o okruženju u kojem se nalazi, nagle promjene rezultirale su ubrzanom degradacijom drvenog nosioca koji je postao krt i osipa se. Na propadanje drva najviše je utjecala izrazita crvotočina koja je premrežila svojim kanalima cijelu unutrašnjost



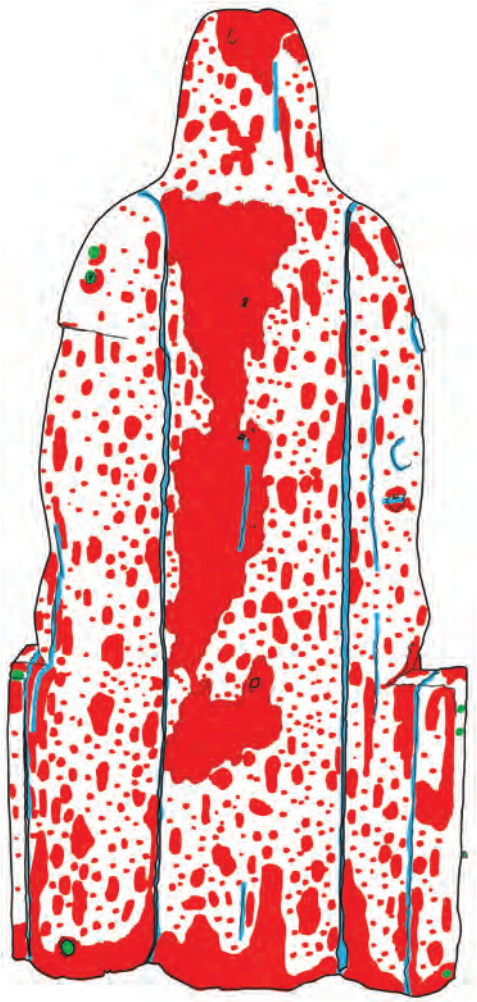
5. Sv. Blaž, shematski prikaz oštećenja- crvena boja označava oštećenja drvenog nosioca, plava boja označava pukotine i spojeve, zelena boja označava kovane i nove čavle (dokumentacija HRZ-a, crtež izradila D.Sablić)
St. Blaise, schematic representation of the damage; the color red indicates damage to the wooden support, blue stands for cracks and joints and green indicates the forged and new nails (Croatian Conservation Institute Archive, sketch by D.Sablić)



6. Sv. Blaž, shematski prikaz oštećenja poleđine–crvena boja označava oštećenja drvenog nosioca, plava boja označava pukotine i spojeve, zelena boja označava kovane i nove čavle (dokumentacija HRZ-a, crtež izradila D.Sablić)
St. Blaise, schematic representation of the damage at the back; the color red indicates damage to the wooden support, blue stands for cracks and joints and green indicates the forged and new nails (Croatian Conservation Institute Archive, sketch by D. Sablić)

skulptura, zbog čega su nepovratno izgubljeni pojedini dijelovi. To je naročito izraženo u donjem dijelu tijela sv. Jeronima, čija su draperija i dio podnožja potpuno izgubili izvornu formu te ukazuju na dubinski dezintegriranu i oslabljenu strukturu drvenog nosioca koji se mjestimično osipa na dodir. Kip sv. Blaža (visina 128 cm, širina 60 cm, dužina 34 cm) sastavljen je od više komada drva. (sl. 5, 6) Najveći dio kipa izrađen je od jednog komada drva, na koji su dodana četiri komada drva za izradu ruku do šaka i bočnih dijelova draperije, četiri letvice koje čine sjedalo te tri drvena dijela za šake i knjigu. Spojevi dijelova nosioca mjestimično su odvojeni i dodatno učvršćeni čavlima koji su s vremenom korodirali. Oko njih je drvo oštećeno zbog djelovanja korozije. Sjedalo, šake i knjiga dodatno su pričvršćeni industrijskim čavlima te se na njihovim razdvojenim spojevima vide tragovi ljepila, najvjerojatnije životinjskog porijekla. Na poleđini se vide tragovi obrade drva dlijetima, više mehaničkih ogrebotina i četiri pravilne rupe, tri pri dnu i jedna po sredini leđa. Skulpturi nedostaju dva prsta desne šake, četiri prsta do pola s lijeve šake, donji desni rub postolja i draperije habita, dio lijeve cipele i desna bočna stranica sjedala. Zbog izrazite crvotočine oštećeno je dno skulpture i poleđina. Primjetne su izlazne rupice duž cijelog kipa, kao i vertikalne pukotine na mitri, desnoj ruci i dnu plašta i habita. Na oštećenjima polikromije vidi se da je skulptura višestruko preslikana. Na pojedinim mjestima, naročito na habitu i plaštu, zadnji preslik je nanesen izravno na drveni nosilac i njegova prethodno nastala oštećenja. U donjoj zoni kipa vidljivo je odizanje i raspucavanje oslika i osnove zbog gubitka drvne mase kao podloge. Na desnoj strani mitre, lica i dna postolja nedostaje do 25% polikromije nosioca. Poleđina

7. Sv. Jeronim, shematski prikaz oštećenja- crvena boja označava oštećenja drvenog nosioca, plava boja označava pukotine i spojeve, zelena boja označava kovane i nove čavle (dokumentacija HRZ-a, crtež izradila D.Sablić)
St. Jerome, schematic representation of the damage; the color red indicates damage to the wooden support, blue stands for cracks and joints and green indicates the forged and new nails (Croatian Conservation Institute Archive, sketch by D. Sablić)



8. Sv. Jeronim, shematski prikaz oštećenja poleđine–crvena boja označava oštećenja drvenog nosioca, plava boja označava pukotine i spojeve, zelena boja označava kovane i nove čavle (dokumentacija HRZ-a, crtež izradila D.Sablić)
St. Jerome, schematic representation of the damage at the back – the color red indicates damage to the wooden support, blue stands for cracks and joints and green indicates the forged and new nails (Croatian Conservation Institute Archive, sketch by D. Sablić)

nije oslikana i slabo je obrađena jer je zamišljeno da se skulptura gleda samo sprijeda. Na licu kipa primjećuje se sloj ostarjelog laka. Cijela površina kipa je prekrivena atmosferskom nečistoćom koja se nataložila u utorima i pregibima.

Kip sv. Jeronima (visina 119 cm, širina 56 cm, dužina 30 cm) napravljen je od više spojenih komada drva. (sl. 7, 8) Veći dio i toga kipa, kao i prethodnog, izrađen je od debla drva na koji su dodani komadi drva za modeliranje bočnih dijelova ruku, draperije i dio sjedala. Sjedalo je dograđeno s još četiri letvice i dodana je desna šaka. Spojevi segmenata drva dobro se drže i dodatno su učvršćeni starim kovanim i industrijskim čavlima. Samo su mjestimično razdvojeni, dok su desna šaka i donja letvica sjedala vidno rasklimani. Kipu nedostaju dijelovi prstiju desne i lijeve ruke i dio između sjedala i habita, gdje je vjerojatno bio smješten atribut sveca. To oštećenje je pravilnog oblika. Na tom mjestu pokraj spoja primjećuje se recentni čavao i komadić tutkaljenog platna. Drveni nosilac je u lošem stanju najviše zbog jakog djelovanja crvotočine, zbog koje je nepovratno izgubljena forma draperije i postolja u donjoj zoni kipa. Na prednjoj strani vidljive su vertikalne pukotine. Najveća pukotina nalazi se u donjoj zoni, između nogu, i proteže se od šake desne ruke do ruba habita. Poleđina je malo obrađena i nije oslikana, kao i kod sv. Blaža. Vidljiva su mehanička oštećenja u obliku ogrebotina i veća oštećenja zbog djelovanja crvotočine na podnožju i vertikalno duž sredine poleđine. Vide se i spojevi segmenata nosioca koji su pri dnu pričvršćeni velikim kovanim čavlima. Skulptura je višestruko preslikana debelim slojem boje. Zadnji preslik je nanesen preko oštećenja nosioca i zapunjava izlazne rupice crvotočine.

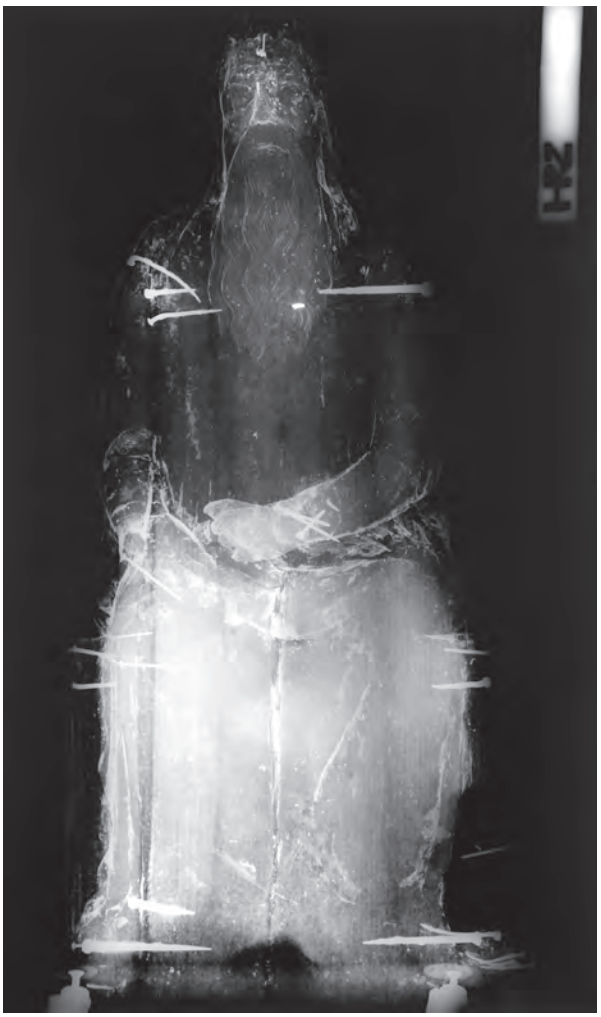
9. Detalj sonde na sjedištu sv. Blaža, vidi se izvorni oslik fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović)
Detail of the probe at St. Blaise's pedestal, with the visible original paint (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović)

Na dnu desne strane sjedala i na lijevom koljenu vide se oštećenja slikanog sloja koji je otpao do preparacije. Kip je lakiran neravnomjernim slojem laka i mjestimično je prekriven atmosferskom nečistoćom.

Opis konzervatorsko-restauratorskih istraživanja

Nakon evidentiranja zatečenog stanja i preventivne zaštite, izvedeno je stratigrafsko sondiranje polikromije mehaničkim i kemijskim putem, te probe topivosti. Povremeno se sondiranje obavljalo pod mikroskopom radi boljeg raspoznavanja slojeva. Uzeti su uzorci s odabranih mjesta oslika za stratigrafsku analizu slojeva, analizu vrste pigmenata i veziva.[10] Na obje skulpture pronađena su četiri različita povijesna sloja. Također se može reći da su obje skulpture uvijek preslikavane u istom razdoblju jer se podudaraju boje, što je potvrđeno analizom pigmenata, kao i način izrade preslika i topivost. Prema vremenu nastanka, četvrti i treći preslik najvjerojatnije potječu iz 19. st. i početka 20. stoljeća. Pokrivni su i prekrivaju cijele skulpture, čak i oštećenja drvenog nosioca nastala djelovanjem crvotočine i gubitka pojedinih dijelova skulpture. Četvrti (zadnji) preslik ima neravnomjerno nanesen oksidirani lak koji je naročito primjetan na habitu sv. Jeronima. Preslik je nanesen bez prethodnog podlaganja osnovom. Analiza pigmenata provedena rendgenskom fluorescentnom spektroskopijom dokazuje da je za oslikavanje crvenih plašteva korišten crveni oker, za smeđa sjedala, knjigu i kapuljaču sv. Jeronima smeđi oker, a za inkarnate crveni oker i litopon[11]. Litopon je pronađen i na plavim habitima, i to pomiješan s pigmentom na bazi kroma. Budući da nije potvrđena prisutnost plavog pigmenta, pretpostavljamo da je upotrijebljen indigo. Isto tako, na sivim bradama je pronađen samo litopon, te se može pretpostaviti da je bio miješan s crnim pigmentom organskog podrijetla. Na bijelo-žutoj mitri prevladava litopon. Probe topivosti pokazale su da se najlakše uklanja 10%-tnom mješavinom dimetil sulfoksida i etil acetata ugušćenom hidroksipropil celulozom.[12] Treći preslik nanesen je u tanjem pokrivnom sloju. Mjestimično sadrži sivi zakit ispod sloja boje kojim su se pokušala zatvoriti i rekonstruirati oštećenja nosioca. Kit u obliku „plombi" nevješto zatvara prije nastala oštećenja pretežito uzrokovana crvotočinom. Ima ga više na sv. Jeronimu (oko 20% površine), što pokazuje da je taj kip već prije pretrpio veća oštećivanja. U tom sloju halje skulptura oslikane su zelenom bojom na bazi kroma. Skulpturi sv. Blaža ruke su bijele, inkarnat lica ružičast s bijelim podslikom, brada siva s bijelim podslikom, a plašt i poleđina mitre tamnocrveni. Kod skulpture sv. Jeronima rukavi habita i plašt s kapuljačom su tamnonarančasti s tankim bijelim podslikom, inkarnat ružičast, također s podslikom kao i siva brada. Sondiranjem bočne oplate sjedala sv. Blaža pronađena su samo zadnja dva preslika, što dokazuje da je oplata naknadno dodana. Tu činjenicu potkrepljuje i izgled i stanje drvenog nosioca. Na bočnoj strani sjedala, gdje je bila pričvršćena oplata, otkriven je izvorni žuti oslik s preparacijom i kovani čavli. Pastoral je također dio naknadne intevencije, manjih je dimenzija sa žutim oslikom nanesenim izravno na drvo bez preparacije. Treći preslik se kemijski najlakše uklanjao 6%-tnom mješavinom amonij hidroksida i etilnog alkohola ugušćenom hidroksipropil celulozom.[13] Drugi preslik pronađen je samo u tragovima, pretežito u utorima i pregibima plašta i habita, te nešto više na donjoj strani knjige. Riječ je o narančastoj boji nanesenoj bez prethodnog podlaganja. Zbog slabe očuvanosti tog sloja nije moguće procijeniti jesu li skulpture bile potpuno preslikane narančastom bojom. Prvi preslik kao i izvorni oslik sačuvani su samo na 15% površine skulptura, i to pretežito na manje izloženim bočnim dijelovima habita, sjedala, inkarnata i mitre. Većim su dijelom pronađeni u obliku otočića boje. Prvi preslik najvjerojatnije potječe iz baroknog razdoblja, sadrži žućkasto-bijelu preparaciju nanesenu u dva sloja. Zbog premale količine uzoraka

10. RTG snimak skulpture sv. Blaža (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun)
X-ray image of St. Blaise's statue (Croatian Conservation Institute Photo Archive, taken by M. Braun)



11. RTG snimak skulpture sv. Jeronima (fototeka HRZ-a, snimio M. Braun)
X-ray image of St. Jerome's statue (Croatian Conservation Institute Photo Archive, taken by M. Braun)

nije bilo moguće detektirati korištene pigmente. U tom sloju sv. Jeronim je odjeven u narančasti habit i plašt, ima ružičasti inkarnat, svijetlosivu bradu i smeđe sjedalo. Sv. Blaž je odjeven u habit svijetle oker boje s mjestimično nanesenim smeđim linijama. Plašt je tamnožute boje u podlozi, s oslikanom tamnocrvenom florealnom ornamentikom i vertikalnom sivom trakom na sredini. Mitra ima crni obrub oko reljefnih trokuta koji su svijetlooker boje; sjedalo je smeđe, a knjiga narančasta. Mehaničkim sondiranjem pod mikroskopom i laboratorijskim analizama uzoraka utvrđeno je postojanje kvalitetnog izvornog oslika koji je nanesen na kredno-tutkalnu osnovu (kalcijev sulfat) nanesenu u dva sloja. Posebno je vrijedno otkriće oslik sjedala (sl. 9) koje prikazuje ukras u obliku razvedenog gotičkog mrežišta oslikan olovnom bijelom u podlozi preko koje je sloj lazurno olovno kositreno žute boje, a otvori mrežišta izvedeni su organskom crnom i smeđim okerom (bolje je sačuvan kod sjedala sv. Blaža). Inkarnati su oslikani mješavinom olovne bijele i cinobera, brade olovnom bijelom i organskom crnom. Za grimiznocrveni habit i plašt s kukuljicom sv. Jeronima korišten je cinober. Sv. Blaž odjeven je u bijeli habit s lazurnim smeđim linijama na kojem je korištena olovna bijela. Crveni plašt je oslikan organskom crvenom s malo cinobera na bijelom podsliku, dok su mu ovratnik i središnja vertikalna traka pozlaćeni zlatnim listićima na crvenkasto-narančastom polimentu. Obrub mitre također je pozlaćen polimentnom pozlatom, a reljefni trokuti oslikani su lazurnim crvenkastim ornamentom na bijeloj podlozi. Sondiranjem je otkriveno da je majstor spojeve segmenata drva dodatno oblagao tutkaljenim lanenim platnom (vidi se na plaštu sv. Blaža i na sjedalu sv. Jeronima) prije nanošenja osnove. Analizom veziva provedenom tankoslojnom kromatografijom (TLC) utvrđeno je da je izvorni oslik izveden u tehnici tempere na tutkalno-krednoj osnovi. Radi boljeg razumijevanja i istraživanja majstorove kiparske obrade drva i njegova oblikovanja, kipovi su rendgenski snimljeni i provedena je analiza vrste drva.[14] RTG snimke (sl. 10, 11) omogućile su uvid u stanje drvenog nosioca te način na koji su njegovi segmenti spajani. Majstor je pri spajanju

12. Mikrofotografija ksilofagnog insekta pronađenog u drvenom nosiocu sv. Jeronima (fototeka HRZ-a, snimila A. Rušin Bulić)
Micro photography of a xylophagous insect found in the wooden support of St. Jerome (Croatian Conservation Institute Photo Archive, shot by A. Rušin Bulić)

13. Detalj sv. Jeronima nakon uklanjanja četvrtog i trećeg preslika (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović)
St. Jerome, after removing the third and fourth layers of overpaint, detail (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović)

dijelova drva osim ljepila životinjskog porijekla, spojeve ojačavao kovanim klinovima različitih dimenzija (od oko 6 cm do oko 20 cm). Klinovi su umetani vodoravno. Primjetna su dva velika klina (oko 20 cm dužine) koja ojačavaju podnožja, više manjih (do 10 cm) u području ramena i sjedala. S obzirom na to da je drveni nosilac kod obje skulpture izrazito oštećen, bilo je moguće uzorkovati samo podnožje najvećeg segmenta skulpture sv. Blaža. Detaljnim pregledom nosioca može se reći da su skulpture izrađene od iste vrste drva. Napravljen je poprečni, radijalni i tangencijalni presjek uzorka koji je potom vizualno analiziran pod mikroskopom. Rezultati ispitivanja pokazali su da je riječ o rastresitom i poroznom drvu. Pore ranog i kasnog drva su jednako velike i jednolično raspoređene po godu. Članci traheja imaju spiralna zadebljanja, a ploče perforacije su potpuno perforirane. Drvni traci su višeredni, a staničje trakova homocelularno. Ta obilježja ukazuju na to da je riječ o vrsti drva iz roda lipe (*Tilia* spp.).[15] Prilikom vizualnog pregleda oštećenja nosioca pod mikroskopom, pronađen je ksilofagni insekt iz porodice *Coleloptera* vrste *Anobium punctatum*. [16] (**sl. 12**) Prema literaturi, sve značajke dotičnog kukca odgovaraju *A. Punctatumu*, a to su: njegov izgled, kružne izlazne rupice širine oko 2 mm, kanali crvotočine su nepravilni, širine 2 mm, djelomično ispunjeni mrvicama piljevine i izmetom u obliku valjaka stanjenih pri vrhovima.[17] Također je karakteristično da se napad insekata proteže do površine drva, tako da je unutrašnjost potpuno izjedena.

Zaključak konzervatorsko-restauratorskih istraživanja

Konzervatorsko-restauratorska istraživanja otkrila su kvalitetan i minuciozno izrađen izvorni oslik koji je očuvan na samo 15% površine umjetnina. Drveni nosilac je zbog oštećenja na nekim mjestima potpuno izgubio formu, npr. nabori i postolje sv. Jeronima. Zadnja dva preslika su loše kvalitete i više smetaju umjetninama nego što pridonose njihovoj estetskoj i povijesnoj valorizaciji. Sačuvani otočići izvorne boje ukazuju na majstorovu izvrsnost u izvedbi, minuciozan rad i pridavanje veće pažnje izradi detalja. Zbog loše očuvanosti drvenog nosioca i izvornog oslika te nekvalitetnih preslika, postavljeno je pitanje završne prezentacije i nastavka konzervatorsko-restauratorskih radova. Sazvano je stručno povjerenstvo kako bi se promotrili i prodiskutirali svi aspekti koji se odnose na konačnu prezentaciju skulptura.[18] Razmatrana su ključna pitanja: je li nužno uklanjati preslike, koji povijesni sloj oslika prezentirati i u kojoj mjeri ići u rekonstrukciju drvenog nosioca i slikanog sloja. Obzirom da se skulpture ne vraćaju u crkvu već će biti dio stalnog postava Muzeja, odlučeno je ukloniti estetski nekvalitetan treći i četvrti preslik, te prezentirati sačuvane ostatke izvornog oslika, te prvog i drugog preslika iz baroknog razdoblja. Međutim, u ovim slojevima skulpture nemaju sačuvan oslik lica te je na njima ipak zadržan treći preslik. Tako je na dijelovima

14. Sv. Blaž, stanje nakon izvedenih konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Krstulović)
St. Blaise, after conservation and restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Krstulović)

skulptura prezentiran izvorni sloj, na dijelovima prvi i drugi preslik iz baroknog razdoblja, te treći preslik na licima. Zbog vrijednog nalaza izvornog oslika, proširene su sonde na sjedalima, habitima, inkarnatu i mitri sv. Blaža. Uklonjena je bočna oplata sjedala sv. Blaža koja je dio naknadne intervencije. Radi lakše čitljivosti oblika, nakon uklanjanja preslika pristupilo se rekonstrukciji manjih oštećenja nosioca i integracijskom retušu.

Rezultati istražnih radova dali su nam podatke o mogućem izvornom izgledu skulptura svetaca te je izvedena kompjutorska simulacija izvornog oslika. Najveći problem bio je rekonstruirati nedostajuće dijelove skulptura (npr. segment kod sjedala i habita sv. Jeronima). Virtualna rekonstrukcija nedostajućeg atributa i šešira sv. Jeronima (kao i ostalih oštećenja nosioca) samo je pretpostavka i nastala je prema crno-bijeloj fotografiji (loše kvalitete) vrlo sličnih skulptura sjedećih muških svetaca iz franjevačkog samostana iz Stona.[19] Na tu fotografiju kao i na sličnost sa creskim skulpturama uputila me kolegica Ivana Nina Unković, konzervatorica-restauratorica Restauratorskog odjela u Splitu, koja je i sama restaurirala sličnu skulpturu iz Šibenika.

Opis izvedenih konzervatorsko-restauratorskih radova

Polikromija je 2007. godine preventivno učvršćena *in situ* 3M sprejem i japanskim papirom. Skulpture su zapakirane i transportirane u Zagreb gdje je obavljena dezinsekcija gama-zračenjem na Odjelu za radijacijsku kemiju i dozimetriju Instituta „Ruđer Bošković“. Time je zaustavljeno djelovanje crvotočine. U radionicu Restauratorskog odjela u Rijeci skulpture su prenesene 2008. godine kada i započinju konzervatorsko-restauratorski radovi. Sa skulptura je mehanički uklonjen japanski papir uz pomoć *white spirita*. Dijelovi polikromije koji su bili odignuti podlijepljeni su 6%-tnom otopinom zečjeg tutkala uz pomoć toplinske peglice preko silikonskog papira. Uklonjena je površinska atmosferska nečistoća otprašivanjem kistom. Uslijedila su konzervatorsko-restauratorska istraživanja nakon kojih je započeto uklanjanje preslika. Najprije je uklonjena površinska nečistoća 4%-tnom otopinom triammonium citrata u destiliranoj vodi. Potom je drveni nosilac konsolidiran otopinom Paraloida B72 u toluenu ubrizgavanjem špricom. Konsolidiralo se najprije 5%-tnom otopinom, potom 10%-tnom, a pojedina najoštećenija mjesta 15%-tnom otopinom. Četvrti (zadnji) preslik uklanjao se gelom pripremljenim od 10%-tne mješavine dimetilsulfoksida i etil acetata ugušćene hidroksipropil celulozom. Gel je nanesen kistom i uklonjen etil acetatom. Treći preslik, koji je nanesen izravno na drveni nosilac, uklanjan je gelom od 6%-tne mješavine amonij hidroksida i etilnog alkohola ugušćene hidroksipropil celulozom. Gel je nanesen kistom i pažljivo uklonjen mehanički skalpelom da bi se izbjeglo migriranje i upijanje otopljene boje preslika u drvo. Ostaci gela potom su uklonjeni *Shellsolom T*. Preslik nije bilo moguće potpuno ukloniti jer je na nekim mjestima nanesen preko oštećenja koja su zbog crvotočine spužvaste strukture. Na tim mjestima boja se zavukla duboko u crvotočne kanale te bi inzistiranje na njezinu uklanjanju izazvalo nova oštećenja drvenog nosioca. (sl. 13) Sivi zakiti uklonjeni su mehanički uz prethodno vlaženje kompresama natopljenim destiliranom vodom. Nisu uklonjeni samo s onih mjesta gdje se prilikom uklanjanja oštećivalo drvo. Potom su rastavljeni klimavi segmenti nosioca (ruke, dijelovi sjedala i habita), uklonjeni su noviji čavli koji su zamijenjeni drvenim tiplama. Segmenti su ponovno spojeni umetanjem tipli i lijepljenjem kitom na bazi polivinil acetatnog ljepila i piljevinskog praha. Kovani čavli, koje nije bilo moguće izvaditi, očišćeni su samo djelomično antikorozivnim sredstvom na bazi fosfora i etilnog alkohola i potom izolirani 20%-tnom otopinom Paraloida B72 u etilnom alkoholu. Rekonstruirana su samo manja oštećenja drvenog nosioca, zapunjavanjem toniranim kitom na bazi 5%-tne tiloze u destiliranoj vodi i piljevinskog praha. Najprije je nanesen kit s grubljom piljevinom od drva lipe, a potom završni tonirani kit.

Nanesena je izolacija te je napravljen integracijski retuš gvaš temperama. Retuširani su samo veći ostaci trećeg preslika (koji su vizualno smetali) u ton drva. Na kraju su skulpture lakirane 10%-tnom otopinom Regalreza u teškom benzinu. Izrađena su pomoćna drvena postolja da bi odijelila skulpture od poda i uz pomoć kojih skulpture mogu samostalno stajati. (sl. 14)

Zaključak

Konzervatorsko-restauratorski radovi na skulpturama sv. Blaža i sv. Jeronima omogućili su bolji uvid u njihovu povijesnu i umjetničku vrijednost te su ih sačuvali od daljnjeg propadanja u neadekvatnim uvjetima privremenog depoa Creskog muzeja. Uklanjanjem nekvalitetnih preslika došla je do izražaja vrijedna kiparska izrada i oslik. Nakon povrata u muzej, skulpture će biti izložene kao dio stalnog postava. ■

Bilješke

1 IGOR FISKOVIĆ, Gotičko kiparstvo, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva: Gotičko kiparstvo*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 1997.,132.

2 IGOR FISKOVIĆ, 1997., (bilj. 1), 132.

3 VANDA EKL,Gotičko kiparstvo u Istri, Zagreb, 1982., 49–51.

4 Veleposjed s velikom ovčarskom ekonomijom koja je zapremala 100 do 600 ha s nekoliko stotina ovaca te ima stambene zgrade za smještaj pastirskog osoblja, potrebne gospodarske objekte i nerijetko ladanjsku kuću za vlasnika.

5 TEA SUŠANJ PROTIĆ, Svetac na prijestolju–Grupa drvenih skulptura s otoka Cresa, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* 42 (2011.), 195.

6 TEA SUŠANJ PROTIĆ, 2011., (bilj.5), 195.

7 TEA SUŠANJ PROTIĆ, 2011., (bilj.5), 196–197.

8 Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, 2006., 180–181.

9 Leksikon, 2006., (bilj. 9), 328–329.

10 Sa skulpture sv. Blaža uzeto je deset uzoraka s mitre, inkarnata lica i ruku, brade, habita, plašta i sjedala. Sa sv. Jeronima uzeto je osam uzoraka s inkarnata, brade, habita i sjedala. Sve analize uzoraka provedene su u Prirodoslovnom laboratoriju HRZ-a u Zagrebu.

11 Litopon je bijeli pigment sastavljen od smjese barij sulfata (30%) i cink sulfida (68–70 %) s tragovima cink oksida. Nastaje taloženjem poslije filtriranja, grijanja i gašenja. Litopon je uglavnom zamijenjen titan dioksidom, koji je izdržljiviji, ali je mnogo jeftiniji.

12 Klucel G – korištena su 4 grama na 100 ml otopine.

13 Klucel G – korištena su 4 grama na 100 ml otopine.

14 Rendgensko snimanje izveo je Mario Braun u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Zagrebu. Analizu vrste drva obavila je Margareta Klofutar iz Prirodoslovnog laboratorija HRZ-a.

15 Lipa pripada bjelogoričnom mekom drveću, vrlo raširenom u našim krajevima. Često se koristi u izradi drvenih skulptura zbog mekoće i lake obrade.

16 Pronađen je na području desnog koljena sv. Jeronima.

17 ACHIM UNGER, ARNO P. SCHNIEWIND, WIBKE UNGER, Consevation of Wood Artifacts, Springer, 2001., 54–63.

18 Komisija je sazvana 8. lipnja 2009. godine. Prisutne su bile: Zoraida Staničić-Demori, pročelnica Službe za odjele izvan Zagreba HRZ-a; Ksenija Škarić, voditeljica Odjela za drvenu polikromiranu skulpturu u HRZ-u; Tea Sušanj, konzervatorica u Konzervatorskom odjelu MK-a u Rijeci; Inge Solis, kustosica Creskog muzeja i Nevena Krstulović, konzervatorica-restauratorica.

19 Usp. CVITO FISKOVIĆ, Likovna baština Stona, u: *Anali Zavoda za povijesne znanosti* IC JAZU *u Dubrovniku*, 22–23(1985.).

Summary

Nevena Krstulović

CONSERVATION AND RESTORATION WORKS ON THE STATUES OF ST. JEROME AND ST. BLAISE FROM THE MUSEUM OF CRES

Statues of St. Blaise and St. Jerome from the 15th century belong to the group of late Gothic, early Renaissance statues depicting a seated patron saint. Originally they were placed on the altar of St. Blaise's Chapel in the deserted village St. Blaise on the western coast of the northern part of island Cres. Although there is no data about their original position, they are assumed to have been a part of the polyptych or of a similar altar retable. St. Blaise is larger and front facing, so it was probably the central figure. St. Jerome is smaller and slightly turned to the left, so it was probably placed on the left side of the central figures. These facts tell us that there probably existed the right side figure of the polyptych, which has not been preserved. The church closed in the mid 20th century so the statues were transferred to the town of Cres, and today, they are kept at the Cres Museum. Unfortunately, they were inadequately stored in the temporary depot of the museum that does not meet the conditions for the preservation of works of art. Poor storage conditions have caused further damage and accelerated the deterioration of the wooden support and painted sculpture layers. Conservation and restoration works, which lasted from 2007 to 2011, stopped further degradation and provided greater insight into their historical and artistic value. Further investigation led to the discovery of four layers of overpaint and the high quality original layer of paint. Due to the poor preservation of the wooden support and the original paint, of which only 15% was perserved, it is not possible to present the statue with its original layer, so the question about the final presentation of statues was raised. The last two overpaints have no aesthetic and historical value that should be preserved, and the lower layers are poorly preserved, especially when it comes to facial skin tones, which are virtually non-existent. The final decision was to remove the last two layers, but leave the penultimate one, containing facial skin tones, for aesthetic reasons. After removing them, the high quality sculptural modeling of the statue came to the fore. Further

conservation and restoration works were minimal and included the consolidation of the painted layer and the consolidation of the wooden support, the reconstruction of smaller defects of the wooden support with colored putty, integration retouching and protective coating. Additional bases, intended to preserve and enable statues to stand alone, were also designed. Conservation and preservation works also provided valuable information about how the sculptures were made. Based on these findings and the comparisons with other similar works of art, computer simulations of their possible original appearance were also designed. After returning to the museum, the statues of St. Blaise and St. Jerome will be exhibited as a part of the permanent collection.

KEYWORDS: *St. Jerome, St. Blaise, late Gothic, early Renaissance sculptures, the chapel of St. Blaise, Cres Museum, conservation and restoration works*

Problemi prezentacije oštećenih drvenih relikvijara iz katedrale Sv. Stjepana pape u Hvaru

Ivana Nina Unković

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

Stručni rad
Predan 30. 6. 2011.
UDK 7.025:247.3(497.5 Hvar)

SAŽETAK: Ovim se tekstom želi usmjeriti pozornost na postupnost u donošenju odluka o rekonstrukciji kao jednom od načela konzervatorsko-restauratorske struke, te demonstrirati primjenu tog načela na primjeru drvenih pozlaćenih i polikromiranih relikvijara iz katedrale Sv. Stjepana pape u Hvaru koji su restaurirani 2008./2009. godine u Restauratorskom odjelu HRZ-a u Splitu. U radu je predstavljeno više mogućih metoda rekonstrukcije–od one tradicionalne do uporabe modernijih materijala te se analiziraju njihove prednosti i mane na primjeru hvarskih relikvijara.

KLJUČNE RIJEČI: *drveni relikvijari, problematika prezentacije, teorija konzervacije, faksimilska rekonstrukcija, katedrala Sv. Stjepana pape u Hvaru*

Opis relikvijara

Barokne žrtvenike hvarske katedrale nekoć su ukrašavali raznovrsni, umjetnički oblikovani crkveni predmeti, od kojih se neki danas čuvaju u riznici katedrale. Među njima očuvano je i pet rezbarenih, polikromiranih, pozlaćenih i posrebrenih drvenih relikvijara, postavljenih u staklenoj vitrini u niši južne kapele. Riječ je o relikvijarima koji su nakon restauratorskog zahvata identificirani kao relikvijari sv. Klare, sv. Euzebija, sv. Grgura, sv. Sergija i sv. Stjepana pape. Relikvijari sv. Grgura, sv. Sergija i sv. Stjepana pape su u obliku poprsja, dok su relikvijari sv. Klare i sv. Euzebija oblikovani kao ruka.

Cvito Fisković spominje te relikvijare u članku *Popisi umjetnina stolne crkve u Hvaru 17. i 18. stoljeća*.[1] Dajući iscrpan popis oltarnih antependija iz 1626. i 1627. godine koje pronalazi u hvarskim arhivima, nabraja i ostale metalne, drvene, staklene crkvene predmete iz 1705. i 1708. godine. Relikvijare posebice ne analizira, već samo spominje drveni relikvijar sv. Stjepana pape u kontekstu isticanja posrebrenog relikvijara istog sveca, naručitelja biskupa Rovette. Zanimljivo je istaknuti da se u popisu spominje relikvijar sv. Klementa, umjesto sv. Klare: „...Un brazzo di legno indorato con la reliquia dentro di S. Clemente."[2]

Istraživanja i konzervatorsko-restauratorski radovi obavljeni su u prostorijama splitskog odjela Hrvatskog restauratorskog zavoda 2008. i 2009. godine.[3] Otkriveno je da su predmeti bili podvrgnuti restauratorskoj intervenciji u vidu preslika na mitri sv. Stjepana pape, kitiranja na licima relikvijara sv. Stjepana pape i sv. Grgura te promjena natpisa na postamentima sv. Grgura i sv. Sergija, ali bez precizne datacije. Uz spomenuti arhivski podatak, očuvane su i fotografije relikvijara iz 1987. godine,[4] koje su pomogle u određivanju postotka propadanja drvne građe tijekom dvadeset pet godina.

Dva su relikvijara u obliku poprsja na postamentima u zatečenom stanju imala natpis sv. Justina, za koji se rendgenskom snimkom, a potom i istraživačkim radom,

1. Relikvijar Sv. Eusebija, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
St. Eusebius's reliquary, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

3. Relikvijar Sv. Klare, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
St. Clare's reliquary, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

pokazalo da je preslik. Ispod nezgrapno napisanih slova narančaste boje u tehnici jajčane tempere, otkriveni su originalni natpisi S. GREGORII. MAR I S. SERG(?)MAR S.

Relikvijari se ističu kvalitetnom rezbarijom, ali i datacijom. Točnije, Cvito Fisković ih indirektno datira u početak 18. stoljeća, navodeći popis hvarskog inventarija iz 1708. godine[5].

2. Detalj oštećenja relikvijara Sv. Eusebija, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
St. Eusebius's reliquary, detail, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

Kod svih relikvijara bio je primjetan srednji stupanj oštećenja. Na stražnjoj strani svih relikvijara slikani sloj bio je nestabilan i odignut, a drvo spužvasto i krhko, koje se osipalo pri dodiru. Analize vrsta drva potvrdile su da su svi relikvijari izrađeni od drva lipe (*Tilia L.*).[6]

Posrebreni i pozlaćeni dijelovi tijekom prethodne intervencije premazani su lakom smolne komponente, što je uzrokovalo žućenje površina.

Svi relikvijari položeni su na postamentima izrađenima na isti način: oslik je izveden plavom uljanom bojom (ultramarin), na prednjoj strani nalazi se natpis s imenom sveca, a ostale su strane ukrašene viticama. Razlike su izražene u oblicima vitica te u činjenici da su postamenti dvaju relikvijara ruke (sv. Euzebija i sv. Klare) izrađeni od punog drva. Ponajviše se po vrsnoj modelaciji lica i draperije ističe relikvijar sv. Stjepana pape.

RELIKVIJARI SV. EUZEBIJA I SV. KLARE

Relikvijar sv. Euzebija, kojemu nedostaje šaka, sastoji se, kao i relikvijar sv. Klare, od dva dijela: ruke i postamenta. Prednje strane postamenata sadrže izvorni natpis: S. EVSEBMAR i S. CLARIMAR. Stranice oba postamenta ukrašene su finom vijugavom ornamentikom.

4. Relikvijar Sv. Grgura, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
St. Gregory's reliquary, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

5. Relikvijar Sv. Sergija, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
St. Sergius's reliquary, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

Šaka relikvijara sv. Klare kvalitetno je izrezbarena, do te mjere da se na gornjoj površini imitiraju ispupčenja (žile). Na vrhu rukava, na vanjskoj strani, stilizirano je modeliran rub u obliku obrnutog slova V. Ruka je plošna s otvorom za pohranu svetičinih moći, čija je unutrašnjost obojena crvenom bojom na krednoj podlozi. U središtu, gdje je nekoć bila fiksirana svetičina kost, zamjetne su veće nakupine ljepila. Sačuvan je i papirić s natpisom EX (?) RACHIO. S. CLARII. (M) AR.

Udubljenje uokvireno rezbarenim cvjetnim ornamentom u kojem se čuvaju relikvije sv. Euzebija izrezbareno je prema istom načelu kao i ono na relikvijaru sv. Klare, ali je šire i niže pozicionirano. Na papiriću u unutrašnjosti otvora nazire se jedino slovo T, tako da ne možemo tvrditi da taj natpis odgovara natpisu na postamentu.

RELIKVIJARI SV. GRGURA I SV. SERGIJA

Relikvijar sv. Grgura sastoji se od postamenta i poprsja, sastavljenih od tri komada drva. Zatečeni vidljiv natpis na postamentu glasio je S. IVSTINIMAR, a nakon uklanjanja preslika prezentiran je i originalni: S. GREGORII. MAR.

Relikvijar sv. Sergija sastoji se od poprsja koje je sastavljeno od dva komada drva, i postamenta sa zatečenim natpisom S. IVSTINIMAR, dok mu izvorni natpis glasi S. SERG(?)MAR S.

Dobro proporcionirana lica obaju relikvijara solidno su obrađena. Klasicizirajuća nota osjeća se u statičnosti i plemenitom izrazu. Očne jabučice kiparski su dobro istaknute, ali bez naznačenih zjenica. Poluotvorena usta, rupica na bradi i podbradak na isti su način modelirani kao i kod sv. Sergija. Kosa sv. Grgura je fino počešljana, a šiške su grupirane u dva valovita pramena, dok je kod sv. Sergija kosa skupljena na vrhu glave u oblik karakterističan za antičke kipove, koji se dalje formira u veći istovjetan oblik na zatiljku. Na vrhovima glava poprsja vidljivi su čavli novije proizvodnje i oštećenja koja je prouzrokovala korozija čavala, što ukazuje na to da su na vrhu glava nekoć bile učvršćene aureole.

Odjeća relikvijara sv. Sergija drugačijih je detalja od one sv. Grgura. U središtu ovratnika je modeliran cvijet s četiri latice i piramidalnim središtem. Stražnja strana odjeće jednostavnije je modelirana.

RELIKVIJAR SV. STJEPANA PAPE

Relikvijar sv. Stjepana pape sastoji se od: poprsja od tri komada drva (središnji dio, dio koji zatvara otvor za re-

6. Relikvijar Sv. Stjepana Pape, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
The reliquary of Pope St. Stephen, state found (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

likviju i lijevi komad ramena), mitre koja je načinjena od jednog komada i postamenta. Na postamentu nije sačuvan cjelovit natpis. Vidljiva su samo dva slova: S i P. Glava je izrezbarena od jednog komada, s istacima koji omogućavaju sigurnije fiksiranje mitre. Vrat je lagano istaknut prema van, s naznačenom kovrčavom kosom na stražnjem dijelu, izraženim vratnim žilama i Adamovom jabučicom. Srebrni sloj na licu i na prsnom košu sačuvan je u tragovima. Na stražnjem dijelu je otvor za pohranu relikvija.

KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKI RADOVI

Relikvijari su podvrgnuti uklanjanju završnog premaza i površinske prljavštine. Na postamentima su prezentirana oba natpisa, i to tako da podno natpisa S. IVSTINIMAR izviru originalni natpisi S. GREGORII. MAR i S. SERG MAR S. Uklonjen je svijetloplavi preslik s mitre sv. Stjepana pape. Zahvaljujući tom postupku, otkriven je sloj polimenta i tragovi srebrnih listića. Nakon konsolidacije slojeva polikromije i drvenog nosioca, pristupilo se parcijalnoj rekonstrukciji na dijelovima na kojima je to bilo potrebno, ponajprije radi statičke stabilnosti, a djelomično i estetike. Tako su u drvu lipe rekonstruirani rubovi mitre, nedostajući prsti šake relikvijara sv. Klare, dok su kitom rekonstruirane manje površine. Nakon postavljanja i obrade kredne osnove, te zlatnih i srebrnih listića, polikromirani dijelovi relikvijara zaštićeni su završnim premazom.

7. Postament relikvijara Sv. Sergija, tijekom restauratorskog postupka vidljiva su oba natpisa (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
The base of St. Sergius's reliquary during the restoration process, both inscriptions are visible, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

Teorijska razmatranja izrade rekonstrukcija i mogući primjeri prezentacije relikvijara sv. Euzebija

Tijekom restauratorskih radova pokazao se problem prezentacije cjeline, s obzirom na to da nedostaje šaka relikvijara sv. Euzebija. Relikvijari su u sakralnoj funkciji te se zato predlagala rekonstrukcija šake, pri čemu se spominjalo više varijanti izvođenja rekonstrukcije.

Primjeri iz suvremene konzervatorsko-restauratorske prakse pokazuju da se metoda faksimilske rekonstrukcije, tj. potpune obnove sasvim oštećene umjetnine prema izvornom stanju, primjenjuje samo pod uvjetom:

- da spomenik koji se obnavlja nije bio srušen u dugom rasponu vremena (kao što je slučaj s najvećim brojem arheoloških lokaliteta), nego nekim naglim događajem, kao što su: ratna razaranja, požari, potresi ili neke druge elementarne nepogode, ili su pak bile žrtve namjernog rušenja od ljudske ruke
- da se obnova temelji na sigurnim podacima o prvotnom izgledu srušenog spomenika, a ne na pretpostavkama o mogućem izvornom izgledu
- da vrijednost spomenika koji se obnavlja i njegovo značenje zaslužuju primjenu takvog postupka.[7]

Striktno interpretirajući prve dvije točke, primjena rekonstrukcije ne bi se smjela uopće razmatrati, međutim, treća točka dopire do srži problema prezentacije cjeline relikvijara.

Rekonstrukcija je oduvijek bila jedan od kontroverznijih postupaka za one koje zanimaju materijalni dokazi prošlosti. Želja za obnovom vrijedne zgrade ili umjetnine koja nije cjelovita vrlo je jaka te je na neki način jednaka želji za ispravljanjem ili poboljšavanjem tuđeg teksta. U oba je slučaja snažna želja da predmet bude cjelovit u prizmi

8. Relikvijari Sv. Sergije i Sv. Klare tijekom nanošenja polimenta (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
St. Clare's and St. Sergius's reliquary during poliment application (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

9. Relikvijar Sv. Stjepana Pape nakon dovršetka konzervatorsko-restauratorskog zahvata (fototeka HRZ-a, snimila I. N. Unković)
The reliquary of Pope St. Stephen after the completion of conservation and restoration interventions (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by I. N. Unković)

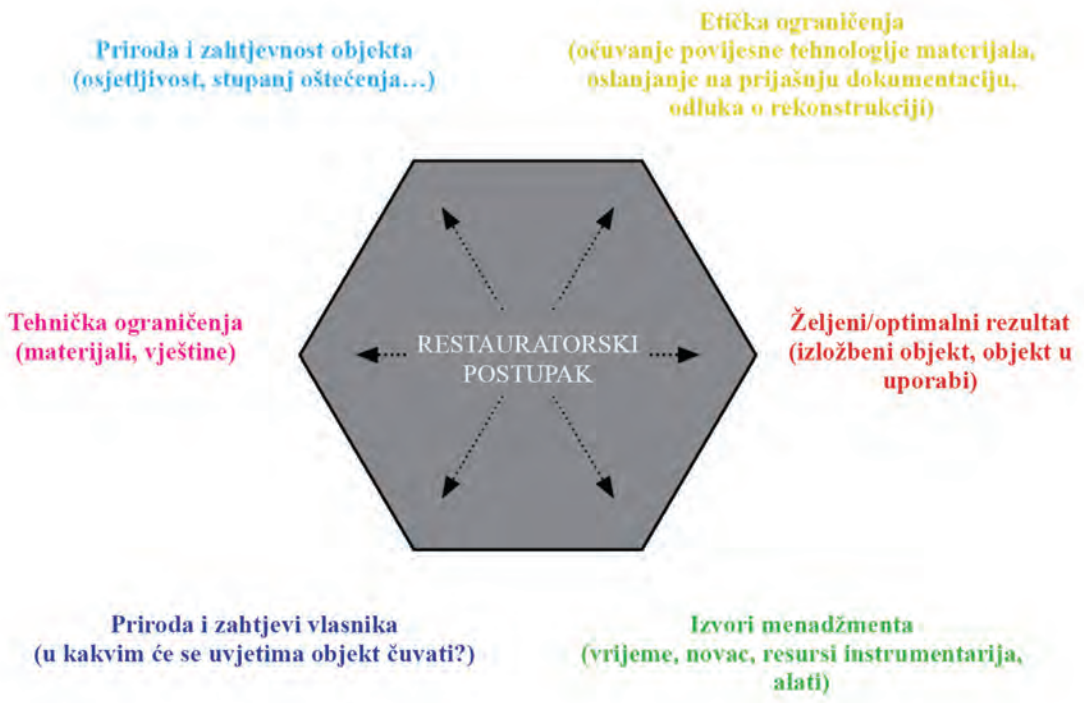
vlastite prosudbe te nema mjesta toleriranju kreacije umanjene razumljivosti.[8] Potrebno je, međutim, umjetninu sagledati i u prvotnoj svrsi, u ovom slučaju kao sakralnog predmeta. Povijesna (možemo reći dokumentarna) vrijednost je na ovom primjeru hvarskih relikvijara neupitna.

Umjetnina je istodobno medij i poruka jer se njome oblikuje poruka koja će biti posredovana drugima. Prema Ivi Maroeviću, vrijednost spomenika kao dokumenta traži ne samo estetsku, prostornu i oblikovanu valorizaciju nego i cjelovitu strukturalnu interpretaciju.[9]

Svjesni smo da su konzervatori-restauratori često odgovorni za to kako će drugi ljudi (moći) prosuđivati umjetničko djelo; nikad se ne smije zaboraviti da ljudi gledaju umjetničko djelo da bi vidjeli umjetnikovu kreaciju (koliko god je to moguće), a ne da bi gledali uradak konzervatora-restauratora.[10] Teme o kojima se uvijek intenzivno raspravlja, pa se čak zbog njih i verbalno ratuje, odnose se na to koliko će se restauratorsko-konzervatorskim radovima posegnuti duboko u reintegraciju nedostajućih dijelova i u rekonstrukciju. Potrebno je stoga pronaći ravnotežu između različitih vrijednosti i konzervatorsko-restauratorskog pristupa. To implicira da konzervator-restaurator, nakon što pozorno razmotri postojeće probleme, odmjeri relevanost vrijednosti i namjera koje mogu biti u sukobu. Interpretacije, osobito one koje ovise o individualnoj estetskoj prosudbi, također neizbježno sadrže subjektivni element. Zbog toga su potrebne konzultacije tijekom odluka o prirodi intervencije. Alessandra M. Vaccaro smatra da prije nego što se pita KAKO konzervirati-restaurirati, treba pitati ŠTO konzervirati-restaurirati i ZA KOGA.[11] Traženje ravnoteže između potreba konzerviranja i prava publike jedan je od najtežih izazova u nastojanju da se za prošlost osigura i budućnost. Napredak restauracije, prema Paulu Philippotu, ovisi o reakcijama široke publike, tj. o razini estetske i povijesne kulture te publike.[12] Time se želi istaknuti da valja uvažiti oba aspekta doživljaja umjetnine, ona konzervatora-restauratora i vlasnika/gledatelja:

- prezentacija zadovoljavajuća za umjetninu u skladu je s konzervatorskim načelima, potpomognuta legislativom o zaštiti kulturne baštine RH (priroda umjetnine, estetska prihvatljivost u smislu doživljavanja izvornog oblika s minimalnim, neizbježno potrebnim intervencijama)
- prezentacija razumljiva i prihvatljiva vlasniku i gledatelju (s razumijevanjem prihvatiti odluku prezentacije konzervatora-restauratora i primjene određenih faza radova, deklarativno odbacujući učestalu, pomalo karikiranu viziju nestručnjaka o rezultatima restauratorskog posla: sve se mora savršeno sjajiti).

Rekonstrukciji ide u prilog i Philippotovo stajalište da se od početka konzervatorsko-restauratorske intervencije mora



10. Grafički prikaz šest kategorija koje utječu na odluke o tijeku restauratorskog zahvata (fototeka HRZ-a, shematski prikaz izradila I. N. Unković)
The graphical presentation of the six categories that influence decisions about the development of the restoration project (Croatian Conservation Institute Photo Archive, schematic representation by I. N. Unković)

uzeti u obzir odnos konteksta i uporabe, i to s teorijskog i s praktičnog stajališta.[13] Ako npr. relikvijari budu nošeni u procesiji, strukturalno restauriranje treba to i omogućiti.

Važno je uvijek imati na umu da je rekonstruiranje proces utemeljen na spoznajama i razumijevanju te ga opravdano trebamo shvatiti kao čin kritičke interpretacije u svrhu ponovne uspostave slomljenog kontinuiteta formi do te mjere da rekonstrukcija omogućuje estetskoj strukturi čitljivost. Jedino je neosporno da se «operacija» zaustavlja kad počnu hipoteze. Suvremeno restauriranje nije finalno i definitivno, već je kao trenutak u životu predmeta; postupak kojem je cilj osigurati preživljavanje predmeta. Cesare Brandi kaže:

„Restauriranje mora imati za cilj ponovnu uspostavu potencijalnog jedinstva umjetničkog djela, koliko je to moguće, a da se ne rade umjetničke ili povijesne krivotvorine i da se ne brišu svi tragovi koje je protok vremena ostavio na umjetničkom djelu.“[14]

Ne postoje pisana pravila koja bi odredila kada se restauracija mora provesti i koliko bi opsežna trebala biti. Umjesto toga, svakome se slučaju pristupa na drugačiji način, onako kako nalaže situacija. To je možda odrednica koja konzervaciju-restauraciju čini trajno fascinantnom.

Proces utvrđivanja realističnog cilja postupka događa se u nekoliko koraka; većina koraka događa se brzo, manje-više automatskim umnim procesom. Prvi korak je usporedba idealnog i zatečenog stanja. Zatim se stvara mentalna lista pojava koje razdvajaju ta dva stanja.[15]

Postoji niz čimbenika koji nas sprječavaju da predmet približimo idealnom stanju koje priželjkujemo. Od tih su čimbenika osnovna praktična razmatranja raspodjele resursa: vremena, prostora, novca, opreme, te profesionalne stručnosti.

Čimbenike koji utječu na odluke o tijeku restauratorskog postupka dijelim pojednostavnjeno u šest kategorija:

1. tehnička ograničenja (materijali i vještine)
2. priroda i zahtjevnost objekta (osjetljivost, stupanj oštećenja...)
3. etička ograničenja (očuvanje povijesne tehnologije materijala, oslanjanje na prijašnju dokumentaciju, odluka o rekonstrukciji)
4. željeni/optimalni rezultat (izložbeni objekt ili objekt u uporabi)

5. izvori menadžmenta (vrijeme, novac, resursi instrumentarija, alati)
6. priroda i zahtjevi vlasnika (u kakvim će se uvjetima objekt čuvati).

U skladu s navedenim kategorijama, koje služe kao vodilje s teorijskog gledišta, iznosim nekoliko potencijalnih solucija za problem prezentacije oštećenih relikvijara iz katedrale Sv. Stjepana. Niti jedno od tih rješenja nije, niti može biti idealno, već svako od njih čini, u različitim mjerama, određeni kompromis između navedenih kategorija. Jedan primjer ističe važnost etičkih ograničenja tijekom rekonstrukcije uz vizualno manje primjetno razdvajanje rekonstruiranog od originalnog dijela na štetu potrebnog vremena, resursa i vještina, dok druga rješenja favoriziraju vizualno uočljive razlike dijelova, ali uz povoljnije zahtjeve glede potrebnih vještina te utrošenog vremena i resursa.

U poglavljima koja slijede detaljno su argumentirane i vizualno prezentirane različite ideje o pristupima rekonstrukciji šake: u drvu, pleksiglasu i bakrenoj žici.

Pleksiglas

U ovom primjeru suočeni smo s izradom modela ruke trodimenzionalnog oblika u pleksiglasu, što je bio najčešće spominjan prijedlog. Namjena bi bila prezentacija cjeline relikvijara bez nametanja detalja u rekonstrukciji, što bi omogućilo izravan uvid u stanje umjetnine nakon pretrpljenih oštećenja, s obzirom na to da je materijal proziran. Pleksiglas (akrilno staklo)[16] je sintetski polimetil metakrilat koji se prodaje pod raznim trgovačkim nazivima (Policril, Gavrieli, Vitroflex, Acrylite, Polycast i Lucite). Dostupan je u cijevima, pastama za modeliranje ili pločama različitih debljina koje se međusobno lijepe.

Pozitivnost materijala je manja gustoća od gustoće stakla, dobra otpornost na udarce (veća od staklenih ili polistirenskih predmeta), prolaznost vidljive svjetlosti do 92%, lom svjetlosti oko 4%[17]. U pogledu kataliziranja i ubrzavanja kemijskih reakcija, može se smatrati inertnim. Pripada srednjoj kategoriji materijala koji učinkovito onemogućavaju kondenzaciju vlage, što je važno kad ga se upotrebljava za izradu izložbene vitrine. Podložan je prikupljanju električnog naboja koji se može neutralizirati čišćenjem tkaninom od mikrovlakana.

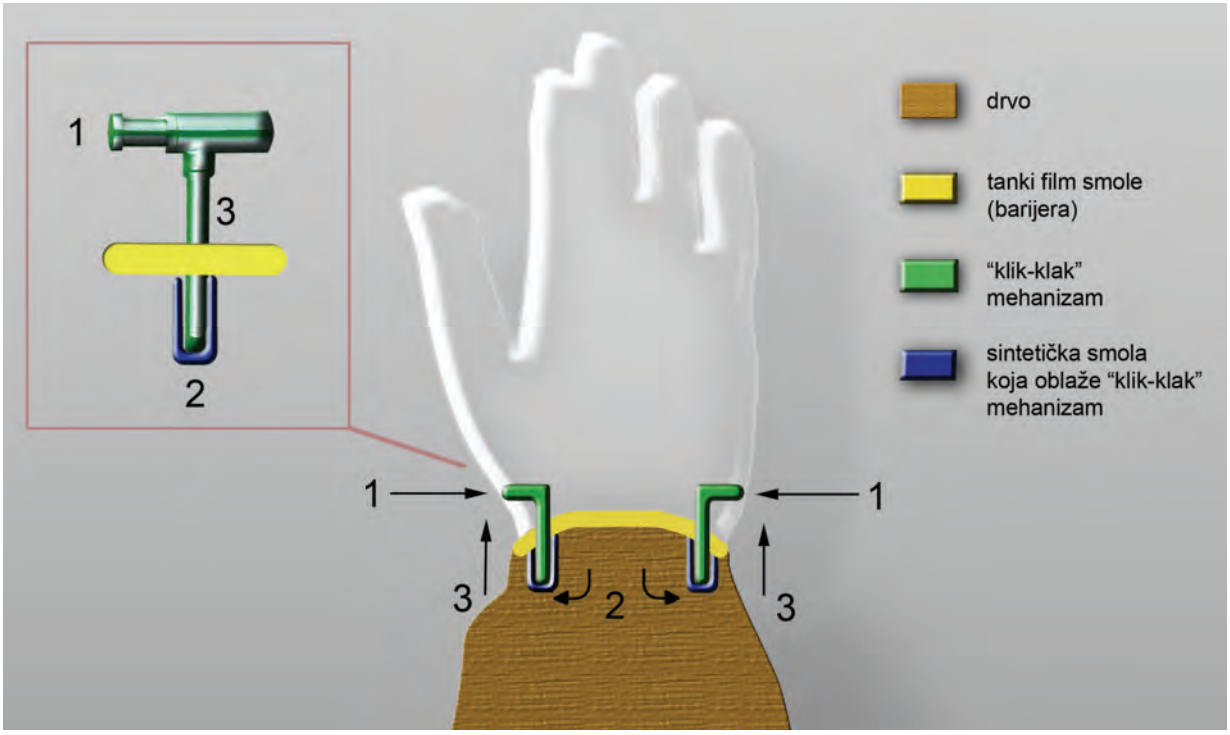
Osim što se učestalo upotrebljava kao postament za muzejske izloške, navest će se i ostali primjeri upotrebe pleksiglasa u konzervatorske svrhe. Iskustva su uglavnom pozitivna i dokazuju dobro kombiniranje s drvom.

U prvom primjeru upotrijebljen je pleksiglas kao podloga za rekonstrukciju brade bika, koja je glavni ukras drvene lire iz Ura (nekadašnji grad južne Babilonije, današnji Tell el-Mukayyar u Iraku), koja se čuva u *University of Pennsylvania Museum*.[18] Na kraju istraživanja i konzultacija odlučeno je da se kockice od lapis lazulija s brade bika učvrste na tkanini od stakloplastike Paraloidom

11. Fotomontaža izgleda rekonstrukcije šake relikvijara Sv. Eusebija u pleksiglasu (snimila i izradila I. N. Unković)
Photomontage reconstruction of the fist of St. Eusebius's reliquary in Plexiglass (made by I. N. Unković)

B72, što je potom Jadeom 403 (PVA) zalijepljeno na bazu od pleksiglasa.

Pleksiglas je odabran zbog lakoće oblikovanja, male težine, solidne čvrstoće i dobrog podnošenja težine. Čitava trodimenzionalna konstrukcija je fiksirana sustavom željeznog kostura na kojem je konstrukcija pleksiglasa pričvršćena nehrđajućim vijcima. Vidljiva površina pleksiglas baze, točnije njezin presjek, oblijepljen je *Liquitext* osnovom (akrilni gesso) koji je potom obojen sivom akril-



12. Shematski prikaz klik-klak mehanizma rekonstrukcije šake u pleksiglasu (shematski prikaz izradila I. N. Unković)
Schematic representation of the click-clack mechanism of the fist reconstruction in Plexiglass (schematic representation by I. N. Unković)

nom bojom, tako da je iz blizine vidljiva razlika izvornika i rekonstrukcije.[19]

Valja istaknuti da su odluci o upotrebi pleksiglasa prethodile brojne konzultacije stručnjaka iz različitih polja konzervatorske struke (kustosi, dokumentaristi, fizičari, kemičari, restauratori-konzervatori) koji su predlagali i testirali različite solucije konstrukcija, prezentirajući ih i grafički. Sličan takav tim bio je uključen i u odluku o upotrebi pleksiglasa u prezentaciji dijelova egipatske mumije, koja se čuva u *North Carolina Museum of Art*.[20] Dijelovi mumije su dvadesetak godina bili izloženi, točnije fiksirani na dvodimenzionalni korpus od pleksiglasa. Djelatnici odjela za dizajn i očuvanje umjetnina muzeja procjenjivali su mogućnost upotrebe pleksiglasa za sarkofag mumije, koji bi se oblikovao prema drugim očuvanim predlošcima iz tog razdoblja. Međutim, u razgovoru s kustosom dizajna eksponata i izložbenih prostorija *North Carolina Museum of Art,* Ericom Gaardom i Williamom P. Brownom, voditeljem odjela za konzervaciju,[21] pojašnjeno mi je da su od toga odustali prije svega zato što bi ostatke drvenog sarkofaga mumije fiksirali za pleksiglas na način koji bi ih mogao dodatno oštetiti, kao i zato što bi izrada takvog «oklopa» bila skuplja varijanta.[22] U zamjenu su prihvatili ideju Stacey Kirby, konzervatorice-tehničarke, koja je na inventivan i funkcionalan način upotrijebila jeftinije materijale poput stiropora, platna i poliuretanske smjese[23] te tako prezentirala projekt «Mini-Mummy-me»[24] koji je izrađen u realnoj veličini u travnju 2010. i na kojemu su fiksirani dijelovi mumije. Takav je prezentiran javnosti u muzejskim prostorijama. Denis Vokić spominje upotrebu postamenta od pleksiglasa za drvenu skulpturu biskupa (15. stoljeće) iz porečke biskupije.[25]

Izrada šake od pleksiglasa nije jednostavan zadatak. Postoje dvije opcije: izrada smolnog kalupa u koji će se masa pleksiglasa ulijevati ili pak topljenjem oblikovati. Prvi prijedlog, tj. tehnika ulijevanja pleksiglasa, smatra se vrlo kompliciranim te zahtijeva uporabu tehnološki naprednijih strojeva, a često se koriste i otrovne kemikalije. Međutim, postojalo bi i jeftinije rješenje koje može provesti u djelo vrsniji kipar, pri čemu je potrebno ukomponirati više faza rada. Najprije je potrebno izraditi što vjerniju repliku ruke nekog drugog dostupnog relikvijara, potom uz pomoć te replike izraditi gipsani kalup razdvojen u dva dijela po vertikali, razmekšati pleksiglas u pećnici (pri temperaturi od oko 120 °C) te ga nanositi u relativno tankom sloju u udubine obaju dijelova kalupa. Pleksiglas se brzo hladi te gubi sposobnost oblikovanja, ali postupak sa zagrijavanjem može se neograničeno puta ponavljati dok se ne dobije željeni oblik. Dijelove kalupa nakon toga treba odvojeno staviti u zamrzivač, nakon čega će se pleksiglas učvrstiti i lakše odvojiti od stijenki kalupa. Dobivena dva dijela ruke od pleksiglasa tada treba po rubovima zalijepiti ljepilom koje je po sastavu cijanoakrilat.[26]

Model šake ne bi smio biti u izravnom doticaju s drvom da bi se izbjegla opasnost od oštećenja. Zato bi se na rub šake postavio tanki film akrilne smole[27] koja se upotrebljava za rekonstrukcije staklenih predmeta, tako da bi cijela konstrukcija lijegala amortizirano, što bi omogućilo i lakše uklanjanje.

13. a, b Fotomontaža izgleda rekonstrukcije šake relikvijara Sv. Eusebija s bakrenim žicama, mrežasti tip i obrisni tip (snimila i izradila I. N. Unković)
Photomontage of the reconstruction of the fist of St. Eusebius's reliquary with copper wires, the mesh type and contour type (made by I. N. Unković)

Realno je očekivati da se rekonstrukcija od pleksiglasa teško može precizno izmodelirati, što bi zahtijevalo dodatno učvršćivanje, i to tako da se iznutra na kraju šake montiraju dva istaka debljine 2 mm. Istaci bi se trebali fiksirati na šaku od pleksiglasa sustavom «klik-klak» da se omogući lako skidanje.

Rupe u kojima bi se fiksirali rubovi istaka bili bi obloženi mekanim punilom (voskom ili akrilnom smolom) da se drvo dodatno izravno ne oštećuje pri pomicanju konstrukcije. Negativna strana tog prijedloga jest ta da je potrebno izbušiti dvije rupe dubine minimalno 5 mm koje se ispunjavaju novim materijalom.

Napominjem da prezentirani sustav nije potkrijepljen ispitivanjima ili temeljen na prijašnjim iskustvima. Sustav služi isključivo kao osnova za moguće rješenje koje bi profesionalni dizajner-konzervator mogao bolje implementirati.

Bakrene žice

Do sada nije zabilježen niti jedan primjer prezentacije umjetnine čiji je nedostajući dio izrađen od žice. Žice koje bi u oblikovanju imitirale obris šake trebale bi biti od nehrđajućeg materijala. Za kakav-takav prihvatljiv vizualni dojam bilo bi potrebno koristiti se tzv. mrežastim tipom

14. Fotomontaža izgleda rekonstrukcije šake relikvijara Sv. Eusebija izvedena u drvu s namjerom nedovršena dojma (snimila i izradila I. N. Unković)
Photomontage of the wood reconstruction of the fist of St. Eusebius's reliquary with the intention of achieving an unfinished feel (made by I. N. Unković)

oblikovanja da se dobije dojam punoće ili tzv. obrisni tip koji bi linijski davao dojam obrisa šake. Prosudba o upotrebi žice u ovom je primjeru negativna, jer je takav tip prezentacije primjereniji suvremenim izlošcima.

Rekonstrukcija u drvu

Prijedlog rekonstrukcije šake u punom drvu sadržavao bi nekoliko modifikacija s namjenom razlikovanja originala i rekonstrukcije te lakog uklanjanja novog dijela.

Šaka bi se rekonstruirala u istoj vrsti drva kao i ruka, dakle u lipi, upotrebljavajući kao predložak ruku relikvijara sv. Klare. Drvorezbarski detalji bili bi izvedeni s velikom preciznošću jer bi se šaka fiksirala tiplom koji se ne bi lijepio, s namjerom jednostavnog uklanjanja neautentičnog dijela, što bi olakšalo uvid u originalno stanje umjetnine.

Tehnika gradnje šake bila bi identična kao i kod ostalih relikvijara: koristio bi se isti sastav osnove i ton polimenta na kojem bi se postavili srebrni listići. U tom slučaju razlika bi bila u tome da se srebrni listići ne bi polirali ni premazivali patinama (što se inače provodi za postizanje imitacije tona originalnog slikanog sloja) s namjerom da se istakne prijelaz originala i rekonstrukcije, što bi bilo vidljivo s veće udaljenosti.

Zaključak

Često spominjana rekonstrukcija bila bi opravdana jer je oštećeni relikvijar dio cjeline čija prezentacija ne bi bila potpuna kad bi se izložila s takvim stupnjem oštećenja.

Ako bi prevagnula odluka o rekonstrukciji, uzimajući sve čimbenike navedene u grafikonu s najvažnijim odrednicama koje bi se trebale maksimalno poštovati prilikom donošenja optimalne solucije, rekonstrukcija u drvu najbolje bi ispunila uvjete. Pleksiglas koji je bio najspominjaniji ne zadovoljava kriterije opće uvriježenog dojma, jednostavnosti u izradi, cijeni materijala i uvjetima deponiranja. S druge strane, rekonstrukcija od drva je jeftinija opcija koja daje dojam kompaktnosti, omogućava primjetnu razliku originala i rekonstrukcije, pri čemu je uklanjanje rekonstrukcije olakšano jer rekonstruirani dio nije fiksiran za original, već samo pričvršćena drvenim tiplama.

Intencija rada bila je približiti primjerima iz prakse alternativne materijale za prezentaciju koja bi mogla odstupati od etikete „rekonstrukcija", jer svojom prozirnošću (pleksiglas) ili prividnom trodimenzionalnošću (bakrena žica) istodobno daje dojam cjelovitosti i vidljive razlike od autentičnih dijelova.

Doprinos ove analitičke razrade mogao bi odrediti finalnu prezentaciju ne samo navedenog primjera nego i ostalih pokretnih umjetnina slične problematike. ■

Bilješke

1 CVITO FISKOVIĆ, Popisi umjetnina stolne crkve u Hvaru 17. i 18. stoljeća, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 34 (1994.), 303–319, 303.

2 CVITO FISKOVIĆ 1994., (bilj. 1), 313.

3 Konzervatorsko-restauratorski radovi obavljali su i vodili Stanko Alajbeg, konzervator-restaurator savjetnik i Branko Pavazza, voditelj radionice HRZ-a u Splitu. Ivana Nina Unković, konzervatorica-restauratorica, surađivala je obavljajući manji dio zahvata i pišući elaborat o zatečenom stanju umjetnina.

4 Fototeka Konzervatorskog odjela u Splitu, 1987. godina, fotograf: Živko Bačić

5 CVITO FISKOVIĆ 1994., (bilj. 1), 313. „Adi 20 Aprile 1708, Inventario delle robbe essistenti in sacrestia in custodio delli signori canonici Cargotich e Bonini Thesorieri,
In Primo Armer
L`effigie di S. Steffano in mezzo busto di legno indorato
Un brazzo di legno indorato con la reliquia dentro di S. Clemente
Un altro brazzo di legno indorato con la reliquia dentor si S. Eusebio
Due mezzi busti di legno indorati con le reliquie dentro di S. Gregorio et S. Serio Martire...“

6 Drvo uzoraka je rastresito porozno. Pore su na poprečnom presjeku poligonalno spljoštene. Članci traheja imaju spiralna zadebljanja. Perforacije članaka traheja su potpune. Drvni traci su višeredni, neki su širi od promjera pora. Navedena obilježja pripadaju drvu lipe (*Tilia* L.). Razlikovanje pojedinih vrsta unutar roda nije moguće na temelju anatomskih obilježja drva. Stručno mišljenje o vrstama drva uzorka s postamenta sv. Klare i donjeg dijela poprsja sv. Justine iz katedrale Sv. Stjepana pape u Hvaru, broj 179/08; izvješće izradila izv. prof. dr. sc. Jelena Trajković, 23. 6. 2008.

7 TOMISLAV MARASOVIĆ, Primjena metode faksimilske rekonstrukcije na primjeru predložene rekonstrukcije splitske fontane, u: *Ivi Maroeviću baštinici u spomen*, (ur.) Žarka Vujić i Marko Špikić, Zagreb, 2009., 273–289.

8 NICHOLAS STANLEY-PRICE, The reconstruction of ruins: Principles and Practice, u: Conservation Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths, Alison Richmond i Alison Backer (ur.), Oxford, 2009., 32–46.

9 IVO MAROEVIĆ, Spomenik kulture kao dokument, u: *Pogledi*, 18 (1988.), 783–791, 783.

10 M. KIRBY TALLEY JR., Oko primjećuje gledanje, prosuđivanje i connoiseerurstvo u: *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*, Denis Vokić (ur.), Dubrovnik-Zagreb, 2007., 31.

11 ALESSANDRA MELUCCO VACCARO, Rađanje moderne konzervatorsko-restauratorske teorije, u: *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*, Denis Vokić (ur.), Dubrovnik-Zagreb, 2007., 90.

12 PAUL PHILIPPOT, Restauriranje iz perspektive humanističkih znanosti, u: *Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada*, Denis Vokić (ur.), Dubrovnik-Zagreb, 2007., 108.

13 ALESSANDRA MELUCCO VACCARO 2007., (bilj. 11), 93.

14 CESARE BRANDI, Teoria del restauro, Torino, 2000., 8., „Il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell´opera d´arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell´opera d´arte nel tempo.“

15 BARBARA APPELBAUM, Conservation treatment methodology, Oxford, 2007., 239.

16 Pleksiglas je svestran materijal koji se primjenjuje u širokom rasponu područja i aplikacija. Posebice 1960-ih i 1970-ih upotreba pleksiglasa (Lucite) doživljava vrhunac u dizajnu interijera, proširujući upotrebu i na preostale grane umjetnosti, poput glazbene.

17 Ovisno o indeksu loma koji varira od 1,4893 do 1,4899.

18 VIRGINA GREENE, Conservation of a lyre from Ur: A treatment review, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 42 (2003.), 261–278.

19 http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic42-02–006.html, travanj 2010.

20 Tijekom dopisivanja s kustosicom egipatske umjetnosti Muzeja za umjetnost Sjeverne Karoline, Carolinom Rocheleau, saznajem da je pozlaćeni pokrov mumije (nazivaju je Golden Boy) nabavljen 1975. godine iz Cordier & Ekstrom, Inc, New York. Vrlo je malo podataka o provenijenciji tog pozlaćenog kartonaža, ali prema debljini zlatnih listića, kvaliteti crteža i detaljnoj ikonografiji utvrđeno je da potječe iz doba dinastije Ptolomejevića (oko 300. pr. Kr.).

21 Pismena komunikacija elektroničkom poštom, travanj–svibanj 2010.

22 William P. Brown, voditelj konzervatorskog odjela Muzeja za umjetnost Sjeverne Karoline, pojasnio je da su odlučili prijašnji kostur od pleksigala ukloniti jer su oštećenje eksponata uzrokovale mesingane žice koje su podupirale dno jednog komada Golden Boya. Tanke žice nisu izdržale težinu, što je izazvalo puknuće drva tog dijela. (Osobna komunikacija, travanj–svibanj 2010.)

23 http://ncartmuseum.org/untitled/2010/03/from-staceys-kitchen/, travanj 2010.

24 http://ncartmuseum.org/untitled/2009/12/mini-mummy-me-goes-to-brooklyn/, travanj 2010.

25 DENIS VOKIĆ, Biskup iz biskupskog dvora u Poreču, u: Restauratorsko izvješće Hrvatskog restauratorskog zavoda u Zagrebu, 1997., 10–11.

26 URL= http://www.ehow.com/how_6088498_bend-plexiglass-oven.html (13. ožujka 2010.)
URL= http://www.ehow.com/how_6105219_mold-plexiglass.html (13. ožujka 2010.)

27 Ispitivanja su dokazala da se akrilna smola brzo stvrdnjava i tijekom godina ima gubitak mase od samo 2,2% u prosjeku. SANDRA DAVISON, Reversible fills for transparent and transclucent materials, u: *Journal of the American Institute for Conservation* (1998.), 35–47, 39.

Summary

Ivana Nina Unković

PROBLEMS OF PRESENTATION OF DAMAGED WOODEN RELIQUARIES FROM THE CATHEDRAL OF POPE ST. STEPHEN IN HVAR

In practice we are often faced with the problem of reconstructing parts of an artwork. If we decide (not) to do it, we must offer purposeful arguments. The positive experience of foreign colleagues suggests that, in addition to taking advice from art historians, it is also useful to consult conservation experts from different fields, such as sculptors, designers, chemists and physicists.

The intention of the article's author was to draw attention to gradual decision making in the process of reconstruction as one of the principles of conservation and restoration, and to demonstrate the application of this principle in the case of wooden polychrome and gilded reliquaries from the cathedral of Pope St. Stephen in Hvar, which were restored in 2008/2009 in the Croatian Conservation Institute–Department of Split, as a part of their regular program.

The paper analyzes several methods of reconstruction–from the traditional one to the use of modern materials and the advantages and disadvantages of their usage in the case of selected examples. Original storage conditions, physical characteristics of materials that could be used for the reconstruction of the relics and the overall aesthetic impression have all been taken into account when deciding about their restoration. Restoration interventions were elaborated together with a thorough evaluation of the positive and negative aspects of the restoration proposal: the reconstruction in timber with the purpose of distinction between the original and the reconstructed part, the usage of Plexiglas and copper wires.

KEYWORDS: *wooden reliquaries, Pope St. Stephen's Cathedral, Hvar, issues of presentation, the theory of conservation, reconstruction of damaged parts*

Konzervacija i restauracija željeznog topa izvađenog iz mora u luci Starog grada na Hvaru

Ivo Donelli

Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu
Odsjek za konzervaciju-restauraciju
Split, Glagoljaška b/b
ivo.donelli@gmail.com

Stručni rad
Predan 12. 9. 2011.
UDK 7.025.3/.4:903.22(497.5)

SAŽETAK: Autor opisuje konzervatorsko-restauratorske postupke na željeznom topu izlivenom na prijelazu XVII. u XVIII. st., izvađenom iz mora u luci Starog grada na otoku Hvaru. Opisani su i postupci rekonstrukcije drvenog nosača („lafeta“) za top, izrađenog prema analogijama i opisima izrade takvih nosača.

KLJUČNE RIJEČI: *top, more, elektroliza, konzervacija, restauracija, „lafet“*

Sredinom 2007. godine na poziv hidroarheologa iz Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Odsjek konzervacije-restauracije na Umjetničkoj akademiji u Splitu bio je uključen u spašavanje željeznog topa pronađenog na predjelu „Spomenik“ u starogradskoj luci na otoku Hvaru. Top je ležao u mulju na dubini od sedam metara, prekriven morskim bio-obraštajem, te većim i manjim kamenim konkrementima. Uokolo nisu nađeni nikakvi arheološki artefakti koji bi pojasnili kako je top dospio u more. Izmjereni su gabariti (dužina 189 cm i širina 57 cm) da bi se mogao napraviti bazen na Umjetničkoj akademiji u kojem će top biti podvrgnut konzervacijskom tretmanu. Slijedio je niz predradnji prema uputama konzervatora, prije vađenja topa iz mora. Ronioci su morali potkopati top te ispod njega postaviti čeličnu mrežu i čelične sajle kojima će se top ovjesiti za kran dizalice.[1] (sl. 1a)

Nakon višesatnog mukotrpnog rada, top je bio na površini pokriven platnom od jute i utovaren na kamion te prevezen u Split u konzervatorsku radionicu. Za vrijeme transporta top je polijevan tekućom vodom, tako da juta bude konstantno vlažna, u svrhu zaštite od naglog sušenja i loma željezne površine. Dolaskom u radionicu, top je potopljen u improvizirani[2] bazen s tekućom vodom. Tim postupkom počeo je proces desalinizacije. Desalinizacija je dugotrajni proces. Sastoji se od periodične izmjene vode unutar bazena, kako bi se sol ekstrahirala iz pornih dijelova metala.[3] U projekt su bili uključeni profesori Akademije različitih znanstvenih struka: biolog, kemičar, fizičar, rendgenolog, konzervatori za metal i drvo te na kraju tehničko osoblje i studenti.[4] Rezultati njihovih analiza, ali i poznavanje tehnologije materijala, tehnike lijevanja te iskustvo i senzibilitet konzervatora odredili su konzervatorsko-restauratorske zahvate primijenjene na topu.

1. a, b Stari grad (Hvar), Željezni top, 17/18. stoljeće, neposredno nakon vađenja iz mora i tijekom uklanjanja sedimentne kore s površine (snimio I. Donelli)
Old Town (Hvar), iron cannon, 17/18th century, immediately after taking it out of the sea and removing the sediment crust from the surface (photo by: I. Donelli)

Konzervatorsko-restauratorski postupak

PRELIMINARNA ISTRAŽIVANJA

BIOLOŠKI NALAZI

Na samoj površini topa nađeni su živi morski organizmi: razne školjke (pedoće, kamenice i priljepak), zvjezdače i vlasulje. Zbog debelih slojeva mulja, biološki obraštaj nije se uspio uhvatiti za površinu artefakta. Nađen je samo na kamenim konkrementima.

KEMIJSKI NALAZI

Kemijski nalazi praćeni su tijekom isoljavanja topa. Uzeta je litra morske vode iz starogradske luke kao referentni uzorak. Tijek desalinizacije, odnosno periodika izmjene vode ovisila je o dva referentna uzorka: vodi iz starogradske luke i tekućoj vodi u Splitu. Voda u bazenu morala se izmjenjivati dok se nisu postigli zadovoljavajući rezultati, odnosno dok prisutnost soli u vodi nije bila na numeričkim vrijednostima tekuće vode.[5].

FIZIKALNE ANALIZE

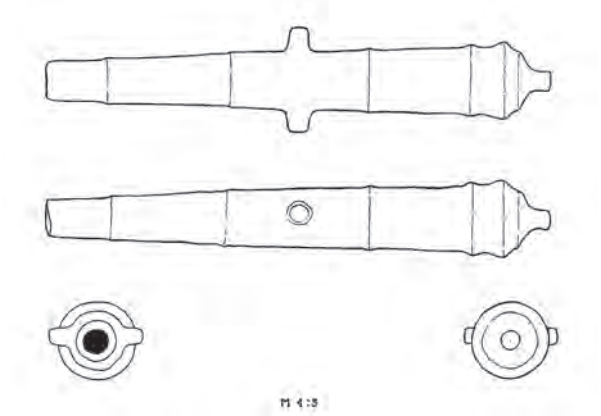
Fizikalni nalazi odnosili su se na konzervatorsko-restauratorske poslove, ali i na kemijska ispitivanja: izradu bazena, konstrukciju improviziranih dizalica za manipulaciju topom, izradu nosača za elektrolitske ploče, odabir elektrolitskih ploča,[6] praćenje jakosti amperaže na istosmjernom izvoru struje, vrijeme i trajanje tretiranja elektrolitskog čišćenja, te na magnetna ispitivanja da bi se utvrdila prisutnost metalne jezgre.

RENDGENSKA ANALIZA

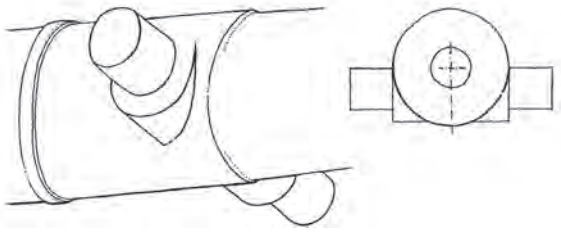
Na odjelu za konzervaciju i restauraciju postoji mogućnost rendgenskog snimanja materijala. Uz bezbroj pokušaja, rendgen nije uspio prozračiti niti jedan segment topa. Uporaba jačih rendgena (bolnički rendgen i rendgen iz brodogradilišta) nije bila dostupna zbog veličine objekta. Bez rendgenskih slika bili smo uskraćeni za podatke o debljini korozivnih kora, debljini jezgre metala, saznanja

2. Stanje tijekom postupka desalinizacije (snimio I. Donelli)
Conditions during the desalination process (photo by: I. Donelli)

3. Čišćenje površine topa uz pomoć vode pod tlakom (snimio I. Donelli)
Cleaning the surface of the cannon with the aid of pressurized water (photo by I. Donelli)



4. Crtež cijevi topa (autor I. Donelli)
The cannon tube sketch (by I. Donelli)



5. Crtež svornjaka (autor I. Donelli)
The clevis fastener sketch (by I. Donelli)

o vrstama naslaga konkremenata na površini.[7] Metalnim svrdlom sondirali smo na pojedinim mjestima debljine konkrementa i oksidnih slojeva na topu. Ti su podaci bili važni za određivanje parametara gustoće elektrolita, dimenzija metalnih ploča katoda i jakosti struje za čišćenje metala tehnikom elektrolitske redukcije.

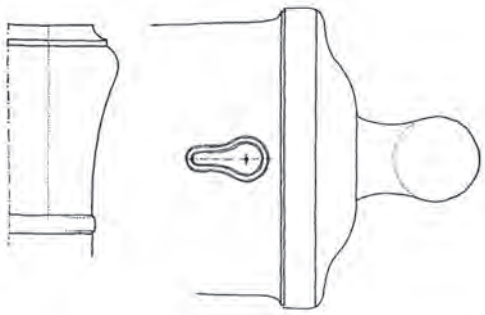
Desalinizacija

Postupak desalinizacije može se obaviti na više načina: potapanjem predmeta u vodu (destiliranu, deioniziranu ili tekuću), upotrebom različitih pulpa (atapulgit, sepiolit,[8] papirna pulpa), elektro-redukcijom i naposljetku upotrebom kemikalija pretvaranjem topivih soli u netopive (ta metoda primjenjuje se uglavnom u konzervaciji kamena). U našem slučaju top je bio potopljen u bazen s tekućom vodom. Nakon sedam dana top je izvađen iz bazena. Tijekom desalinizacije s površine topa otpali su svi mikroorganizmi, mulj i manji kamenčići. Upotrebom vodene pumpe pod tlakom (20 bara) te dlijeta i čekića skidale su se deblje sedimentne kore i veće kamenje (sl. 1b). Nakon tih zahvata mogao se donekle čitati izgled topa. Sastojao se od cilindrične vanjske cijevi, koja je imala dva prstena do svornjaka te još dva do rupe za paljenje fitilja.

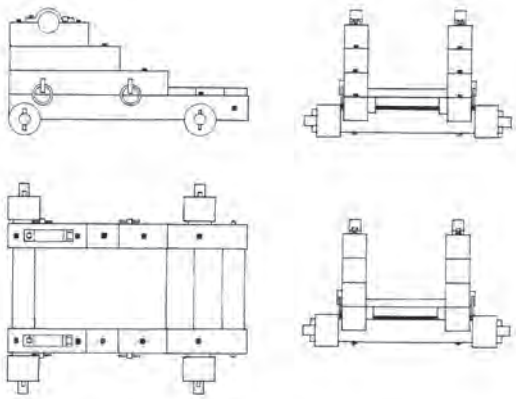
Također se nakon čišćenja očitavala kruna, odnosno zadnji dio topa . Tragovi grba, ukrasa ili godine izrade nisu nađeni. Top je ponovo vraćen u bazen koji je napunjen do vrha tekućom vodom i proces desalinizacije se nastavio (sl. 2). Vađenje i mehaničko čišćenje te desalinizacija topa trajali su tri mjeseca i sedam dana, dok analize nisu pokazale minimalan postotak natrijeva klorida (NaCl) u vodi.[9] Na taj način uklonjeni su svi konkrementi te se došlo do željeznog oksida na površini topa.

Elektrolitska redukcija

Da bi se uklonio oksidacijski sloj željeza s površine, primijenjena je tehnika elektrolitske redukcije .[10] Top je postavljen u bazen na drvene podmetače. Na dio topa očišćen od korozije zavarili smo željeznu šipku (katodu) koja služi kao spoj sa strujom. Na dvije mesingane šipke dužine 2 m serijski su spojene četiri ploče od nehrđajućeg čelika, dimenzija 50 x 30 cm, postavljene sa svake strane topa (anode). Bazen je napunjen elektrolitom koji se



6. Crtež detalja cijevi topa (autor I. Donelli)
The cannon tube sketch, detail (by I. Donelli)



7. Crtež drvenog nosača topa s okovima
The wooden carrier with chains sketch

8. Postavljanje topa na rekonstruirani drveni „lafet“ (snimio I. Donelli)
Mounting the cannon onto the reconstructed wooden carrier (photo by: I. Donelli)

9. Stanje nakon dovršenih radova (snimio I. Donelli)
State after the completion of works (photo by: I. Donelli)

sastoji od 10%-tne otopine natrijeva hidroksida (NaOH) u tekućoj vodi. Na ispravljač jednosmjerne struje od 12 V spojili smo kao minus pol top, odnosno katodu, dok su plus pol bile anode od nehrđajućeg čelika. Uključivanjem ispravljača za struju pokrenuo se proces elektrolitske redukcije. Potenciometrom na ispravljaču regulirana je amperaža, koja se u ovom slučaju kretala oko 10 A po dm^2.[11] U početku elektrolize korozijski se sloj teže uklanjao, ali za nekoliko sati primijećena je povećana amperaža, što je ukazivalo na to da se korozijski sloj počeo brže uklanjati. Shodno tome, morala se amperaža regulirati na normalnu visinu od 10 A. Metodom elektroredukcije uklanjale su se i dubinske naslage morske soli iz metala. Da bi se ubrzao proces uklanjanja korozivnog sloja, top je jedanput dnevno vađen iz bazena, te je visokotlačnom pumpom, čeličnim četkama, dlijetom i čekićem čišćena površina.[12] (sl. 3) Također se mehanički čistila i sama cijev topa upotrebom dugih svrdala umetnutih u elektrobušilicu. Proces elektrolitske redukcije i mehaničkog čišćenja trajao je četrnaest dana, dok se nije uklonio sav korozivni sloj s površine. Ponovo su izmjerene dimenzije i kalibar topa. Nakon uklanjanja konkremenata, dimenzije su se umanjile. Dužina je iznosila 164 cm; širina glave 10 cm; širina kod svornjaka 17 cm; širina sa svornjacima 25 cm; širina na kruni, odnosno stražnji dio topa 17,5 cm. Kalibar je iznosio 8 cm. Na površini nije imao nikakve pečate, ukrase, kao ni godinu lijevanja. Glava pri vrhu nije bila zadebljana niti je imala prsten, već je bila ravna. Nisu nađeni tragovi užljebljenja unutar cijevi topa. Uzrok brzog propadanja topa, osim dugotrajnog ležanja u moru i utjecaja vode, soli i morskih organizama, bila je i loša kvaliteta izrade, odnosno loš željezni lijev.[13] Tragovi na kompaktnosti metala (spužvasta površina) na pojedinim mjestima ukazuju na tu pretpostavku. Također su tuckanjem čekićem po površini opaženi zdravi i šuplji tonovi zvona. Tako očišćen top ostavljen je da se suši u suhoj i toploj prostoriji do daljnjeg postupka konzervacije.

Izrada drvenog nosača „lafeta“

Pretpostavka je da je top bio ili dio naoružanja Hektorovićeva „tvrdlja“ ili pak dio brodskog naoružanja. Tražeći analogije za izradu „lafeta“, pronašli smo da su takvi nosači za top bili uglavnom rađeni od hrastova drva s četiri kola. Za dimenzije visine, dužine i širine našeg nosača odlučili smo se konzultirajući tekst L. Baretića koji podrobno opisuje izradu takvih nosača.[14] Prema izračunu dužine topa, za izradu nosača bile su odgovarajuće sljedeće maksimalne dimenzije: dužina 100 cm; visina 50 cm; širina 100 cm. Trebalo je ispiliti drvene grede debljine 10 x 10 cm, iskovati željezne okove za spojeve drvenih greda, željezne klinove za spajanje podnica, obruče za kola, željezne alke za konope kojima se top sidri te okove za svornjake (sl. 4–7). Nakon piljenja, tokarenja i kovanja pristupilo se montaži drvenog nosača (sl. 8).

Konzervacija topa

Sušenje topa trajalo je dvadesetak dana. Na preostala korodirana mjesta primijenjeno je mikropjeskarenje . Površina topa zagrijavana je plinskim grijačem (brenerom). Na taj je način isušena preostala vlaga iz pornih dijelova. Top je zatim premazan temeljnom bojom za zaštitu metala . Nakon sušenja temeljne boje, površina je ponovo zagrijana te je tako pripremljen tretman s vrućim parafinom i grafitom. Nastojala se postići temperatura od 50 °C po cijeloj površini topa.

10. Željezni top postavljen na rivu Starog grada na Hvaru (snimio I. Donelli)
Iron cannon on the waterfront in the Old Town of Hvar (photo by: I. Donelli)

Temperatura parafina bila je 130 °C. Parafin i grafit utrljavani su u metal uporabom kista, a višak se skidao plinskim grijačem. Svi ti zahvati poduzeti su da bi se metal sačuvao i zaštitio od utjecaja vlage. Na istovjetan način tretirana je i unutrašnjost cijevi topa. U nju se ulijevao vrući tekući parafin da bi se nakon rotiranja višak izlijevao van.

Postavljanje topa na drveni nosač

Završna faza konzervacije i restauracije željeznog topa iz Starog grada bila je montaža na drveni nosač „lafet". Pri prvom pokušaju montaže primijećeno je da su utori za svornjake široki, da stražnji dio topa, „kruna", ne leži na prvoj letvi, da su kola široka, a raspon među njima velik i širok. Jednostavno, trebalo je prepraviti nosač. Mjerenjima i stavljanjem topa u vagu (livel) došli smo do sljedećih mjera nosača: dužina 95 cm; visina 45 cm; širina 70 cm. Nakon spajanja svih dijelova, drvena je građa zaštićena premazivanjem fungicidom te lanenim uljem. Nakon sušenja, na drveni smo nosač nanosili sloj vrućeg parafina pomiješan s grafitnim puderom. Drvo je grijano „fenom" kako bi parafin i grafit što dublje prodrli u drvo. Na taj je način drvo impregnirano, zaštićeno od vlage i crvotočine, a postignut je i izgled patine. Nakon sušenja, top je postavljen u ležište na drveni nosač (sl. 9). Montirana su kola sa željeznim obručima te su na prečke postavljeni željezni klinovi kao graničnici za sigurnost kola. Postavljene su šarke za koje će se top povezati preko svornjaka s drvenom konstrukcijom, a na bočnim stranama stavljene su po dvije željezne alke kroz koje će biti provučeni konopi. Konzervirani top s drvenim nosačem bio je pripremljen za transport u Stari grad na Hvaru. Stručnjaci su kao primjereno mjesto na kojemu će top biti izložen preporučili arheološki muzej Starog grada. Ondje je top i stajao neko vrijeme dok ga djelatnici muzeja nisu odlučili postaviti na starogradskoj rivi kao „top destinaciju". S vremenom, zbog svakodnevnog dodirivanja, gaženja i sjedenja na njemu, top je izgubio nešto parafinskog premaza s površine, dok je drveni nosač i dalje u dobrom stanju (sl. 10). ■

Bilješke

1 Zbog male dubine, top se nije mogao vaditi uporabom padobrana.

2 Bazen je napravljen od PVC folije te drvenih greda i dasaka nešto većih od samog topa.

3 IVO DONELLI, NIVES ŠTAMBUK–GILJANOVIĆ, Uporaba vodovodne vode za desalinizaciju kamenih spomenika, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 28 (2004.), 137–145.

4 Zahvaljujem: Ivanu Mitru, ing. kemije, Frani Mihanoviću, ing. rendgenologije i asistentu na Medicinskom fakultetu u Splitu, dipl. konz. za metal Filipu Rogošiću, predavaču na UMAS-u, dipl. konz. za kamen Siniši Bizjaku, predavaču na UMAS-u, ing. brodogradnje Željku Petriću, restauratoru Marinu Marasoviću, Dragi Piriću te tehničkom osoblju i studentima: Vedranu Kundiću (II. godina), Giuliju Frapportiju (III. godina) i Duji Ordulju (IV. godina).

5 IVO DONELLI, NIVES ŠTAMBUK–GILJANOVIĆ 2004., (bilj. 3), 137–145.

6 H. J. PLENDERLEITH, A.E.A. WERNER, The Conservation of Antiquities and Works of Art, 1979., 198–200.

7 IVO DONELLI, FRANE MIHANOVIĆ, Metode snimanja i konzervacija metalnih arheoloških predmeta, u: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 90–91 (1999.), 448–459.

8 Glinene mase koje se nanose na površine objekta, a služe za desalinizaciju.

9 B. VILHAR, Vrulje, 1970., svezak 1, 50–55.

10 Elektrolitska redukcija s otopinom natrijeva hidroksida u dosadašnjoj se praksi pokazala djelotvornom, iako stručna literatura kao najpouzdaniju metodu za desalinizaciju željeznih predmeta iz mora navodi alkalni natrij-sulfitni elektrolit: N. A. NORTH, A C. PEARSON, Washing Methods for Chloride Removal from Marine Iron Artifacts, u: *Studies in Conservation*, 23/4 (1978.), 174–186; MARK R. GILBERG, NIGEL J. SEELEY, The Alkaline Sodium Sulphite Reduction Process for Archaeological Iron: A Closer Look, u: *Studies in Conservation*, 27/ 4 (1982.), 180–184; ANNE RINUY, FRANÇOIS SCHWEIZER, Methodes de conservation d'objets de fouilles en fer. Etude quantitative comparee de l'elimination des chlorures, u: *Studies in Conservation*, 26/1 (1982.), 29–41; G. STAWINOGA, Ein Beitrag zur Eisenentsalzung, Arbeitsblätter für Restauratoren, 1996., 293–294; C. PEARSON, Conservation of marine archaeological objects, London-Boston, 1987.

11 Kod te redukcijske metode služimo se jednosmjernom električnom strujom. Korodirani kovinski predmet služi kao katoda (negativna elektroda), koju stavimo u elektrolitsku kupku (npr. u rastopinu natrijeva karbonata ili natrijeva hidroksida–lužnog kamena). Pozitivna elektroda (anoda) je željezna ploča. Jačina redukcije u tom slučaju ovisna je o električnoj struji. Kod strujanja elektrike na katodi se razvija vodik koji postupno reducira korozijski sloj i rastvara soli u tom sloju. Tijekom redukcije kloridi se sele iz katode na željeznu anodu. Metoda elektrolize može biti vrlo djelotvorna u čišćenju jako korodiranih kovina svih vrsta. Kao izvor električne struje služi akumulator ili baterija (istosmjerna struja)?ili pak izvor izmjenične struje koji je usmjerivačem pretvoren u istosmjernu struju na napetost približno u 12 V.
Ipak je u elektrolizi najvažniji element jakost, a ne napetost struje. Jakost (amperaža) ovisna je o otporu, koji pruža elektrolit, i o veličini elektroda. Za vrijeme elektrolize, jačina se može mijenjati, s obzirom na to koliko se korozijskog sloja već reduciralo.
U praksi upotrebljavamo ko (??kao) elektrolit približno 5%-tnu otopinu natrijeva karbonata ili lužnog kamena, a za anodu dvije željezne ploče koje objesimo na jednakim udaljenostima (približno 1 dm) na obje strane katode. Pod tim uvjetima brzina redukcije ovisit će o jačini struje koju reguliramo pomičnim regulatorom otpora tako da dobijemo približno 10 ampera na 1 dm^2 površine predmeta. Tako se na elektrodama razvijaju plinovi jednakomjerno.
Veliku posudu od stakla, plastike ili drva obloženog PVC folijom punimo do određene visine 5%-tnom otopinom natrijeva karbonata ili lužnog kamena. Preko ruba položimo šipke od mesinga ili bakra na koje objesimo elektrode (obje anode i katodu). Predmet spojimo s negativnim polom izvora elektrike, a obje anode spojimo na pozitivni pol preko ampermetra i pomičnog otpora. Dok traje elektroliza, anode jako oksidiraju pa ih je potrebno povremeno očistiti. Vrijeme elektrolize ovisno je o prirodi korozivnog sloja. Možemo ga skratiti tako da predmet više puta izvadimo iz kupke, površinu iščetkamo i ostružemo ispod tekuće vode. Također to učinimo i s čeličnim pločama. Predmet dignemo iz kupke još dok je struja uključena. Nikako ne smijemo predmet ostaviti u elektrolitu, nakon što smo isključili struju, jer bi se na njega mogle nataložiti kovinske soli koje se nalaze u kupki.

12 J. M. CRONYN, The Elements of Archaeological Conservation, London 1990., 160–202.

13 L. BARETIĆ, Dubrovačka artiljerija, Beograd, 1960., 141–142. Mnogo je razloga za kvalitetu lijeva: "Ako kalupi nijesu dobro pečeni i dobro suhi u vremenu lijevanja, cijevi neće izaći čiste, glatke i dotjerane ni iznutra ni izvana. Da bi kalupi bili dobro suhi i dobro pripremljeni, livac se ne smije zadovoljiti samo time da ih osuši na vatri, jer će se često naći prevaren. Razlog tome je slijedeći: i ako vatra postavljena iznutra i izvana uklanja i pretvara u vlagu paru na površinama kalupa, s druge strane vlaga u unutrašnjosti mase kalupa, spriječena toplinom vatre ne može da prodre na površinu ni da izlapi, već se bježeći od vrućine kao od jakog neprijatelja povlači i vraća natrag. Majstor kalupa vjerujući, kada su kalupi suhi na površini, da su suhi i iz unutra, iz gornjeg se razloga prevari. Zato da izbjegnu prije rečene neprilike, iskusni Nijemci nikada ne upotrebljavaju

kalupe za lijevanje koji nijesu napravljeni 3–4 godine ranije, a drže ih uvijek na zračnim i suhim mjestima, gdje ih preko ljeta obasjava sunce koje im izvlači i raspršava vlagu, a također ih dobro peku. Iz tog razloga njemačka i flamanska artiljerija izlazi tako lijepa i čista, što nije slučaj u ovim našim stranama, jer čim su napravljeni kalupi, odmah se u njih lijeva. Uslijed toga izlaze cijevi tako grube, krastave, spužvaste i rupičaste, te ih kasnije treba turpijati i sa dlijetima rezati, da se pokriju nedostaci."

14 L. BARETIĆ, 1960., (bilj. 13), 141–142; "Što se tiče tih pretpostavki, važno je znati, da ako nije svaki predmet učinjen na svojim mjerama ne može se tako lako odlučiti kojoj cijevi pripadaju. Osim toga, ako daske od kojih je napravljeno postolje nemaju propisanu debljinu, donijeti će mnoge mane, a posebno će se još iskriviti na način koji se naziva izvitoperenje te će biti izvan prave crte i hitac će uvijek nositi na jednu bočnu stranu. Ako nije postolje na glavi visoko koliko je potrebno, kada se užljebe svornjaci u te daske, a tako isto i osovina točaka, te ako je užljebljenje koliko treba, ostati će tako malo drveta između jednog i drugog užljebljenja, da će se upotrebom lako prelomiti. Tako će se dogoditi i na sredini, gdje počiva stražnji dio cijevi a i na repu postolja, jer su to tri mjesta gdje postolje može pretrpjeti lom. Ako je postolje dulje nego što treba, prilikom paljbe top će se više povlačiti i hici će biti pogrešni, ali će postolje, prilikom paljbe, manje trpiti. Ali ako je postolje kraće od propisanog, prilikom gađanja manje će se povlačiti i domet će biti dalji od predviđenog, ali će postolje pretrpiti veće opterećenje i učiniti da cijev dobije veću elevaciju od one koju bi imala sa dugim postoljem. Ako postolje nije utvrđeno sa 4 prečke, nikad mu stranice neće biti pravilne, a kada nedostaje ta pravilnost nikad se neće napraviti točan hitac. Dapače, prečke moraju biti dobro povezane sa željeznim svornjacima, da se ne mogu raspustiti ni pokrenuti ni izaći iz pravog kuta.
Ako bi kotači bili viši nego je potrebno za položaj na kojem će služiti, dogodit će se da će hitac biti uvijek kraći od daljine znaka uzetog u nišan, jer će se top više povlačiti nego što je potrebno. Ako bi kotači bili niži, hitac će biti dulji jer će top izvršiti manje povlačenje, ali će trpjeti sam komad kao i osovina i dovesti do opasnosti raspuknuća cijevi. Ako postolja i kotači ne budu okovani kako je rečeno, prouzrokovati će velike troškove vladaru, pošto će tako brzo istruniti, da se neće moći prestati sa njihovim izrađivanjem."

Summary

Ivo Donelli

THE CONSERVATION AND RESTORATION OF THE UNDERWATER IRON CANON FROM THE STARI GRAD ON THE ISLAND OF HVAR

The iron canon was a part of underwater excavations and as such it called for a different approach in terms of its conservation and restoration than iron objects included in earth excavations. A series of preliminary tests were performed, such as salts, metals and chemical analysis, biological analysis and X-ray studies. On the basis of the obtained data, and relying on years of experience in the same or similar field, conservation and restoration was initiated. After desalting and removing incrustation (stones, shells, sand), the next step was the electrolysis, in order to for the corrosive layer to be gradually removed. The surface of the cannon was cleaned through mechanical cleaning and high pressure water washing. After drying it, the iron surface was treated with a layer of protection for iron. The final coating included the application of hot wax and graphite on the surface of the heated canon. The wooden canon carrier was made of oak, while the hardware was forged and burnished. As with the canon, the final coating included hot paraffin mixed with the graphite dust and was applied on the heated surface. The conserved and restored canon with the wooden carrier has been positioned on the waterfront in the old port.

KEYWORDS: *canon, 17th/18th century, underwater archeological finds, Hvar, Stari grad, conservation and restoration, reconstruction, canon carrier*

Edo Anušić

Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb
Odjel za polikromiranu skuplturu
Zagreb, Zamjevac 8
eanusic@h-r-z.hr

Stručni rad
Predan 28. 8. 2011.
UDK 7.025.3/.4:246/247(497.5)

Ikonostasi manastira Pakre

SAŽETAK: Prije nekoliko godina Hrvatski restauratorski zavod u više je sakralnih objekata sjeverozapadne Hrvatske pokrenuo niz preventivnih zahvata na pravoslavnom drvenom inventaru u svrhu obnove i očuvanja tog dijela ugrožene kulturne baštine. U manastiru Pakra, na relativno malom prostoru, izrađena su dva ikonostasa. Danas se oba nalaze u crkvi Vavedenja Presvete Bogorodice. U ovome tekstu govori se o mogućem vrednovanju i perspektivi tih ikonostasa koji su kao izvanredni primjeri konstrukcije, rezbarske vještine i ponajviše umjetničkog dosega majstora, rezbara i ikonopisaca, polazeći od baroknog „prijelaznog razdoblja“[1] do danas, doživjeli različit stupanj ugroženosti.

KLJUČNE RIJEČI: *manastir Pakra, crkva Vavedenja Presvete Bogorodice, grobljanska kapela Sv. Nikole, pravoslavni sakralni inventar, ikonostasi*

Manastir Pakra

Manastir Pakra smješten je petnaestak kilometara jugoistočno od grada Daruvara, u maloj, dobro skrivenoj uvali, među obroncima Papuka, pokraj potoka Pakre po kojem je i dobio ime (sl. 1). Manastir su osnovali svećenici manastira Mileševo koji su izbjegli pred Turcima potkraj 17. stoljeća, a posebno se kao osnivači spominju mitropolit Grigorije[2] i arhimandrit Dositej. U manastirskom kompleksu, na sredini dvorišta, s polukružnim svetištem i zvonikom uz glavno pročelje, sagrađena je crkva Vavedenja Presvete Bogorodice, a odmah do nje i konak (prenoćište) – dugačka uska građevina s tri krila i dvije etaže. Osim crkve i prenoćišta, na jednom blagom uzvišenju sagrađena je 1761. grobljanska kapela Sv. Nikole – jednobrodna građevina s polucilindričnim svodom, polukružnim svetištem, pjevnicama i kriptom gdje su pokapani monasi.

Povijest crkve Vavedenja Presvete Bogorodice

Crkva Vavedenja Presvete Bogorodice je barokna jednobrodna građevina, sagrađena od klesanog kamena s manjom količinom sadre i cigle. Dovršena je 1765., a 1769. dozidan je zvonik, i to na zapadni zid građevine, tako da je osnova s apsidom i zvonikom dobila oblik križa. Crkva je u svojoj dugoj povijesti nekoliko puta teško stradala. Treba spomenuti godine 1780. i 1887., kada je u oba slučaja u nevremenu potpuno uništen limeni krov crkve, što je za posljedicu imalo stvaranje nepovoljnih mikroklimatskih uvjeta i njihovo razarajuće djelovanje na drveni inventar, posebno na ikonostas same crkve. Crkva i konak temeljito su obnovljeni 1923., dok su tijekom Drugog svjetskog rata crkva i, posebno, manastir doživjeli najteže dane. Ipak, predosjetivši dolazak teških vremena, u manastir je u kolovozu 1941. iz Zagreba stigla komisija pod vodstvom

1. Manastir Pakra i Crkva Vavedenja Presvete Bogorodice, 18. st, Sirač (Daruvar) (fototeka Ministarstva kulture)
Pakra Monastery and the church of The Presentation of the Blessed Virgin Mary, 18th century, Sirač (Daruvar) (Photo Archive of the Ministry of Culture)

profesora Tkalčića te preuzela i transportirala sve vrednije umjetnine i biblioteku u Zagreb. Treba također spomenuti da je tadašnji iguman Jefrem početkom rata spremio u limene cijevi jedan dio vrijednih predmeta, zapečatio ih i sakrio u kriptu grobljanske kapele Sv. Nikole.[3] Time njihova sudbina nije bila riješena jer su ih nakon nekog vremena pronašli partizani i dali nekom seljaku na daljnje čuvanje. U tom gotovo stalnom prenošenju i sakrivanju, umjetnine su s vremenom sve više stradavale, tako da je većina pretrpjela velika oštećenja, a od nekih su ostali samo dijelovi. Ustaše su 1943. potpuno demolirali unutrašnjost crkve, a prenoćište spalili (sl. 2). Također, prema dostupnoj dokumentaciji, nakon Drugog svjetskog rata crkva je obnavljana tek da se u njoj može obavljati bogoslužje, a manastir je potpuno napušten početkom Domovinskog rata. Njegov današnji izgled govori o dugom vremenu nebrige, stagnacije i nepoduzimanja preventivne sanacije najugroženijih dijelova. Treba reći da je u blizini manastira prije tridesetak i nešto godina otvoren kamenolom s pratećom logistikom, pa za ljetnih mjeseci i suha vremena velika količina prašine koju dižu kamioni izravno ugrožava manastirske starine. Osim djelovanja čovjeka, još je jedan segment odgovoran za proces višestoljetne destrukcije. Riječ je o prirodnom okruženju u kojem se manastir Pakra nalazi, odnosno vlažnoj okolici šume, riječnim tokovima i podzemnim vodama koje su pogodovale klizanju tla i konstantnom ovlaživanju unutarnjeg prostora crkve. Zbog izuzetno lošeg stanja, 1997. godine preuzete su ikone sv. Jovana, Susreta Marije i Elizabete te Krista s vladičanskog trona, koje su potom pohranjene u depo HRZ-a u Ludbregu. U svibnju 2007. godine provedena je potpuna dezinsekcija prostora crkve. Tijekom svibnja i lipnja sanirala se narušena statika građevine postavljanjem stega na više pozicija u temelju crkve te u razini obodnog vijenca sjevernog i južnog zida. Tijekom otvaranja temelja obavljena je i drenaža crkve.

Ikonostas crkve Vavedenja Presvete Bogorodice

Veliki ikonostas crkve Vavedenja Presvete Bogorodice dominira njezinim unutarnjim prostorom, odvajajući glavni brod od svetišta (sl. 3). Ikonostas je podignut 1779. godine, visok je gotovo 10 metara, ima 72 ikone, raspoređene u pet redova s dodanim pjevnicama i tronovima s obje strane. U najnižem redu su prizori iz Starog zavjeta, zatim šest prijestolnih ikona s carskim dverima. U sljedećem redu niže se dvanaest Kristovih i Bogorodičinih praznika s tajnom večerom u sredini. Slijedi ikona *Deisis* usred dvanaest apostolskih ikona. Iznad toga je velika ikona Sv.

2. Pogled sa sjeveroistoka na manastir i Crkvu Vavedenja Presvete Bogorodice (fototeka Ministarstva kulture, snimio N. Vranić, 1957.)
The northeastern view of the monastery and the church of The Presentation of the Blessed Virgin Mary (Photo Archive of the Ministry of Culture, photo by N. Vranić, 1957)

Trojice usred proročkih ikona, a na vrhu u sredini stoji Raspeće, te sa strane Bogorodica i sv. Jovan. Dvije bogato ukrašene trokutaste skupine kartuša od po šest ikona, koje prikazuju Kristove muke, zatvaraju s obje strane vrh ikonostasa i dopiru do samog svoda crkve. Ikone su oslikane u tehnici tempere na dosta tankom sloju tutkalno-kredne osnove, a pripisuju se novosadskom umjetniku Vasiliju Ostojiću.[4] Njegova ikonografija pripada „prijelaznom razdoblju" srpskog slikarstva koje je bilo zasnovano na bizantskim tradicijama i koje je u 18. stoljeću uključeno u tijekove tadašnje europske umjetnosti. Ostojićevu likovnost odlikuje komponiranje u dijagonali, uvođenje pejzaža i smještanje likova u prostor. Zna se (što je rijetkost) da je drvorezbarske radove izveo Jovan Djaković (u nekim dokumentima pojavljuju se i prezimena Dujković i Dijković iz Podborja kod Daruvara).[5] Barokna rezbarija ikonostasa je neuobičajeno bujna i razigrana, naročito na vrhu ikonostasa, oko križa i ikona na kartušama koje ga okružuju. Razlog tome je najvjerojatnije bio višak prostora u gornjem dijelu konstrukcije koji je majstoru dopuštao izradu raskošnije rezbarije. Iako se pri pomisli na ikonostas redovito usredotočujemo na njegov slikarski dio i rezbarsku vještinu, ne treba zaboraviti da je on ujedno i vrijedno arhitektonsko ostvarenje, s obzirom na to da ga je redovito projektirao arhitekt.[6] Iako u konstrukciji i sastavu ikonostasa postoje određena pravila, ona se tiču ponajprije samog rasporeda ikona, a manje arhitektonskih rješenja. Kako je ikonostas zapravo drveni zid, odnosno pregrada koja nosi ikone i odvaja svetište od ostatka crkve, morao je na neki način biti po rubu obostrano učvršćen na zidove crkve, što je višestoljetnim nepovoljnim mikroklimatskim uvjetima rezultiralo stalnim stezanjem i širenjem drvene građe, dovodeći konstrukciju do postupnih deformacija i promjena izgleda. Iako visok, pakranski ikonostas ne dodiruje strop u onoj mjeri koja bi osiguravala njegovu stabilnost i čvrstoću, a razlog tako slabe veze vjerojatno leži u prvotnoj namjeri da se tako dobije akustičnost prostora jer se time omogućavalo da liturgijske uzvike klera mogu jasno čuti vjernici. Arhitektura, stupovi, volute i okviri oslikani su mramorizacijama u plavim nijansama na krednoj podlozi u kombinaciji s pozlaćenim ornamentalnim elementima. Za svaki red specifični su određeni oblici ornamenta koji se šablonski ponavljaju iznad i ispod ikona te po stupovima i volutama. S lijeve i desne strane okomito na ikonostas, naslonjene uz zidove, pružaju se u istom stilskom izričaju mramorizirane pjevnice s naslonima i postoljima za čitanje, ukrašene ikonama. Popunjavaju prostor između prvog i drugog pilastra, a

3. Crkva Vavedenja Presvete Bogorodice, ikonostas (fototeka HRZ-a, snimio V. Barac)
The church of The Presentation of the Blessed Virgin Mary, iconostasis (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Barac)

niz nastavljaju tronovi naslonjeni uz pilastre, Bogorodičin tron na desnoj strani, te vladičanski tron s eparhijskim grbom na lijevoj strani. Mramorizirana površina izduženih tronova ukrašena je pozlaćenim ornamentima, a na vrhu završava crveno lazuriranim baldahinom. Postavljanjem uz pilastre dodatno je pojačana njihova izdužena figura.[7]

Konstrukcija ikonostasa na prvi pogled djeluje dosta stabilno dok se ne prođe kroz južna vrata u svetište gdje nas čeka pogled na poleđinu ikonostasa (sl. 4). Naime, glavna horizontalna greda koja osigurava statiku drvene konstrukcije ne obavlja tu zadaću zato što je u dugom nizu godina zbog loših klimatskih uvjeta došlo do njezine deformacije i postupnog ispadanja iz ležišta u zidu, pa joj nikakve naknadne intervencije (vraćanje u ležište i minimalno betonsko zalijevanje i krpanje) nisu vratile prvotnu funkciju. Dodatno slabljenje drvene konstrukcije ikonostasa uzrokovano je djelovanjem crvotočine, što je bilo dosta vidljivo na poleđini konstrukcije ikonostasa, a njezina prisutnost na samim ikonama bila je uglavnom ograničena na poleđinu s minimalnim izbijanjem na pred-

4. Crkva Vavedenja Presvete Bogorodice, poleđina ikonostasa (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
The church of The Presentation of the Blessed Virgin Mary, the back of the iconostasis (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

nju, oslikanu površinu ikona. Osobito su kao ugrožena označena područja koja se naslanjaju na zidove apside i pod, gdje je zbog izravnog utjecaja vlage primjetna povećana vlaga i truljenje dijelova te otpadanje slikanih dijelova. Iako je proteklih nekoliko godina dosta napravljeno na saniranju i izoliranju vlage drenažom same crkve, ipak se povoljniji rezultati nisu mogli očekivati kada je u pitanju sama konstrukcija ikonostasa, s obzirom na to da je baza (drvena greda) na kojoj drvena građa leži u izravnom dodiru sa zemljanim podom (pritom treba zanemariti izolaciju nekoliko centimetara debelih kamenih ploča). Stanje ikona je ocijenjeno u rasponu od vrlo lošeg do dosta dobrog, ovisno o poziciji na kojoj je pojedina ikona smještena. Na arhitekturi nedostaje pet ikona u prvom redu, od kojih su tri deponirane u Restauratorskom centru u Ludbregu,[8] dok je sudbina ostalih dviju nepoznata. Sredinom 2006. odignuti polikromirani slojevi preventivno su podlijepljeni ugrijanom 5%-tnom otopinom tutkala na ikonama i ornamentima. U postupku konzerviranja *in situ* kao problem se pojavio sloj nataložene čađe, naročito u višim slojevima, na kartušama sa sjeverne i južne strane vrha ikonostasa, jer je u kombinaciji s prašinom na pojedinim mjestima stvorio tvrdokorni sloj na polikromiji koji je godinama postupno radio raspukline u naglim promjenama temperature i relativne vlage, uzrokujući mjestimično listanje polikromiranog sloja i odvajanje od drvenog nosioca. Stoga je na tim mjestima postupak izravne konzervacije bio dosta spor i zahtjevan jer je pažnja bila usmjerena na kontroliranje dopuštene količine tutkala na ugroženoj površini da se ne bi dogodila neželjena promjena u obliku i strukturi saniranog sloja. Izvorna pozlata Ostojićeva ikonostasa, bogato nanesena na svim pozlaćenim površinama, također je zahtijevala pozornost, iako je njezino listanje ili preveliko odizanje s krednom osnovom od drvenog nosioca zamijećeno samo u tragovima. Istraživanja provedena 2007. obuhvaćala su utvrđivanje stanja konstrukcije sa stražnjeg dijela ikonostasa, istraživanje slikanih slojeva te uzimanje uzoraka slikanih slojeva s ikone za analizu poprečnog presjeka mikro uzorka. Uočeno je da se preslici javljaju samo u prvom redu ikonostasa, na arhitekturi i pozlaćenim ornamentima gdje su tamnim oslikom prekrivene mramorizacije, a brončanim nanosima pozlata. Očito je preslikavanje samo jednog dijela ikonostasa, onog koji je bio "nadohvat ruke", bilo povezano s nedostatkom novčanih sredstava naručioca, pa se intervencija preslikavanja provodila u namjeri da se sakriju oštećenja prvog i drugog reda prizemnog dijela. U protivnom je nakana naručioca trebala značiti preslikavanje kompletne arhitekture ikonostasa zajedno s polikromijom i pozlatom, kao što je bio običaj svakog stilskog razdoblja–provoditi preinake na drvenom sakralnom inventaru da bi se dobile nove estetske, kulturne ili religiozne vrijednosti koje danas poznajemo kao preslike. Ikonostas crkve Vavedenja Presvete

5. Pakra, grobljanska kapela Sv. Nikole, pogled na glavno i južno pročelje (fototeka Ministarstva kulture, snimio N. Vranić, 1957 god.)
Pakra, St. Nicholas Cemetery Chapel, view of the southern facade and the main facade with the vertical crack (Photo Archive of the Ministry of Culture, photo by N. Vranić, 1957)

6. Grobljanska kapela Sv. Nikole, stanje 2006. godine (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
St. Nicholas Cemetery Chapel, conservation state in 2006 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

Bogorodice skriven je iza sloja laka koji je potamnio zbog višestoljetnih obreda paljenja svijeća, djelovanja prašine i utjecaja svjetlosti, stoga na njegov izgled nije toliko djelovao čovjek koliko prirodni čimbenici. Potamnjeli lak sakrio je izvornu svijetlu mramorizaciju i izvornu pozlatu, potpuno promijenivši vedri izričaj, koji je nekoć imao funkciju održavati višestruku vezu ikonostasa i glavnog broda. Naime, ikonostas se odrazio na unutrašnjost hrama preko predoltarskog prostora na kojem se održavao dio liturgijskog rituala namijenjen pogledu vjernika, simbolično prikazujući događaje iz Kristova zemaljskog života.

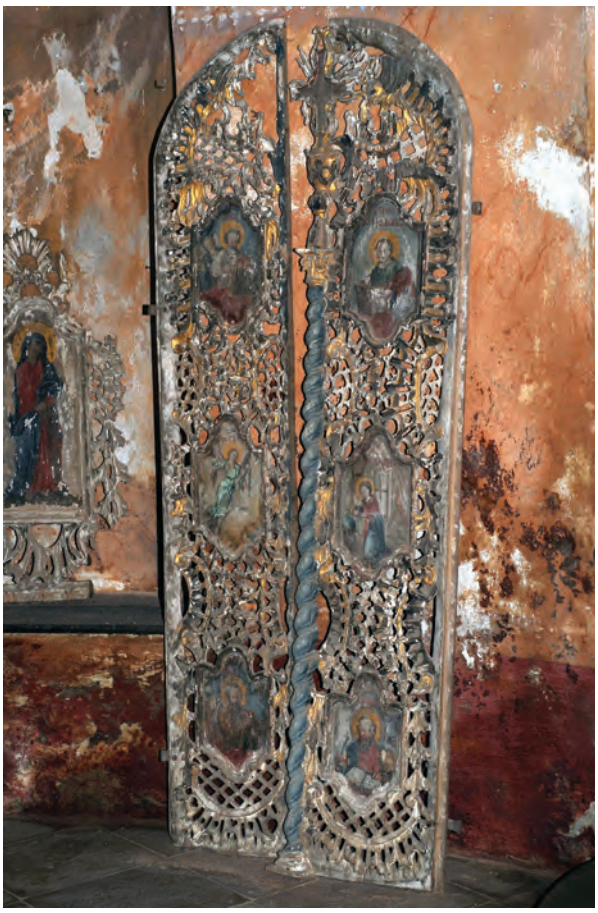
Povijest kapele Sv. Nikole

Grobljanska kapela Sv. Nikole imala je sasvim drugačiju sudbinu (sl. 5). Njezina gradnja na uzvišenju pokraj crkve Vavedenja Presvete Bogorodice pokazala se kao loše rješenje. Klizanje tla uzrokovalo je pucanje i razdvajanje zidova kapele, a uslijedilo je urušavanje zvonika i krovišta. Umjetnine koje su se nalazile u prostoru kapele, osobito ikonostas, doživjele su neviđeno propadanje u vrlo kratkom vremenu. Radi još jasnije slike propadanja toga kulturnog dobra, navodim niz dokumenata o posljednjih četrdeset godina pokušaja, planova, neadekvatnih obnova, zastarjelih elaborata, te nezainteresiranosti i sporosti tadašnje administracije za promptnim rješavanjem i spašavanjem blaga iz kapele.[9] Prvi dokument „Prijedlog za izvođenje konzervatorsko-zaštitnih radova na objektima manastira Pakra, općine Daruvar“ iz 1968. godine koji je pohranjen u arhivu Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture govori o „visokom riziku od rušenja kapele Sv. Nikole, zbog popucanih zidova i nesaniranog krova. Pukotine se mjestimično protežu do samog tla, čime je ugrožen i ikonostas te da je s bogatog ikonostasa ukradeno nekoliko najvrednijih ikona“.

Sljedeće godine, 1969., upućen je zahtjev tadašnjem Republičkom fondu za unapređivanje kulturnih djelatnosti SRH za dodjelu financijskih sredstava radi evakuacije ikonostasa grobljanske kapele te konzervatorskih istraživanja i izrade projektnog elaborata. U travnju 1970. Komisija za razmatranje sanacije manastira Pakre istaknula je visoku kulturno-povijesnu i estetsku vrijednost manastira kao najviše spomeničke kategorije. Manastirski kompleks sagledan je kao cjelina koja unutar kanjona rijeke Pakre čini jedinstveni ambijent. Tada se upozoravalo na ugrožavanje kompleksa (prirode i manastira) sječom šume i aktivnošću obližnjeg kamenoloma. Sljedećih mjeseci prikupljala se dokumentacija potrebna za izradu elaborata za sanaciju manastira.

Početkom 1973. godine statičkom sanacijom prenoćišta počinju radovi rekonstrukcije manastira, bez intervencija na kapeli Sv. Nikole. Sljedeće, 1974. godine Republički zavod za zaštitu spomenika zahtijeva hitne mjere za sanaciju ugrožene kapele Sv. Nikole. Petnaest godina kasnije, u srpnju 1989., osnovan je Odbor za pokretanje i realizaciju aktivnosti na revitalizaciji i sanaciji kulturno-povijesnog spomenika Pakra-manastir koji je sastavio program obnove. Tada se obnova i revitalizacija manastira Pakre predviđala za pet godina, u nekoliko etapa, uz dovođenje infrastrukturnih instalacija i modernizacije prometnice

7. Kapela Sv. Nikole, unutrašnjost s ikonostasom (fototeka Ministarstva kulture, snimio N. Vranić, 1957. god.)
The chapel of St. Nicholas, the interior with the iconostasis (Photo Archive of the Ministry of Culture, photo by N. Vranić, 1957)



8. Kapela Sv. Nikole, carske dveri, stanje 2006. godine (fototeka Ministarstva kulture, snimio V. Barac)
Chapel of St. Nicholas, the Royal Doors, conservation state in 2006 (Photo Archive of the Ministry of Culture, photo by V. Barac)

te uređenje okoliša. Zamišljeno je da manastir Pakra ima trojaku funkciju: sakralnu, povijesno-umjetničko-kulturnu i rekreacijsko-turističku. Entuzijastički osmišljen program dotaknuo se čak i obnove ribnjaka i voćnjaka te rješavanja prostora za kampiranje. Započeto ostvarivanje projekta prekinuto je izbijanjem rata 1991. godine. Nekoliko godina nakon prestanka ratnih operacija, 1997. godine, preostali dijelovi ikonostasa grobljanske kapele pohranjeni su unutar crkve, tako da su veći dijelovi prislonjeni uz klupe, a ostatak je raširen po prostoru crkve. Ruševine te male kapele danas su obrasle visokim raslinjem, pa je put do njezine unutrašnjosti, naročito za ljetnih mjeseci, potpuno nepristupačan (sl. 6).

Ikonostas grobljanske kapele Sv. Nikole

Ikonostas kapele Sv. Nikole, djelo nepoznatog majstora, nešto je stariji od velikog ikonostasa iz crkve Vavedenja Presvete Bogorodice, a izrađen je 1764. godine (prema natpisu na vladičanskom tronu), tri godine nakon gradnje kapele (sl. 7). „Drvena konstrukcija ovog malog ikonostasa je potpuno u baroknom stilu. Ikone su postavljene u divnoj, gotovo čipkastoj baroknoj rezbariji koja odiše radošću i svježinom i mnogo nas podsjeća na rokoko“.[10] Možemo samo zamišljati ikonostas u toj malenoj kapeli na uzvisini pokraj crkve u njegovo najljepše doba. Fotografije iz 1941. (fotograf Tihomil Stahuljak) i 1957. (fotograf Nino Vranić) donekle nam dočaravaju kakvo je remek-djelo nepovratno izgubljeno. Ikonostas je nosio pet redova ikona, s carskim dverima, sjevernim i južnim vratima, središnjim križem i pripadajućim kartušama s po šest ikona s lijeve i desne strane. Sva ikonografija bila je ugrađena na malenu konstrukciju, uz dodatnu raskošnu rezbariju svakog elementa ikonostasa. Premda je stariji od velikog ikonostasa iz crkve Vavedenja Presvete Bogorodice samo petnaestak godina, taj ikonostas zbog kompozicije, načina tretiranja boje i crteža na ikonama i manjka novih elemenata koje je donijelo „prijelazno razdoblje“, djelovao je još starije, a po svojem umjetničkom dosegu i jače od Ostojićeva djela u velikoj crkvi. Među preostalim dijelovima ikonostasa koji su deponirani u svetištu velike crkve, treba izdvojiti carske dveri, središnji križ s ikonama Bogorodice i sv. Jovana Bogoslova te dvoja vrata sjevernog i južnog prolaza. Iako je drveni nosilac i konstrukcija nabrojenih dijelova dosta dobro sačuvana, kredna osnova s polikromijom i pozlatom gotovo je potpuno uništena.

9. Kapela Sv. Nikole, završni križ ikonostasa, stanje 2006. godine (fototeka Ministarstva kulture, snimio V. Barac)
Chapel of St. Nicholas, the final iconostasis cross, conservation state in 2006 (Photo Archive of the Ministry of Culture by V. Barac)

10. Kapela Sv. Nikole, sjeverna i južna vrata ikonostasa, (fototeka Ministarstva kulture, snimio V. Barac)
Chapel of St. Nicholas, the iconostasis north and south doors, conservation state in 2006 (Photo Archive of the Ministry of Culture, photo by V. Barac)

Zaključak

Manastir Pakra je objekt prve spomeničke kategorije, a pitanje njegove revitalizacije postaje zapravo pitanje odnosa struke prema stanju u kojem se manastir nalazi te pitanje pravih i pravodobnih odluka koje će na najbolji način vrednovati njegovu povijesnu, estetsku, religioznu i spomeničku važnost. Visok stupanj oštećenosti crkve Vavedenja Presvete Bogorodice određuje ritam i razinu stručnih zahvata na drvenom inventaru crkve, posebno na ikonostasu. Građevinski radovi i drenaža crkve prvi su korak u tom smjeru. Nakon ostvarivanja potrebnih uvjeta, kao što su uspostavljanje normalnih granica za dosad nepovoljne, odnosno nagle mikroklimatske promjene i rješavanje statike same građevine, bit će potrebno jasno odrediti smjernice konzervatorskih zahvata da bi se zaustavilo ili barem usporilo daljnje propadanje ikonostasa i pripadajućeg sakralnog inventara. Pritom ne treba zaboraviti da je za razliku od katoličkog drvenog inventara, pravoslavni sačuvao izgled izvornika bez „upotrebe“ preslika u svakom stilskom razdoblju. Ako mogućnost obnove Ostojićeva ikonostasa ima sve uvjete i potporu, od stručne do političke, što će se dogoditi s preostalim dijelovima onog manjeg, ljepšeg i vrednijeg, s dijelovima koji su naslonjeni na zidove apside, skriveni iza velikog ikonostasa pakranske crkve? Kakva može biti njegova sudbina, kad je grobljanska kapela Sv. Nikole u kojoj je izrađen odavno ruševina? Carske dveri postale su zaseban dio koji je nemoguće smjestiti u prijašnji kontekst, njihova uloga se iz temelja promijenila, originalna funkcija je nestala, dveri su pretvorene u izoliranu kreaciju, iako još uvijek postojane konstrukcije i vidljive raskoši čipkaste rezbarije, ali bez dostatne polikromije i pozlate (sl. 8). Što učiniti? Jedno od rješenja koje se nameće je njihovo muzejsko arhiviranje i smještaj u odgovarajući povijesni niz. Međutim, time problem nije riješen. Oko 80% izvorne polikromije s pozlatom nepovratno je izgubljeno, pa bi eventualni restauratorski zahvati trebali rekonstruirati izgled dveri, kako bi bila zadovoljena prezentacijska forma muzejskog izloška. Bi li rekonstrukcijom, kojom bi se na osnovi preostalih fragmenata polikromije i pozlate vratio pretpostavljeni izvorni izgled, bila prekršena određena pravila i etičke norme konzervatorsko-restauratorske struke? Gradnja faksimilnog ikonostasa na osnovi fototeke Ministarstva kulture i implementiranja preostalih dijelova

i sitnih fragmenata ne bi dolazila u obzir iz više razloga. Prvi i najvažniji je determiniran etikom restauratorske struke gdje se postavlja pitanje: Do koje mjere se nedostajući dijelovi mogu rekonstruirati, a da to umjetničko djelo još ima pravo biti pripisano svojem autoru i nekom prošlom dobu? Ili, u odnosu na naš slučaj–razina oštećenja polikromije i pozlate na carskim dverima je tolika da se postavlja pitanje kolika je vjerodostojnost rekonstrukcije carskih dveri na osnovi povezivanja preostalih fragmenata u novu cjelinu. Stoga fragmenti polikromije i pozlate ne bi trebali postati poticaj ili polazište za stvaranje i rekonstrukciju isprane i ogoljene drvene osnove carskih dveri jer bi time zapravo dobili neki novi prikaz na staroj konstrukciji i doveli u pitanje autentičnost predmeta. Ista konstatacija može se primijeniti i za ostale dijelove ikonostasa, posebno središnji križ (sl. 9) i vrata sjevernog i južnog prolaza (sl. 10). Rješenje se možda vidi u konzerviranju preostalih dijelova tako da im se u muzejskim uvjetima osigura što bezbolnija aklimatizacija, s obzirom na to da dolaze iz prirodnog okruženja gdje su posebni mikroklimatski uvjeti, a ne treba zanemariti ni činjenicu da su niz desetljeća mikroklimatski uvjeti u kapeli Sv. Nikole bili šokantni za umjetnine, s ekstremnim oscilacijama temperature i vlage zbog postupnog odvajanja i urušavanja krovišta i zidova zgrade.

Pravoslavni sakralni inventar, posebno ikonostasi, važan su dio našeg kulturnog naslijeđa i kao takvi zaslužuju pozornost i brigu, kako bismo se u vremenu koje dolazi na pravi način mogli odnositi prema njima, a detaljnim povijesnim istraživanjima i konzervatorsko-restauratorskim zahvatima pokrenuti proces njihove trajnije zaštite i obnove. ■

Bilješke

1 "Prijelazno razdoblje" je pojam za slikarstvo zasnovano na bizantinskim tradicijama koje se u 18. stoljeću uključuje u europsku umjetnost svojeg doba. Ispočetka to slikarstvo zadržava tradicionalni način slikanja s primjesama i utjecajima grčko-italske ikonografske škole. Karakteristika takvog slikarstva su likovi u strogom hijeratskom stavu s apstraktnom pozadinom te često naivan način izražavanja. S vremenom se to stanje mijenja, pa u drugoj polovici 18. stoljeća ima sve manje slikara-monaha, a sve više školovanih ikonopisaca. Što se tiče pozadine slike, ona je u početku apstraktna i jednolična (zlatna), a prekriva se baroknim ornamentom. Poslije se pretvara u nebo puno oblaka i anđelčića, u krajolik ili perspektivno slikan prostor. Figure su ispočetka tretirane crtački, a zatim slikarski. Tradicionalna tehnika tempere sve se više zamjenjuje uljem. http://www.scribd.com/doc/45896797/SRPSKI-NOVI-VEK1 (25.5.2011.)

2 „Ovaj mitropolit obnovio je Pakru i stvorio od nje jak duhovni centar, okupivši oko sebe brojno monaško bratstvo. Najveći deo tadašnjih pakranskih kaluđera došao je iz Mileševe. Manastir Mileševa je, naime, 1688. opustošen od Turaka, te su mileševski kaluđeri na čelu s arhimandritom Dositejem migrirali na sever čak do Sentradreje, noseći sa sobom mnoge manastirske dragocenosti i utvari, i neki se zaustaviše evo u Pakri." DUŠAN KAŠIĆ, Srpski manastiri u Hrvatskoj i Slavoniji, Beograd, 1996., 198, 199.

3 DUŠAN KAŠIĆ, 1996. (bilj. 2), 212.

4 „Vasa Ostojić, učitelj prije spomenutoga Bačevića, možda je onaj Vasilije iz Novog Sada koji je 1774. slikao ikonostas u manastiru Pakra." ANĐELA HORVAT, RADMILA MATEJČIĆ, KRUNO PRIJATELJ, Barok u Hrvatskoj, Zagreb, 1982., 176.

5 ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Crkva Sv. Nikole u Karlovcu – Arhitektonske i ikonografske odlike, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 12–13 (1988./1989.), 273.

6 DRAGAN DAMJANOVIĆ, Arhitektura ikonostasa u opusu Hermana Bolléa, u: *Prostor*, (2010.), 64.

7 EDO ANUŠIĆ, ANA DUMBOVIĆ, Manastir Pakra, Ikonostas crkve Vavedenja Presvete Bogorodice – Elaborat o zatečenom stanju i provedenim istraživanjima na drvenom inventaru crkve uz prijedlog konzervatorsko-restauratorskih radova, arhiv HRZ-a, 12.

8 Podatak se nalazi u Dokumentacijskom odjelu HRZ-a u formi opisa radova s troškovnikom za konzervatorsko-restauratorske radove i prijedloga konzervatorsko-restauratorskih radova koji je 19. 10. 1998. sastavio Đuro Šimičić.

9 "Prijedlog za izvođenje konzervatorsko-zaštitnih radova na objektima manastira Pakra" i "Program revitalizacije i sanacije Pakra-manastira", te veći broj ostalih dokumenata Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Osijeku, kao i Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu, pronađen je u arhivi Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture RH u Zagrebu.

10 DUŠAN KAŠIĆ, 1996., (bilj. 2), 219.

Summary

Edo Anušić

PAKRA MONASTERY ICONOSTASES

A few years ago the Croatian Conservation Institute initiated a series of preventive interventions on the wooden Orthodox inventory in a number of sacral objects in northwestern Croatian with the aim of restoring and preserving the endangered cultural heritage. For a long time, perhaps more than necessary, but due to serious matters being at its initial phase, or being completely unknown, one can be undecided about how to write in a meaningful and useful way about the inventory undergoing a removal of centuries old cobwebs, the inventory that is yet to be touched by the healing hand of the restorer. If one browses through historical data and uses photo archives, one can only be surprised with the extent to which this segment of the Croatian cultural heritage has been neglected. The same goes for the extent to which various historical and political events had a direct or indirect impact on ignoring and delaying the beginning of its restoration. The relatively small space of the Pakra Monastery contains two iconostases. Today, they are both located in the church of The Presentation of the Blessed Virgin Mary. The bigger one represents a part of the church inventory, and the smaller one, or what is left of it, was transferred from the ruined chapel of St. Nicholas and temporarily stored in the apse of the church. The article discusses the possible evaluation and future of the iconostases. As an excellent example of the construction, the carving skills, and most of all the artistic mastery of their authors–carvers and iconographers–and starting from the Baroque „transition period“ to date, they have reached different degrees of endangerment.

KEYWORDS: *Pakra Monastery, the church of The Presentation of the Blessed Virgin Mary, St. Nicholas Cemetery Chapel, Orthodox religious inventory, iconostases*

Konzervatorsko-restauratorski radovi na haljini iz Zbirke tekstila i modnog pribora Gradskog muzeja Varaždin

Branka Regović

Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za tekstil
Zagreb, Ilica 44/II
bregovic@h-r-z.hr

Stručni rad
Predan 30. 8. 2011.
UDK 745.52.025.3/.4:069.5(497.5 Varaždin)

SAŽETAK: Višegodišnja suradnja Gradskog muzeja Varaždin i Hrvatskog restauratorskog zavoda rezultirala je preuzimanjem raznovrsne povijesne tekstilne građe na konzerviranje i restauriranje u Odjel za tekstil HRZ-a. Haljina inventarnog broja GMV-KPO 2888 kao primjer ženskog odjevnog predmeta s početka 19. stoljeća, dio je Zbirke tekstila i modnog pribora Gradskog muzeja Varaždin. Uz više kompleta, dijelova ženske odjeće i modnih dodataka već restauriranih na Odjelu za tekstil, haljina će biti izložena u budućem stalnom postavu tekstilne građe Gradskog muzeja Varaždin.

KLJUČNE RIJEČI: *Gradski muzej Varaždin, Zbirka tekstila i modnog pribora, haljina, 19. stoljeće, ampir, konzervatorsko-restauratorski radovi*

U POVIJESNOM RAZDOBLJU KASNOG klasicizma (kraj 18. ili početak 19. st.) ženska je haljina doživjela veliku promjenu. Od bogato kićenih rokoko modela preobrazila se u novi neoklasični oblik koji podsjeća na modu grčkog i rimskog doba. Materijali koji su se koristili za izradu haljina bili su fine izrade, lagani i prozračni (lan, pamuk, tanja svila). Prototip ovog ženskog odjevnog predmeta nosila je Maria Antoinette, po kojoj haljina dobiva ime košulja „à la princesse". Haljina iz Gradskog muzeja Varaždin (GMV-KPO 2888) svojim krojem potpuno odgovara svim obilježjima ampir stila ženskog odijevanja: visoki struk, blagi „A-kroj" donjeg dijela, duboki ovalni vratni izrez, kratki nabrani rukavi i uzice za zatvaranje leđnog otvora (sl. 1, 2). U ovom slučaju haljina ima i dodatne rukave koji se nose danju, a za večernji izlazak, kada se skidaju dugački rukavi, haljina uz dodatak rukavica, šala i ostalog prigodnog modnog pribora poprima značajke svečane večernje haljine. Za razliku od kroja koji po svojim karakteristikama odgovara ampir razdoblju, tkanina od koje je izrađena haljina potječe iz druge polovice 18. stoljeća. Rokoko tkanine karakteriziraju raskošni cvjetno-vitičasti motivi pastelnih nijansi na svijetlim podlogama, ponekad prošarani zlatnim nitima[1]. U drugoj polovici 18. stoljeća prorjeđuju se raskošni cvjetno-vitičasti motivi, a u uzorku se pojavljuju vertikalne pruge. U raportu tkanine[2] s haljine iz varaždinskog Muzeja vidljive su izmjene tih dvaju elemenata. Ovakav je primjer, kad nalazimo tkaninu prethodnog stilskog razdoblja u izradi odjevnog predmeta kasnijeg stilskog razdoblja, čest slučaj, što dokazuje koliko je povijesni tekstil bio cijenjen. Skupocjene tkanine čuvale su se i nekoliko desetaka godina, nasljeđivale, prekrajale,

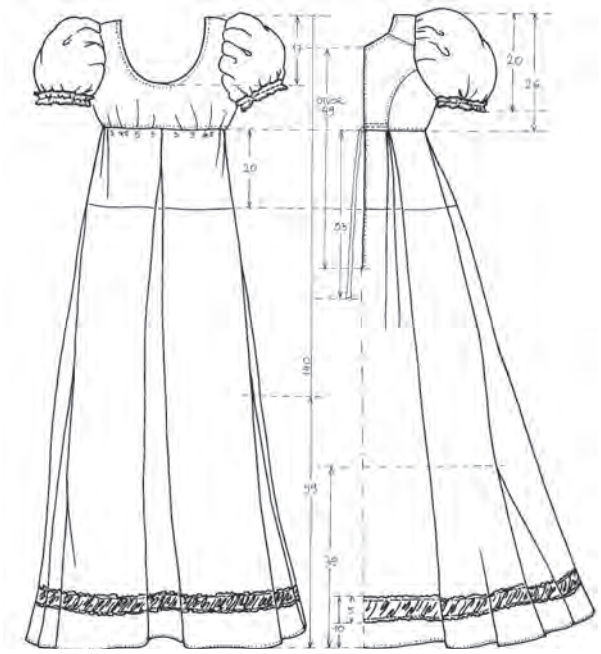
1. Haljina (GMV-KPO 2888), početak 19. stoljeća, Gradski muzej Varaždin, stanje prije radova (fototeka HRZ-a, snimila Natalija Vasić)
Dress (GMV-KPO 2888), beginning of 19th century, Varaždin City Museum, before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

2. Stražnja strana haljine, stanje prije radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Vasić)
The back of the dress, before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Vasić)

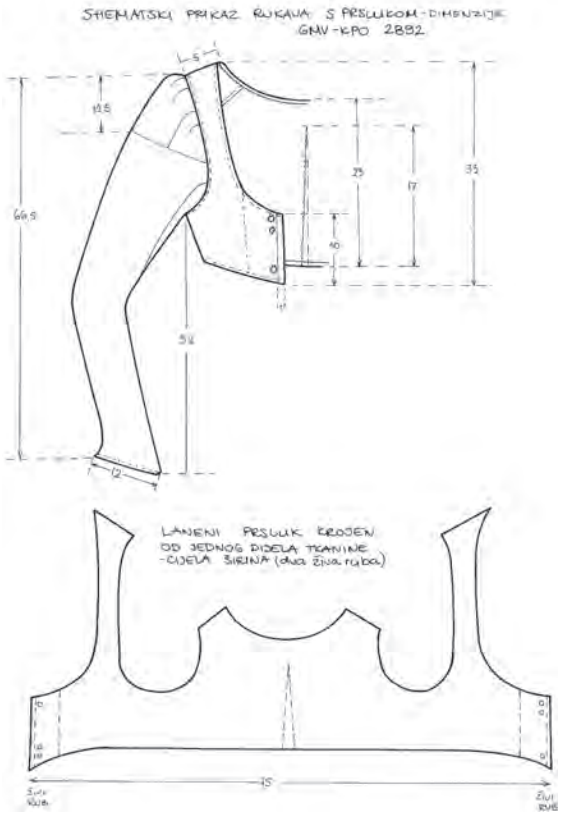
a često od prvotne namjene nakon više godina bivale pretvorene u odjevni predmet ili donirane crkvi u kojoj su mjesto našle u izradi misnog ruha.

Opis i zatečeno stanje

Haljina i pripadajući rukavi izrađeni su od svilene tkanine boje slonovače prugastog vertikalnog uzorka u kojem se izmjenjuju žuto-zlatne isprekidane pruge, plavo-žute stilizirane cvjetne vitice, plavo-žuti stilizirani cvjetići na sivim prugama i uzdužni cvjetni niz izveden u tkanju osnovnom svilenom pređom. Veličina raporta tkanine iznosi 13 x 6 cm i ponavlja se četiri puta u punoj širini tkanine od 54 cm. Gornji dio haljine krojen je od jednog krojnog dijela s prednje strane, dok je stražnji sastavljen od tri krojna dijela sa svake strane. Haljina ima kratke rukave koji su u ramenom orukavlju nabrani plićim naborima okrenutim prema stražnjoj strani haljine. Svaki rukav rubno je ukrašen ukrasnom nabranom vrpcom (volančićem) izrađenom od istovrsne tkanine. Gornji dio haljine rezan je ispod prsa, tvoreći kroj visokog struka. Ispod njega je prišiven donji dio haljine, s prednje strane krojen od jednog krojnog dijela gdje se na sredini nalazi ušivena falda, tvoreći unutarnji nabor. Bočno sa svake strane prije spoja s bočnim krojnim dijelom nalaze se po dvije falde okrenute prema van. Bočni krojni dijelovi krojeni su u trapezastom obliku s dodatkom dva umetka koja proširuju donji dio krojnog dijela. Stražnja strana donjeg dijela haljine krojena je kao i prednja strana od cijele širine tkanine. Sa svake strane točno ispod šava spoja gornjih krojnih dijelova složene su po tri falde okrenute prema



3. Grafički prikaz kroja haljine (dokumentacija HRZ-a, izradila B. Regović)
Graphical depiction of the dress cut (Croatian Conservation Institute Photo Archive, prepared by B. Regović)



4. Grafički prikaz kroja prsluka s rukavima (dokumentacija HRZ-a, izradila B. Regović)
Graphical depiction of the vest cut with sleeves (Croatian Conservation Institute Archive, prepared by B. Regović)

sredini (sl. 3). Iznad donjeg ruba haljine pričvršćena je svijetloružičasta svilena vrpca uzorkovana geometrijskim motivima u tkanju. Izrez haljine koji služi za oblačenje smješten je na sredini stražnje strane haljine. U šavu spoja gornjeg i donjeg dijela provučena je svilena vrpca prugasto vertikalnog uzorka u žutoj, ružičastoj i bijeloj nijansi, koja služi za vezanje i zatvaranje haljine. Tzv. „puf rukavi" u predjelu ramena nabrani su u nekoliko plićih nabora, a rubno su nabrani i ukrašeni duplim volančićem od istovrsne tkanine. Pripadajući prsluk krojen je iz jednog krojnog dijela. Na sredini stražnjeg dijela prsluka, od donjeg ruba prema gore izrađen je ušitak. Vratni izrez i dužina prsluka usko su porubljeni. Svileni rukavi izrađeni su od dva krojna dijela, a podstava od istovrsne lanene tkanine kao i sam prsluk (sl. 4). Tkanina je u orukavlju ramenog dijela rukava nabrana u nekoliko plićih nabora. Od ruba rukava do lakta rukav je uzak, a zatim se nastavlja širiti prema ramenom dijelu. Na srednjem prednjem dijelu prsluka izrađene su rupice kroz koje se provlače lanene trake za vezanje, a na samim rubovima prednjeg otvora ušiveni su štapići od bambusa za ojačanje visine prednjica. Dužina seže nešto iznad struka, a budući da prsluk ima funkciju podizanja prsa, vratni je izrez na prednjem dijelu duboko izrezan i obuhvaća prsa s donje strane, podižući ih prema gore. Glavna svilena i lanena tkanina prsluka površinski i dubinski bile su onečišćene prašinom, što je uzrokovalo isušenost i gubitak sjaja. Veće mrlje nepoznatog porijekla nalazile su se na desnoj bočnoj strani haljine i na desnom rukavu. Ispod pazuha bile su vidljive mrlje od znoja. Na više mjesta po haljini, posebno na mjestima smeđih mrlja, nađena su mehanička oštećenja u vidu manjih rupica. Donji rub haljine posebno je mehanički oštećen i onečišćen, s vidljivim poderotinama, rupama, istrošenostima tkanine i mrljama od vlage i prašine. Velike rupe na tkanini nastale djelovanjem glodavaca bile su ušivene u falde (na rukavu i ispod pazuha) (sl. 5) ili su bile podložene tkaninom odrezanom

5. Detalj oštećenja na rukavu haljine (dokumentacija HRZ-a, snimila B. Regović)
Damage to the sleeve of the dress, detail (Croatian Conservation Institute Archive, photo by B. Regović)

6. Izložbena lutka, nakon radova (dokumentacija HRZ-a, snimila B. Regović)
Exhibition dress stand, after the works (Croatian Conservation Institute Archive, photo by B. Regović)

7. Prsluk s rukavima na izložbenoj lutki, nakon radova (dokumentacija HRZ-a, snimila B. Regović)
Vest with sleeves on the exhibition dress stand, after the works (Croatian Conservation Institute Archive, photo by B. Regović)

od rukava (na leđnom otvoru i donjem rubu haljine). Ukrasna vrpca s ruba haljine pretrpjela je fotokemijska oštećenja pa su boje izblijedjele. Svi šavovi i porubi na haljini i prsluku s rukavima izvedeni su ručno svilenim koncem, a djelomično su rasporeni, jer je konac oslabljen ili prekinut. U spajanju krojnih dijelova i poruba korišteni su ručni ravni, povratni i kosi bod.

Prepravci

Haljina je prije otkupa bila pohranjena u lošim uvjetima[3] gdje je vjerojatno došlo do većih mehaničkih oštećenja nastalih djelovanjem glodavaca. Prije izlaganja u tadašnjem stalnom postavu Gradskog muzeja Varaždin (1978.–1980.) na haljini su provedeni neki zahvati u svrhu stabiliziranja većih mehaničkih oštećenja. Temeljem detaljnog pregleda haljine i konzervatorsko-restauratorskih radova, zatekli smo više povijesnih intervencija na haljini. Postupnim skidanjem zakrpa i analizom konaca koji su upotrijebljeni za zatvaranje oštećenja moglo se odgonetnuti kojim su slijedom izvedeni naknadni zahvati. Da bi se prekrile rupe na rukavu, donjem rubu i gornjem stražnjem dijelu haljine, skraćeni su rukavi kako bi tom tkaninom bila zatvorena oštećenja nastala od glodavaca. Volančići s ruba rukava također imaju tragove rezanja, ali nije moguće utvrditi gdje su prvotno bili pričvršćeni. Prepravak na rukavu i stražnjem gornjem dijelu haljine izveden je u isto vrijeme, što dokazuje izvedba prepravaka istovrsnim koncem. Ispod lijevog rukava bila je ušivena falda da bi prikrila oštećenje od glodavaca. Ušitak na rukavu, ušitak ispod pazuha i falda na stražnjem lijevom dijelu haljine izvedeni su u isto vrijeme, što potvrđuje konac izvođenja prepravka (istovrsni bijeli pamučni konac). Vratni izrez bio je mjesto prepravka u vrijeme kada se pokidala originalna vrpca za vezanje. Prema tragovima koji su pronađeni u „tunelu“ za vrpcu, pronađene su dvije vrste svilenih vrpci svezanih u čvor na prednjem dijelu otvora. Uža vrpca bila je originalna, dok je šira vrpca prvotno služila za vezanje haljine na leđnoj strani. Haljine tog razdoblja obično nisu imale ukrasa na donjem dijelu, a ukrasna vrpca koja je pričvršćena uz rub haljine ni po boji ni po uzorku ne odgovara modelu haljine. Na osnovi toga može

8. Haljina na lutki za stalni postav, stanje nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila N. Oštarijaš)
Dress on the exhibition dress stand, as for the permanent collection, after conservation and restoration works (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by N. Oštarijaš)

se pretpostaviti da je vrpca također naknadno dodana. Tu pretpostavku potvrđuje i pamučni konac kojim je vrpca prišivena (pamučni ružičasti konac). U originalnoj izvedbi svi šavovi su rađeni rukom, pravilnim i urednim bodovima načinjenim svilenim koncem. Svi naknadni prepravci izvedeni su pamučnim koncima, neujednačenim i neurednim bodovima. Posljednja intervencija na haljini bila je lijepljenje flizelina[4] s unutarnje strane haljine na postojeća mehanička oštećenja (ispod pazuha, na nekoliko rupa na donjem dijelu te na donji rub haljine).

Konzervatorsko-restauratorski radovi

Prethodno provedene probe postojanosti boja na tkaninama osigurale su mogućnost primjene mokrog postupka kao odabira vrste konzervatorsko-restauratorskih postupaka u uklanjanju nečistoća s tkanina haljine i prsluka s rukavima.[5] Za uklanjanje zakrpa od flizelina, vlaženje zagrijanom maglicom[6] omogućilo je otpuštanje ljepljivog sloja od tkanine, a time i lako uklanjanje flizelina. Nakon odvajanja komada originalne svilene tkanine s donjeg ruba i sa stražnjeg dijela haljine, analiziranjem tragova reza i prema poklapanju raporta tkanine, pokazalo se da su zakrpe dijelovi odrezanih rukava. Da bi se očistila dubinska i površinska prljavština sa svilene i lanene tkanine, trebalo je mokro čišćenje blago zagrijanom destiliranom vodom uz dodatak deterdženta Hostapon T (omjer 5:1). Prije pranja u kupelji s deterdžentom, tkanine su namakane samo u destiliranoj vodi, da bi se prljavština otpustila. Ispiranje je provedeno u četiri kupke destilirane vode. Haljina i rukavi s prslukom sušili su se prirodnim putem na posebno izrađenim kalupima kako bi predmet zadržao prvotni oblik. Svako mehaničko oštećenje u vidu manjih rupica zatvoreno je djelomičnim podlaganjem tanjom svilenom tkaninom nijansiranom u odgovarajuću boju, te šivanjem tankim svilenim koncem. Kod velikih oštećenja nastalih djelovanjem glodavaca, iskorišteni su dijelovi originalne tkanine nađene kao zakrpe u prethodnom prepravku, pazeći pritom na poklapanje uzorka. Vlaženjem svilene tkanine[7] u području oko velikih oštećenja bilo je moguće izravnati prekinute i stršeće niti, a zatim ta oštećenja podložiti ostacima originalne tkanine. Nakon podlaganja, ta su oštećenja zatvorena svilenim tankim koncem restauratorskim bodom[8]. Konstrukcijsko stabiliziranje haljine postignuto je i ojačavanjem originalnih šavova na mjestima prekida, rupa i oslabljenih dijelova primjenom svilenog konca i originalnih ručnih bodova šivanja. Završni konzervatorsko-restauratorski postupak na haljini i prsluku s rukavima bio je relaksiranje i vlaženje preko Simpatex folije te ravnanje pod opterećenjem, što je rezultiralo dodatnom gipkošću i sjajem svilene tkanine. Za potrebe izlaganja haljine u stalnom postavu muzeja trebalo je prilagoditi izložbenu lutku[9]. Standardna izložbena lutka ručno je dorađena (oblikovana skidanjem sloja stiropora, dodavanjem slojeva PES vate te stavljanjem završnog sloja streč tkanine) kako bi odgovarala veličini i obliku haljine. Dodavanjem mekanih rukava i svilene podsuknje od više slojeva tila, haljina je dobila volumen i autentičnost izgleda (sl. 6, 7).

Zaključak

Konzervatorsko-restauratorski radovi na haljini iz Zbirke tekstila i modnog pribora Gradskog muzeja Varaždin ponovo su nas suočili s čestim problemom u konzervaciji i restauraciji tekstilne povijesne građe. Naime, kako je tekstil vrlo osjetljive strukture, obično se s vremenom pokaže potreba (katkad i hitna) za zatvaranjem nastalih oštećenja, posebno na uporabnim tekstilnim predmetima (odjevni predmeti, uniforme, zastave) kako bi se predmet opet mogao upotrebljavati. Prepravci na tekstilnim predmetima gotovo su uvijek poduzeti u dobroj namjeri, ali osoba koja izvodi zahvat ponekad nije dovoljno stručna i spretna, pa prepravci ili saniranje oštećenja mjestimično oštete strukturu tkanine. Često se tehnikom izvedbe i odabirom materijala za zatvaranje oštećenja mijenja i estetski izgled predmeta, što nije dobro, ali je ujedno i dokaz kako je povijesni tekstil bio vrlo skupocjen i nakon određene uporabe prepravljan i ponovo korišten u iste ili sasvim druge svrhe. Haljina iz varaždinskog Muzeja bez obzira na brojne prethodne intervencije i dodavanje stilski neodgovarajućeg ukrasnog elementa na donji rub, nije izgubila na autentičnosti ženskog odjevnog predmeta ampir stila. Ujedno je i zanimljiv primjer korištenja tkanina ranijeg stilskog razdoblja u izradi ženskog modela odjevnog predmeta kasnijeg stilskog razdoblja, što je opet potvrda već spomenute skupocjenosti tekstila u ranijim povijesnim razdobljima (sl. 8). ■

Bilješke

1 Odnosi se na dvije vrste tehnika u žakard tkanju, kada se koriste zlatne i srebrne niti u protkivanju tkanine: lansirane niti (prolaze cijelom širinom poleđine tkanja, a pojavljuju se na licu tkanine samo na uzorku, npr. cvjetnom motivu) i broširane niti (protkivaju samo određeni uzorak u tkanju).

2 Osnovna jedinica uzorka tkanine koja se ponavlja više puta po širini i visini tkanine.

3 Prema podacima dobivenim iz Gradskog muzeja Varaždin, haljina je otkupljena u
Bjelovaru od Viktorije Karner (stara bjelovarska obitelj) gdje je bila pohranjena u neodgovarajućim uvjetima na tavanu kuće.

4 Tehnički tekstil koji na jednoj strani ima nanos ljepila, koristi se u procesu izrade odjevnih predmeta u svrhu učvršćivanja nekih njihovih dijelova (ovratnika, orukvice).

5 Konzervatorsko-restauratorske radove na prsluku s rukavima izvodila je Marija Zupčić. Konzervatorsko-restauratorske radove na haljini i doradu izložbene lutke izvodila je Branka Regović.

6 Prilikom vlaženja svilene tkanine u procesu selektivnog izravnavanja niti oko mehaničkih oštećenja na tkanini i prilikom završnog relaksiranja i ravnanja haljine i rukava s prslukom korišten je ovlaživač „Boneco“ koji ima mogućnost zagrijavanja fino raspršene maglice destilirane vode s biranjem željenog usmjerenja mlaza.

7 Vlaženje ovlaživačem „Boneco“.

8 Naziv za ručni šivaći bod koji se obično primjenjuje u zatvaranju oštećenja na povijesnom tekstilu, a karakteristikama odgovara metodama konzerviranja tekstila.

9 U Odjelu za tekstil HRZ-a pri opremanju povijesnih odjevnih predmeta za stalni postav u muzejima primjenjuje se tehnika dorade lutaka za prezentaciju, usvojena na stručnom usavršavanju u britanskom Muzeju Viktorije i Alberta (Gordana Car boravila je na stručnom usavršavanju 2004. godine).

Summary

Branka Regović

CONSERVATION AND RESTORATION WORKS ON THE DRESS FROM THE COLLECTION OF TEXTILES AND FASHION ACCESSORIES OF THE VARAŽDIN CITY MUSEUM

The long cooperation between Varaždin's City Museum and the Croatian Conservation Institute has resulted in the preservation and restoration of a variety of historical textiles at the Textiles Department of the Croatian Conservation Institute. The dress carrying the inventory number GMV-KPO 2888 is an example of a female garment from the early 19th century and belongs to the Collection of Textiles and Fashion Accessories of the Varaždin City Museum. Its construction, characterized by a high waist and a slight "A cut" of the lower part, a deep oval neckline, short sleeves and the drape cords for closing the dorsal opening, correspond to empire style in women's clothing. Additional sleeves are worn throughout the day and for the evening they get removed whilst the dress gets completed with gloves, a scarf and other fashion accessories so that the garment achieves commemorative features of an evening gown. In contrast to the style that fits the empire period, the fabric that the dress is made of comes from the second half of the 18th century. During the research period and conservation and restoration work, more historical interventions were spotted. Together with some conversions, they were executed in order to stabilize and conceal the damage caused by rodent activity. For the purpose of exhibiting the dress as a part of the museum's permanent collection, an exhibition dress stand was made and manually refined to suit the size and shape of the garment.

KEYWORDS: *Varaždin City Museum, the collection of textiles and fashion accessories, dresses, 19th century, empire style, conservation and restoration works*

Umijeće retuširanja u teoriji i praksi

Sandra Šustić

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

Izvorni znanstveni rad
Predan 12.9. 2011.
UDK 75.01:7.025.3

SAŽETAK: Predmet istraživanja u ovom radu je problematika retuširanja slika, s ciljem sintetiziranja dostupnih teorijskih spoznaja o navedenoj materiji te rasvjetljavanja nekih novijih saznanja. Analitičkom obradom pribavljene građe o metodologiji i tehnologiji, kao i etičkim i estetskim aspektima retuša, izdvojene su neke teorijske postavke te se govori o razvoju tehnike kroz povijest. U tom smislu valja spomenuti i primjere korištenih materijala i metoda retuširanja u splitskoj radionici, od njezina osnutka 1954. godine. Napokon, u praktičnom pokušaju primjene teorijskih premisa prilikom rekonstrukcija kompleksnih površina te određivanja prikladnog stupnja retuša, navedeno je i nekoliko zanimljivih slučajeva iz djelatnosti HRZ-a u Restauratorskom odjelu u Splitu.

KLJUČNE RIJEČI: *retuširanje slika, metode retuširanja, mediji u retušu, splitska radionica, rekonstrukcije kompozicijskih elemenata, lakune*

Iako se postupak retuša unutar cjelovitog konzervatorsko-restauratorskog tretmana promatra kao svojevrstan "estetski luksuz"[1] koji nema primarnu ulogu u sanaciji slike, ipak je doktrina njegova pravilnog izvođenja predmetom rasprava i tema važnih svjetskih konferencija.[2] Logično je da bi svako retuširanje moralo biti temeljeno na osjećaju etike i uvijek biti očitovanje filozofije određenog umjetničkog djela, međutim njegova odlika je ovisnost o individualnoj intuiciji čovjeka, a to je čimbenik koji je gotovo nemoguće analizirati ili uspoređivati. U skladu s tim, može se reći da je retuširanje ipak proces neobjektivne prirode koju je zaista teško podvrgnuti jednoznačnom vrednovanju.

U domaćoj stručnoj literaturi evidentan je manjak istraživanja spomenute problematike. Dok je načelno uobičajena praksa završiti restauraciju retušom, u većini izvještaja taj se zahvat rijetko spominje, a još rjeđe biva detaljno opisan. Problem je i u tome što se u tijeku konzervatorsko-restauratorskih studija retuširanje ne izdvaja kao zasebna tema predavanja, vježbe ili pak nekog stručnog ili znanstvenog skupa. Moguće je dakle utvrditi da je retuširanje slika u Hrvatskoj prisutnije u praksi negoli u teoriji, pa se čini potrebnim ukazati na slijed teorijskih preokupacija u restauriranju umjetničkih djela tijekom prošlih stoljeća i pronaći njihovo polazište u praksi svjetskog, pa tako i nacionalnog rješavanja problematike retuširanja slika.

Zato je prvi dio ovog članka zasnovan upravo na povijesnim promišljanjima i teorijskim postavkama važnih svjetskih restauratora i povjesničara umjetnosti koji su utjecali na razvoj metode retuširanja. U drugom dijelu rada prikazuje se povijest razvoja prakse retuširanja splitske restauratorske radionice HRZ-a, od njezina osnutka 1954. Ukazat će se i na uobičajene materijale u retuširanju i upozoriti na glavne čimbenike koji su utjecali na promjene u tehnologiji retuširanja. Ujedno, usporedbama s praksom nekih inozemnih restauratora, intencija ovog poglavlja je ukazati na doseg tehnologije retuširanja

1. Baldasarea d' Anna, Sv. Jeronim i sveci, XVII. st., Hvar, Crkva sv. Nedjelje, poslije dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Baldasare d' Anna, Saint Jerome and Saints, 17th century, Hvar, church of Holy Sunday, after restoration works (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

splitske radionice u odnosu na praksu svjetskih restauratorskih središta. Naposljetku, u posljednjem dijelu rada pristupit će se tematici na praktičan način; suočavanjem s problemima u radu i donošenjem odluka u zagonetnim situacijama retuširanja, posebna će se pozornost usmjeriti na problematiku rekonstruiranja kompleksnih oštećenja na slikama.

Teorijska načela retuširanja

Odluke konzervatora-restauratora oduvijek su određivale izgled kulturnog dobra kao umjetničke tvorevine i povijesnog dokumenta, sugerirajući pritom gledatelju određeno čitanje djela. U načelu, te su odluke sačuvale nebrojena djela umjetničke baštine, no ipak povijest struke bilježi da su one ponekad bile odviše smione te nisu imale povoljan učinak na umjetninu. Jedan od najvažnijih teoretičara umjetnosti svojega doba Antoine-Chrysôstome Quatremère de Quincy (1755–1849), restauriranje je opisao kao postupak "vraćanja izgubljene cjelovitosti" umjetnini.[3] Međutim, prema današnjim standardima, većina restauracija iz prethodnih razdoblja smatrala bi se pretjeranima, poglavito u pogledu retuša. O takvim intervencijama svjedoči mnogo dokumentiranih slučajeva iz sredine 19. stoljeća.

Henry Merritt, stručnjakinja i članica Odabranog povjerenstva za restauraciju (Selected Committee on Restauration) u Nacionalnoj galeriji u Londonu 1853. godine opisala je ciljeve tadašnjeg pristupa retušu: "Umjetnik nastavlja skicirati i oslikavati dijelove koji se poklapaju s graničnom formom i bojom, postižući to s velikom preciznošću, kako u boji tako i u teksturi, i to tako da najoštrije oko nikada ne može otkriti gdje su se nalazila oštećenja."[4] Štoviše, kako bi zadovoljili senzibilitet i ukus vlastitog vremena, restauratori su nerijetko preslikavali i neoštećena područja na slikama. Moglo bi se dakle zaključiti da je njihova praksa bila usredotočena isključivo na estetsku komponentu slike, zanemarujući pritom sve vidljive tragove vremena.

Teorijska razmišljanja bečkog povjesničara umjetnosti Aloisa Riegla radikalna su reakcija na navedenu restauratorsku praksu. Svojom je doktrinom stvorio kriterije vrijednosti, među kojima se posebno ističu vrijednost starosti i povijesna vrijednost.[5] Stoga je prva polovica 20. stoljeća njegovala upravo povijesni pristup u restauraciji, koji je jasno odredio dimenziju restauriranja i potrebu razdvajanja restauriranja od kreiranja, pri tome uvažavajući slike i kao ostarjele objekte. Zabilježena mišljenja restauratora i teoretičara umjetnosti u stručnim časopisima drastično se mijenjaju. Čin retuširanja dobio je nelegitimnu konotaciju i gotovo da je tretiran kao drsko zadiranje u originalno majstorovo djelo. Na tom tragu zasigurno su najreprezentativnije preokupacije konzervatora Victora Bauera-Boltona, svojevrsnog pionira modernih stavova u restauraciji.[6] I mnogi povjesničari umjetnosti, poput Heinricha Wölfflina, vjerovali su da je ono što vidimo u određenom trenutku i mjestu uvjetovano razdobljem, nacionalnošću i individualnim stilom, čime su jasno ukazivali na svoj stav prema restauriranju, naročito prema rekonstruiranju nedostajućih dijelova.[7]

Godine 1931., kada je donesena Atenska povelja kao prvi važniji međunarodni dokument koji se odnosi na zaštitu spomeničke baštine, uspostavljen je kompromis između prošlosti i sadašnjosti te su povijesni objekti prilagođeni suvremenim uvjetima života. Predloženi restauratorski projekti otada su bili podvrgnuti stručnoj kritici kako bi se spriječile moguće pogreške uzrokovane gubitkom karaktera i povijesnih vrijednosti djela.[8] Uskoro su psihologija percepcije umjetnine, kao i važnost istraživanja autentičnih estetskih načela u vremenu nastanka pojedinog djela postali veoma važni čimbenici u određivanju stupnja intervencije retuša. Bile su to neke od osnovnih odlika moderne konzervatorsko-restauratorske struke u kojoj je, nakon Drugog svjetskog rata, zagovarana aktivna zaštita spomenika. Pobornik takvih razmišljanja svakako je bio i austrijski povjesničar umjetnosti Ernst Gombrich koji jasno ukazuje na potrebu da restauratori budu više negoli samo tehnološki osviješteni u provođenju zahvata.[9]

U drugoj polovici prošlog stoljeća, talijanski povjesničar umjetnosti i kritičar, Cesare Brandi, usmjerio je svoju karijeru na proučavanje povijesti i teorije restauracije, a njegovi stavovi oblikovali su suvremena načela retuširanja slika. Godine 1963., devetnaest godina nakon osnivanja restauratorske škole u Rimu, Instituto Centrale del Restauro, Brandi je publicirao knjigu "Teoria del Restauro", kojom zagovara poštivanje vidljivih znakova vremena nastalih od umjetnikove izvedbe do trenutka restauratorske intervencije.[10] Tu revolucionarnu zamisao proveli su u praksu studenti Paolo i Laura Moro te Paul Phillipot, primjenjujući tehniku *trateggia*.[11]

Tratteggio ili *rigatino* prezentiran je u obliku vertikalnih linija načinjenih od kombinacije nijansi koje integriraju oštećenje s originalom. Intervencija obnavlja sliku čineći je čitljivom, a u isto vrijeme je jasno omeđena i prepoznatljiva oku promatrača.[12] Ta je metoda reintegracije slika bila inspirirana modernom teorijom konzervacije-restauracije temeljenoj na fenomenologiji[13] i Gestalt psihologiji[14]. Stvaranje je završena akcija, dakle, djelatnost konzervatora-restauratora ne može biti kreativna ili imitativna u odnosu na umjetničko djelo. Ipak, u Gestalt teoriji, priroda umjetničkog djela opisana je ne samo u svojem „netaknutom" stanju (u kojem je ono „pušteno" iz radionice umjetnika) nego i u svojem kasnijem „životu" artefakta. Budući da je sadržaj umjetničkog djela primjer savršenstva, oštećenje je strano tijelo u njegovoj cjelovitosti.[15] Zahvaljujući Brandijevim postulatima, proces obnove podrazumijevao je kritički čin u tumačenju potencijalnog jedinstva oštećenog djela, čime je konzervacija-restauracija pronašla svoje mjesto u postmodernističkoj kulturi,

2. Detalj zatečenog stanja donjeg dijela slike (fototeka HRZ-a, snimila R. Džaja)
Lower part of the painting before restoration, detail (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by R. Džaja)

u kojoj se sva tumačenja i estetske koncepcije propituju i vrednuju.[16]

Brandijeve postavke bile su velikim dijelom integrirane u odredbe Drugog međunarodnog kongresa arhitekata i tehničara za povijesne spomenike 1964. godine, nakon kojega je proces restauracije postao visokospecijalizirana operacija. Naime, Venecijanska povelja uvela je sustavnu zaštitu spomenika u punoj autentičnosti, a uklapanje u suvremenu funkciju bilo je dopušteno samo u izvornim okvirima.[17] Osim očuvanja, cilj je bio otkriti estetsku i povijesnu vrijednost kulturnog dobra uz poštovanje originalnog materijala i autentičnog dokumenta. Retuširanje se stoga mora prekinuti onoga časa kada počne pretpostavka, a rekonstrukcije nedostajućih dijelova moraju se harmonično integrirati s cjelinom dok ih se istovremeno treba moći razlučiti, kako restauracija ne bi falsificirala umjetnički ili povijesni dokaz.[18]

Na tom tragu može se promatrati osmišljavanje nove metodologije u teoriji talijanskog restauratora Umberta Baldinija, koja će u tehnici šrafiranih linija i u odabranom materijalu biti diferencirana od okolnog originala, iako sasvim ujedinjena u cjelini. Bivši direktor instituta Opificio delle Peitre Dure u Firenci postavio je nekoliko načela koje je kategorizirao kao apstrakcije ili kromatske selekcije. Naime, firentinska verzija *tratteggia*, koju je razvio u suradnji sa suprugom, restauratoricom Ornellom Casazzom, tzv. je *Selezione chromatica* (ili selezione del colore, *engl.* chromatic selection). U toj metodi linije ne moraju biti vertikalne, nego usmjerene prema kompozicijskim elementima slike. Kromatska selekcija podrazumijeva pronalazak karakterističnih obilježja (elementarnih boja) željene nijanse, te njezinu gradaciju, pri čemu se stvara impresija boje koja reintegrira sliku. Boje su postavljene jedna pokraj druge u slojevima, formirajući sustav filtra koji pri promatranju djeluje kao transparentni zaslon, dajući efekt ujedinjene boje.[19]

Drugi firentinski derivat *tratteggia* je *astrazione chromatica*, a spomenuti par razvio ga je nakon poplave u Firenci 1966. u svrhu tretiranja ekstenzivnih oštećenja, poput onih na raspelu Cimabuea koje je u poplavi teško oštećeno[20]. *Astrazione* se primjenjivao kada nije bilo moguće rekonstruirati originalnu boju, a ideja je temeljena na tezi da postoji opći neutralni ton prilagodljiv svim ostalim tonovima na slici koji će omogućiti reintegraciju i čitljivost kompozicije.[21] Želja da se restauracija što više udalji od kopiranja, falsificiranja i reintegracije, dovela je do (pre)velikog iskoraka iz cjeline slike, budući da su tako retuširana oštećenja doslovno titrala i odvlačila pažnju. Zato je Baldinijevo gledište specifično, pa i nije imalo mnogo sljedbenika izvan Firence.

Zapadnije od Italije, slučajevi retuša u Nacionalnoj galeriji u Londonu od 19. stoljeća nadalje pokazuju različite primjere integracije slikanog sloja preko "nevidljivog" i "neutralnog" retuša. Prijašnji pobornik tzv. neutralne restauracije, Helmut Ruhemann, koji je djelovao u londonskoj Nacionalnoj galeriji do 1972., mijenja svoje mišljenje o pravilnoj izvedbi retuša.[22] Postizanje neutralnog tona za njega je bilo nemoguće zbog spoznaje da sačuvana okolna boja svojim kontrastom pridonosi njegovu intenziviranju.[23] Smatrao je da retuš uvijek treba svesti na minimum potreban da se povrati usklađenost kompozicije i karakter oštećene slike.[24] Jedan od Ruhemannovih velikih doprinosa umijeću retuširanja svakako je njegovo oslanjanje na metode izvorne slikarske tehnike pojedinog majstora. Vjerovao je da takav tip retuša može provesti isključivo restaurator koji ima temeljito znanje, ne samo o tehnici određenog slikara nego i o vizualnom iskustvu kojim slikar nastoji komunicirati svojom tehnikom. Takav pristup

3. Rekonstrukcija donjeg djela slike (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Reconstruction of the lower part of the painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

Ruhemann je njegovao cijeli svoj radni vijek, usavršavajući ga i prenoseći na svoje učenike.[25]

Sasvim razumljivo, restauratorska praksa svakim danom napreduje sve više. Znanstvene metode i instrumenti postali su sve prisutniji i u zahvatu retuširanja, pa se posljednjih godina prošlog stoljeća intenzivno istraživala pojava *metamerije*[26] u usporedbi rekonstruiranih zona s originalom. Suvremeni ciljevi u zahvatima retuša, koje opisuju stručnjaci iz Nacionalne galerije u Londonu i pariškog Louvrea, uključuju očuvanje prirodnih tragova vremena, dok u isto vrijeme slici vraćaju čitljivost. Da bi se taj cilj ostvario, posebno se preporučuje uvažavanje vidljivosti krakelira, neizbježnog blijeđenja i promjene tonova određenih boja, a polazna točka u retuširanju svakako je odabir visokokvalitetnih i reverzibilnih materijala.[27]

Tehnike retuširanja slika u splitskoj radionici HRZ-a od njezina osnutka do danas

Od osnutka restauratorske radionice, koja je pod okriljem Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika djelovala od 1954. godine u Splitu[28], prirodni mediji poput lanenog ulja, damara i mastiksa bili su veoma učestali materijali u retuširanju slika.[29] O tome svjedoče sačuvani dokumentacijski kartoni i kratka izvješća o pojedinačnim restauratorskim zahvatima na slikama provedeni do početka devedesetih godina prošloga stoljeća. Taj dragocjeni izvor podataka pohranjen je u Arhivu konzervatorskog ureda u Splitu. Međutim, u nekim slučajevima dokumentacija je nepotpuna, pa je teško sa sigurnošću utvrditi upotrijebljeni medij za retuširanje.[30]

Prema zabilješkama prijašnjih restauratora i konzervatora, radionička praksa pedesetih godina pokazuje učestalu upotrebu akvarela kao medija za retuširanje slika, prije svega na drvenim nosiocima. Pristup u metodologiji retuširanja oslanjao se na tadašnja teorijska načela važnih svjetskih teoretičara, koji su zagovarali razlučivost intervencije unutar originalnog slikanog sloja. *Šrafasta tehnika, šrafasti način, tehnika vertikalnih poteza šrafiranja, doslikavanje tehnikom crtkanja* neki su od termina kojima se služe splitski restauratori prilikom opisivanja metodologije rada u retušu. Sasvim razumljivo, riječ je o sinonimima za talijansku metodu retuširanja *tratteggio*. Retuš se nanosio u lokalnim tonovima na podlogu od tutkalno-kredne preparacije, da bi se naposljetku boje intenzivirale damarom ili mastiksom.[31] Uljni i smolni medij na drvenim nosiocima počinju se upotrebljavati početkom šezdesetih godina 20. stoljeća[32]. Tijekom tog vremena restauratori su upotrebljavali slikarske uljane boje zbog njihove lake dostupnosti na tržištu i prikladnog rukovanja. Ubrzo, bolonjsku kredu zamijenio je vosak kao sredstvo za kitiranje oštećenja u nosiocu,[33] zbog čega je upotreba medija na vodenoj bazi znatno reducirana. Potrebne gradacije tonova restauratori su postizali efektima uljnog ili smolnog medija.[34]

Iako su restauratori od početka primjenjivali izolacijski lak, kojim su podslik na vodenoj bazi fizički odvajali od uljanog finalnog retuša, dokumentirani slučajevi datiraju tek iz sedamdesetih godina.[35] Također, tih godina evidentna je upotreba tempere u podsliku, umjesto veoma učestalog akvarela. Sljedećeg desetljeća nailazimo na specifične slučajeve u kojima restauratori odolijevaju kompliciranim rekonstrukcijama kompozicijskih elemenata, pa se prilikom saniranja oštećenja odlučuju na primjenu karnauba, voska pomiješanog s adekvatnim pigmentima u lokalnom neutralnom tonu.[36] Tom dogovorenom strategijom rada restauratori su željeli iskazati poštovanje autentičnosti umjetničkog djela kao povijesnog dokumenta, odbacujući pritom sve neutemeljene pretpostavke pri retuširanju. U

4. Nepoznati majstor, Bogordica sa Djetetom, sv. Lovrom i sv. Nikolom, XVII. st., Crkva sv. Nikole u Šibeniku, nakon dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila B. Martinac)
Unknown artist, Madonna and the Child, with St. Lawrence and St. Nicholas, 17th century, Šibenik, church of Saint Nicholas, after restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by B. Martinac)

tom razdoblju zabilježena je i nova metoda retuširanja, koja u pojedinim slučajevima zamjenjuje uobičajenu *šrafastu tehniku*.[37] Riječ je o točkastom retušu, gdje su oštećenja reintegrirana uz pomoć veoma sitnih točkica u okolnim tonovima originala, pri čemu je razlučivost retuširane zone i dalje jasna, no površina slike je optički inkorporiranija.[38]

Tehnologija restauracije mijenja se 1994., kada je današnji voditelj Restauratorskog odjela u Splitu, restaurator Branko Pavazza, nakon stručnog usavršavanja u Italiji implementirao nova saznanja u radu na umjetninama.[39] Od trenutka kada je prva umjetnina u splitskoj radionici dublirana *rimskom*, a zatim i *firentinskom pastom*, uvedene su i izmjene u odabiru proizvoda za izradu osnove, pa tako i onih za retuširanje. Osobito se to odrazilo na fazu podslika gdje je materijal na vodenoj bazi prevladao, dok se retuširanje uljanim bojama potpuno napušta. U radionici se tada prvi put koriste anorganski mediji u retuširanju slika. Riječ je o laku na bazi akrilne i ketonske smole pod nazivom *J. G. Vibert Retouching Varnish,* koju proizvodi francuska tvrtka *Lefranc & Bourgeois*. Također, u upotrebu ulaze i industrijski izrađene boje na bazi mastiksa *Colore a vernice per restauro* te pigmenti u prahu talijanskog proizvođača *Maimeri* i njemačkog *Kremer*. [40]

Stručna suradnja Hrvatskog restauratorskog zavoda s talijanskim stručnjacima unosi novosti u praksu retuša splitske radionice potkraj prošlog stoljeća. Predstavljen je *Canada balzam* kao novi kvalitetni materijal, koji je davao izvrsne rezultate u imitiranju tonova originalnog slikanog sloja, poglavito u vidu završnih lazura na podsliku od akvarela. Da bi se postigla što bolja kvaliteta zrna, pigmenti su se pažljivo usitnjavali tradicionalnim načinima obrade, da bi se naposljetku pomiješali sa spomenutim balzamom.[41] Osim jajčane tempere, koja se upotrebljavala na samom početku 21. stoljeća[42], ne nailazimo na nove materijale u retuširanju slika.

Može se zaključiti da je većina organskih medija korištenih u splitskoj radionici do kraja osamdesetih godina bila uobičajena, jer su ih upotrebljavali i mnogi restauratori u drugim dijelovima Hrvatske pa i u inozemstvu[43]. Splitski restauratori vodili su se uglavnom rezultatima spomenutih slikarskih medija kojima je postizanje zadanih tonova u retušu bilo veoma učinkovito. Također, metodologija podstavljanja slika voskom, koja je u radioničkoj praksi bila uobičajena sve do ranih devedesetih, uvjetovala je upotrebu isključivo spomenutih materijala prilikom retuširanja nedostajućih zona.[44]

Međutim, prema empirijskim saznanjima, ti mediji pokazuju manje ili veće znakove diskoloracije već deset do petnaest godina nakon izvođenja.[45] Neki restauratori su već 1960-ih uočili promjene na izvedenim retušima, poglavito u vidu izmijenjenog tona boje.[46] Osim manje stabilnosti korištenih materijala pri retuširanju, uzrok tamnjenja pojedinih retuša može biti i odabir tamnije osnove, poput voska žućkasto-smeđeg tonaliteta, često korištenog u nekadašnjoj praksi splitske radionice. Zbog preskakanja faze podslika u tijeku retuširanja te rastuće providnosti uljanih boja, tamna osnova tijekom vremena pokazuje utjecaj na izgled površine,[47] a ubrzanim alteracijama retuširanih dijelova svakako pridonosi i neadekvatna pohrana slika u nekontroliranim klimatskim uvjetima.

Naposljetku, može se utvrditi da su ubrzane degradacije prethodnih intervencija nesumnjivo dodatni poticaj u

5. Detalj donjeg dijela slike u fazi podslika (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Detail of the lower part of the painting during the first phase of the retouching (photographic archive of the HRZ, photo by S. Šustić)

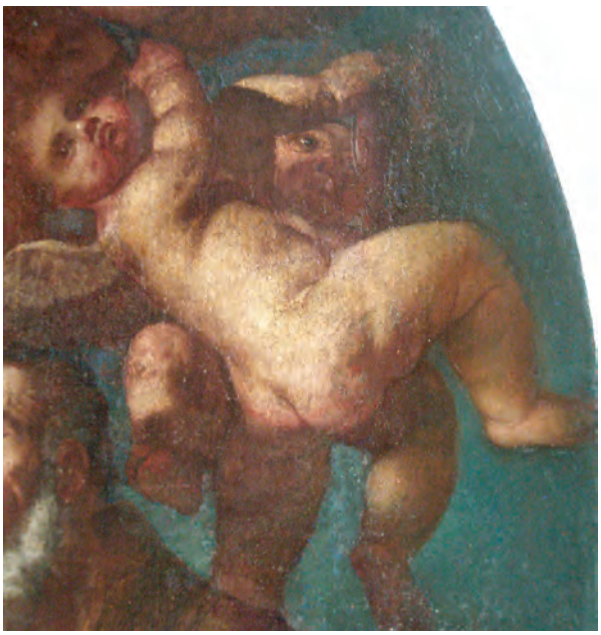
6. Rekonstrukcija oštećenja u donjem dijelu slike (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Reconstruction of the lower part of the painting (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

iznalaženju prihvatljivijih rješenja restauriranja. Među ostalom problematikom, tretmani poput navedenih jasno ističu nužnost korištenja stabilnijih anorganskih medija u retuširanju slika, da bi se produljio rok trajanja restauracija i reducirala potreba za ponavljanjem zahvata.[48] S metodološkog aspekta, uočava se potreba za podrobnijim vođenjem bilježaka o korištenim materijalima, odlukama i pristupima u praksi retuširanja, jer su one esencijalan čimbenik za utvrđivanje povijesti intervencija.[49]

Recentni primjeri reintegriranja kompleksnih oštećenja na slikama u restauratorskoj radionici u Splitu

Reintegriranje lakune dugo je bilo temeljni problem u restauraciji slika. Međutim, današnji restauratori znaju da je gotovo nemoguće raspravljati o problematici retuširanja ako nije definirano mjesto pohrane umjetničkog djela. Slike o kojima će biti riječi od velike su važnosti Katoličkoj crkvi i vjernicima, a cjelovitost unutar kompozicijskih elemenata bila je vrlo poželjna. Naime, uznemirujući efekt koji oštećenje odašilje prilikom promatranja inhibira potpunu interakciju djela s promatračem, zbog čega uloga umjetnine u kultu postaje pasivna. Stoga je koncept restauracija imao za cilj potpuno eliminirati prepreku u percepciji sadržaja tih djela a da se pritom oko promatrača usmjeri na cjelinu slike, a ne na rezultat zahvata.[50] Uz korištenje Brandijevih teorijskih postavki u retuširanju slika, odluka da se pristupi ovom izazovu utemeljena je na uvjerenju da će oživljeno jedinstvo kompozicije

7. Detalj prije retuša (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Detail of the painting before the retouching (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)



8. Rekonstrukcija oštećene zone (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Reconstruction of the damaged area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

nadići sve potencijalne pogreške u dobro promišljenoj rekonstrukciji.[51]

Proučavanjem umjetnikove tehnike i opažanjem slikarskog senzibiliteta kojim slike odišu, te proučavanjem srodnih djela poznatih autora, nastojao se povećati stupanj uspješnosti rekonstrukcija. Također, istraživanje sličnih predložaka unutar razdoblja u kojem su djela nastala pomoglo je u definiranju tipiziranih koloristička rješenja i ustaljenih ikonografskih sadržaja. Tijekom odabira metode i tehnike retuširanja, razmotreni su elementi poput teksture, interakcije svjetla s materijom, stabilnost pigmenata te indeks loma veziva. Zbog izrazito zagonetnih rekonstrukcija nedostajućih dijelova tijela, korišten je živi model kao pomoćni alat u postizanju veće preciznosti i uvjerljivosti konačnog rezultata. Međutim, kako povijest restauratorske struke pokazuje, svaka intervencija, bez obzira na racionalnost postupka, u budućnosti može postati estetski i tehnološki neprihvatljiva. Stoga je sav korišteni materijal[52] u tim zahvatima reverzibilan i detaljno dokumentiran tijekom rada.[53]

PRVI PRIMJER REINTEGRACIJE: BALDASSARE D' ANNA, SV. JERONIM I SVECI, XVII. ST., ULJE NA PLATNU, 152 × 258 CM

Konzervatorsko-restauratorski zahvat na D' Anninoj slici s prikazom sv. Jeronima i svetaca, (sl. 1) u vlasništvu crkve Sv. Nedjelje na Hvaru, trajao je od 2007. do 2008. godine. Najveći stupanj oštećenja bio je u donjoj zoni prikaza (sl. 2), gdje uz popločeni pod na kojem stoje likovi svetaca, nedostaju i dijelovi atributa sv. Jeronima–desna polovica crvenog šešira te donji dio lubanje. Izgubljeni dijelovi kompozicije zahvaćali su dijelove tijela dvoje svetaca: desno stopalo sv. Andrije i lijevu nogu sv. Katarine, prekrivenu dominikanskim ruhom.

Dok su pojedini dijelovi idejne rekonstrukcije bili veoma jasni, poput spajanja kontinuiranih formi nabora draperije i popločenog uzorka poda, druga oštećenja bila su mnogo problematičnija i zahtijevala su ipak više "invencije".[54] Međutim, "invencija" u restauratorskom kontekstu mora biti čvrsto utemeljena na proučavanju originalne tehnike slikara i njegova stila,[55] stoga je odabir tehnike i izbor boje bio povezan s općom i kromatskom studijom umjetničkog djela. To je podrazumijevalo analizu uznemiravajućeg efekta uzrokovanog gubitkom slikanog sloja, analizu boje originala te općeg stanja slike. Razmatrali su se i elementi poput teksture, interakcija svjetla s materijom, stabilnost pigmenata te indeks loma izvornog slikanog sloja.

U kopiranju slikarske tehnike Baldassara D' Anne bilo je potrebno već u podsliku gvašom oponašati karakteristični gusti nanos boje radi postizanja što vjernije teksture površine. Prilikom nanošenja pazilo se da rekonstrukcija slijedi izvorni majstorov potez kista. Upotreba finalnih lazura na slici bila je usmjerena ponajprije na definiranje željenih tonova draperije, dok je manjim dijelom pridonijela isticanju volumena u tonovima inkarnata. Nakon relativno jednostavnih retuša, poput rekonstrukcije oštećenog dijela popločenog poda i atributa sv. Jeronima, na red su došli kompleksni zahvati rekonstrukcija oštećenih dijelova tijela.

Slijedeći referentne točke unutar sačuvanog slikanog sloja, rekonstrukcija stopala potpomognuta je simuliranjem položaja stopala kod živog modela. Postavljanjem živog modela u identičan položaj lika, zamijećeno je da postoji isključivo jedan položaj stopala koji će tijelu osigurati ravnotežu pri sjedenju. U tu svrhu su izrađene

9. Nepoznati majstor iz kruga Paola Veronesea, Bogorodica sa Djetetom i sveticama, XVI. st., Split, Nadbiskupsko sjemenište, nakon dovršenih restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Unknown artist from Veronese's circle, Madonna and the Child with Saints, 16th century, Split, Archbishop's Seminary, after restoration works (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

pomoćne skice olovkom te računalne fotomontaže[56] kojima se ispitivala uvjerljivost simuliranog položaja unutar Baldassarine kompozicije. Nakon intenzivnih rasprava restauratora o vjerodostojnosti položaja, odlučeno je da se rekonstrukcija izradi prema predlošku. Modeliranje forme i volumena izvedeno je tako da u stilu i fakturi slijedi umjetnikovu tehniku slikanja. Naposljetku, cjelokupnoj ravnoteži kompozicije pridonijelo je umetanje sjene na logičnu poziciju pod stopalom u tonu lokalnih sačuvanih fragmenata slikanog sloja. (sl. 3)

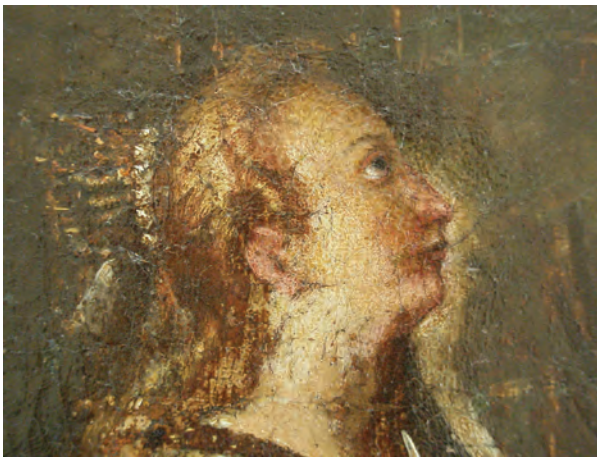
DRUGI PRIMJER REINTEGRACIJE: NEPOZNATI MAJSTOR, BOGORODICA S DJETETOM, SV. LOVROM I SV. NIKOLOM, XVII. ST., ULJE NA PLATNU, 120 × 270 CM

Konzervatorski radovi na slici *Bogorodica s Djetetom, sv. Lovrom i sv. Nikolom* (sl. 4) iz crkve Sv. Nikole u Šibeniku, trajali su od 2009. do 2010. godine. Sustavno izvedenim intervencijama, od kojih se posebno ističe veoma kompleksan zahvat uklanjanja preslika[57] iz 19. stoljeća, slici je vraćena izvorna forma i čitljivost.

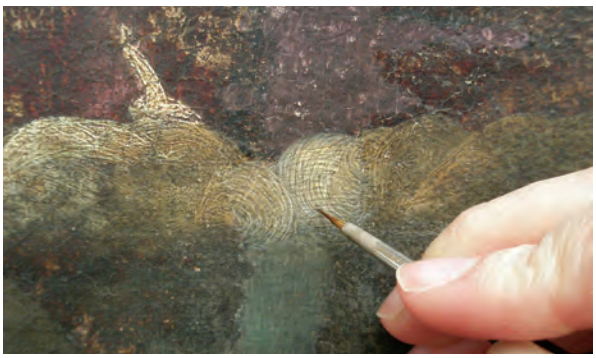
Izgubljeni dijelovi kompozicije bili su smješteni u donjoj zoni slike, gdje je uz oštećenja figura dvaju bočnih anđela, nedostajalo i postolje naslikane kamene kartuše s dvjema volutama i segmentom natpisa. (sl. 5) Proučavanjem sačuvanog slikanog sloja unutar nedostajućeg dijela baze, uočeno je postojanje nekoliko ključnih kompozicijskih fragmenata potrebnih za rekonstrukciju donjih voluta. Sačuvani fragmenti boje ukazali su na njihov položaj i oblik. Uz pojedine smjernice unutar izvornog slikanog sloja, vjerodostojan arhivski podatak korišten je za rekonstrukciju godine sadržanu na natpisu slike.[58] (sl. 6) Pri modeliranju donjih dijelova nogu dvaju anđela u podnožju baze, blago je nagoviješten postojeći volumen površine te su produžene konture savijenih nožica. Ta metoda retuširanja temeljena je na ideji da se uspostavi optička ravnoteža između neoštećene i oštećene površine slike, pri čemu se linije i oblici ne smiju strogo definirati.

Izrazito veći problem bila je rekonstrukcija u gornjem dijelu kompozicije. Naime, veće oštećenje slikanog sloja nalazilo se uz sam rub gornjeg desnog dijela slike gdje se nalazi skupina razigranih krilatih anđela. Uz dio površine neba u pozadini, nedostajale su i nožice jednog od anđela (sl. 7), a unutar fragmenata sačuvanog slikanog sloja bila je vidljiva samo donja kontura lijevog stopala. Kako je riječ o nepoznatom autoru, jedina anatomska i koloristička rješenja koja je bilo moguće uzeti u obzir su ona primijenjena na ovoj slici. Uz pretpostavku da je savijenost desne nedostajuće noge morala biti uvjetovana

10. Detalj prije retuša oštećenja (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Detail of the painting before the retouching (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)



11. Isti detalj poslije dovršenog retuša (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
The same detail after the reconstruction of the damaged area (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)



12. Detalj središnjeg dijela slike u fazi podslika s vidljivom teksturom rekonstruirane osnove (fototeka HRZ-a, snimila S. Šustić)
Detail of the central part of the painting during inpainting, showing the texture of the reconstructed ground (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by S. Šustić)

marginom slike, položaj stopala bio je vrlo diskutabilan. Stoga je odlučeno da rekonstrukcija stopala ne bude kompletna, već samo naznačena neznatnom modelacijom volumena i blago definiranih kontura. Da bi se postigla što veća uvjerljivost prikaza, i u ovom slučaju je korišten živi model kao pomoćni alat pri izradi preliminarne skice za rekonstrukciju.

Rekonstrukciji oštećenja prethodila je analiza površine slikanog sloja na području tonova puti. Prosijavanje plave pozadine iz donjih slojeva pod inkarnatom ukazalo je na izvornu metodologiju slikanja. Naime, evidentno je da su anđeli naslikani preko neba u pozadini, a izvorni potezi kista u modelaciji inkarnata dali su naslutiti da je pri postavljanju boje u podsliku slikar koristio tehniku postavljanja tonova "mokro na mokro", pri čemu se boja oblikuje prije sušenja premaza. U retuširanju tog segmenta korištena je upravo navedena tehnika slikanja. Prema tome, već je u podsliku postavljen točan intenzitet neba odgovarajućim pigmentima[59], dok je njegov dotrajali zagasiti ton postignut završnim lazurama.

Budući da je tekstura površine na slici raznolika, prilikom izrade donjeg dijela slike gdje prevladavaju istaknuti potezi kista, gvašom je u podsliku modelirana željena pastozna forma koja je naposljetku zasićena pigmentiranim lazurama damar laka. Međutim, u gornjem dijelu slike, debljina izvornog slikanog sloja je veoma tanka s nezamjetnim impastom, pa su prilikom izrade rekonstrukcije korišteni pripremljeni pigmenti pomiješani Canada balzamom, što je pokazalo poželjne rezultate u oponašanju izvornog lazurnog slikanog sloja.[60] (sl. 8)

TREĆI PRIMJER REINTEGRACIJE: NEPOZNATI MAJSTOR IZ KRUGA VERONESEA, BOGORODICA S DJETETOM I SVETICAMA, XVI. ST., ULJE NA PLATNU, 55 × 64 CM

Slika *Bogorodica s Djetetom i sveticama* (sl. 9) iz Nadbiskupskog sjemeništa u Splitu, restaurirana je od 2008. do 2009. godine. Negativni utjecaji kojima je bila izložena u prošlosti odrazili su se na izvorni kolorit monumentalnih arhitektonskih dekoracija u pozadini, učinivši ga nepovratno tamnijim i gotovo nečitljivim dijelom slike. Znatnije oštećenje slikanog sloja zahvatilo je gornji dio svetičine glave na lijevoj strani (sl. 10) te središnje elemente kompozicije s krajolikom. Kako je riječ o slici malih dimenzija, s izrazito malim proporcijama likova i elemenata unutar kompozicije, idealan "nevidljivi retuš"[61] morao se podudarati s građom bojenog sloja koji ga okružuje. Da bi se to postiglo, retuširana zona trebala je imati gotovo identične optičke karakteristike, posebice u spektralnoj (boja i transparentnost) i geometrijskoj podudarnosti (sjaj, tekstura i impasto). Prema tome, tutkalno-kredna preparacija obrađena je tako da slijedi okolnu teksturu poteza kista i krakelira.[62] (sl. 12)

Usprkos detaljnoj studiji, prilikom ovog zahvata pojavila su se dva klasična problema u retuširanju renesansnih slika izrazito tamnog kolorita: metamerija i različit indeks refrakcije. Iako su se u frontalnom promatranju retuši doimali integriranima, metamerija se pojavljivala pri promatranju slike iz određenih kutova, i to isključivo na zatamnjenim dijelovima pozadine. Naime, retuši su izgledali mnogo hladniji od originalnog slikanog sloja. U rješavanju toga problema pomogli su pigmenti s niskim stupnjem pokrivnosti poput alizarina, pruske plave i indijske žute. Lazurama načinjenim od spomenutih pigmenata uspješno se modificirala temeljna maslinastozelena boja retuša, prema potrebnom stupnju zasićenja okolnih izvornih tonova. Međutim, upravo zbog primijenjene izrazito lazurne tehnike retuširanja, pojavio se sljedeći problem – razlika u indeksu refrakcije retuša i izvornog slikanog sloja. Retuširana površina bila je mnogo sjajnija od izvorne, pa je ta razlika umanjena tapkanjem suhog kista na zone retuša prije nego što se površina sasvim osušila.

Prilikom rekonstrukcije, pozicija desnog nedostajućeg oka definirana je odnosima drugih sačuvanih dijelova lica. Modeliranje oka potpomognuto je kolorističkim rješenjima unutar slike, kao i promatranjem oka živog modela postavljenog u položaj figure. Odnosi svjetla i sjene podudaraju se sa sačuvanim tonovima na licu druge svetice. (sl. 11) Retuširanje s pigmentima u Canada balzamu izvedeno je uz upotrebu veoma finih slikarskih alata, pri čemu je korištena svjetiljka s povećalom da bi se postigla što preciznija izvedba. Takav pristup omogućio je kontrolu nanošenja slojeva, te je pospješio postavljanje tonova u smjeru kretnji izvornih poteza kista. Budući da prilikom retuširanja slika malih dimenzija, krakelire dobivaju velik efekt u postizanju izvorne teksture[63], umjetne krakelire urezane su već u preparaciji. Taj je postupak površinu učinio življom, približivši je obilježjima izvorne teksture. ■

Zaključak

Oduvijek je bio izazov za restauratora na koji način retuširati sliku. Pokazalo se da to ovisi o mnoštvu različitih čimbenika. Među ključnim utjecajima svakako se nameću teorijske preokupacije važnih svjetskih povjesničara umjetnosti i restauratora koji su svojim doktrinama ponudili svojevrsna rješenja i ukazali na pravila izvođenja. Splitska radionica je od početka svojega rada pokušavala slijediti suvremene metode retuširanja. Međutim, usporeni razvoj tehnike nameće se kao znatan problem koji se treba usmjeriti prema praksi svjetskih restauratorskih središta, osobito u primjeni stabilnijih anorganskih materijala u retuširanju slika.

Svaki retuš može imati važan efekt na cjelokupan izgled slike, pa tako i na njezinu umjetničku vrijednost. Odluka o načinu retuširanja u pravilu se temelji na vrijednosti, funkciji i pohrani umjetničkog djela, kao i vještini restauratora te pouzdanim izvorima dokumentacije djela. Kada je riječ o ekstenzivnim oštećenjima na slikama u službi kulta, koje zahtijevaju kompletnu interakciju s promatračem, restaurator se suočava s izazovom oživljavanja slikarove intencije i uspostavljanjem jedinstva forme. Sasvim razumljivo, riječ je o veoma zahtjevnom pristupu retuširanju, u kojem su sve odluke utemeljene na uvjerenju da oživljeno jedinstvo kompozicije nadilazi sve potencijalne pogreške u dobro promišljenoj rekonstrukciji.

Odabir metode i tehnike retuširanja na razmotrenim slučajevima, rezultat je pomno pripremljene povijesno-umjetničke, tehnološke i kromatske studije umjetničkog djela. Međutim, uspješnost izvedenih rekonstrukcija može se prosuđivati prema mnogim kriterijima, od kojih je likovna uvjerljivost jedan od ključnih. Glavno pitanje koje se postavlja pri reintegraciji tako kompleksnih oštećenja jest: postoji li i dalje prilikom promatranja slika uznemiravajući efekt unutar uspostavljene kompozicije? Uz poštovanje autentičnosti umjetničkih djela i odabir isključivo reverzibilnih materijala, eliminacija tog nelagodnog osjećaja u oku promatrača bila je osnovni cilj ovih restauracija. Ukoliko je krajnji rezultat ugodan oku i ne izaziva osjećaj sumnje u harmoniju cjeline, utoliko je zahvat retuširanja bio uspješan.

Bilješke

1 Pojam "estetski luksuz" (eng. *aesthetic luxury*) preuzet iz: KNUT NICOLAUS, The Restauration of Paintings, Cologne, 1999., 260.

2 Među mnogima, izdvajam konferenciju "Retouching and Filling" u organizaciji *British Association of Painting Conservators-Restorers* (BAPCR) održanu u Nacionalnoj galeriji u Londonu 2000. te trodnevni simpozij u organizaciji *Paintings Group of the Institute of Conservation* (ICON) i *British Association of Painting Conservators-Restorers* (BAPCR) održan u Courtauld Institutu u Londonu 2007. godine, gdje se kao glavna okosnica okupljanja razmatrala problematika retuširanja slika.

3 Citat preuzet iz: MARKO ŠPIKIĆ, Anatomija povijesnog spomenika, Zagreb, 2006., str. 23.

4 Citat preuzet iz: PAUL ACKROYD, LARRY KEITH, DILLIAN GORDON, The restoration of Lorenzo Monaco's Coronation of the Virgin: Retouching and Display, u: *National Gallery Tehnical Bulletin*, 21 (2000.), 43–57, 49.

5 Prethodne generacije povjesničara umjetnosti u svojim su razmišljanjima o spomenicima isticale umjetničku vrijednost, koju je bilo moguće prepoznati samo pasivnim i pomnim promatranjem spomenika. Prihvaćena vrijednost starosti nužno je označila poštovanje svih prisutnih tragova koje su protekla razdoblja ostavila na spomeniku. Više u: ALOIS RIEGL, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung (Vienna, 1903). Tr. K. W. Forster and D. Ghirardo, "The modern cult of monuments: its character and origin", Oppositions 25, 1982., 20–51; ZLATKO JURIĆ, Zaštita spomenika u teorijama gradogradnje u Srednjoj Europi 1870.–1918., u: Prostor 1, 27, 2004., 10.

6 DAVID BOMFORD, MARK LEONARD: Victor Bauer-Bolton's treatise from 1914, "Sollen fehlende Stellen bei Gemalden erganzt werden?" (Should Missing Areas of Paintings Be Made Good?), Issues in the Conservation of Paintings, Getty Publications, Getty Conservation Institute, 2005.

7 Wölfflin se bavio problematikom objektivnog doživljaja umjetničkog djela i analiziranjem njegovih formi. Više vidi u: HENRICH WÖLFFLIN, Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art, prijevod sedmog njemačkog izdanja (1929.) na engleski M. D. Hottinger (Dover publications, New York, 1932.; HENRICH WÖLLFLIN, Classic art, An introduction to the Italian Renaissance. Prijevod osmog njemačkog izdanja (Benno Schwabe & Co, Basel, 1948) Petera i Linde Murray (Phaidon Press), London, 1953.

8 http://www.icomos.org/athens_charter.html (srpanj 2011.)

9 ERNST GOMBRICH, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, London, 1960; ERNST GOMBRICH, The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation, Oxford, 1982.

10 CESARE BRANDI, Il fondamneto teoretico restauro, u: *Bollettiono dell' instituto Centrale del Restauro,* 1, 1950., 5–12.

11 Ta metoda retuširanja otkrivena je između 1945. i 1950. godine u "Instituto Centrale del Restauro", a bila je predodređena za restauraciju slika. Usp. EVA ORTNER, *Die*

Retushe von Tafel – und Leinwandgemalden, Diskussion zur Methodik, Siegl, Munchen, 2003., 19. Detaljnije o korištenim materijalima u konstrukciji *rigatina* vidi: LOUISE RAMSAY, An evaluation of Italian retouching techniques, Retouching Filling, Association of British Picture Restorers, APBR Conference, At the National Gallery, London, 2000., 10–11.

12 Detaljan opis metode *tratteggio* i njezinih derivata može se pronaći u ORNELLA CASAZZA, Il restauro pittorico nell'unita di metodologia, Firenca, 1981.; Usp. MAGDALENA GRENDA: Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration; Case study: restoration of a 20th century lithograph film poster by Stefan Norblin; CeROArt, 2010. http://ceroart.revues.org/1700 (srpanj 2011.)

13 ROBERT SOKOLOWSKI, Introduction to Phenomenology, Cambridge University Press, 2000., 159–160.

14 Izraz „cjelina je veća od zbroja dijelova" često se koristi u objašnjavanju Gestalt teorije. Više u: DAVID HOTHERSALL: *History of Psychology*, Ohio State University, 2004.

15 Brandi je smatrao da lakune nasilno projiciraju sačuvani dio objekta u pozadinu, čime se osporava percepcija potencijalnog jedinstva: "Bilo koja intervencija kojoj je cilj potisnuti učinak lakune, mora iznijeti preživjeli originalni materijal u prvi plan naše percepcije kako bi se povratila cjelovitost djela." CESARE BRANDI, Il Trattamento delle lacune e la gestalt psycologie, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: Problems of the 19th & 20th Centuries. Vol. 4. (Princeton, Princeton University Press, 1963), 71–76.

16 U raspravama inspiriranim Brandijevim postavkama na temu integriranja lakune, belgijski povjesničar umjetnosti Paul Philippot i njegov otac, restaurator Albert Philippot, uvažavaju primjenu nevidljivog retuša. Takvo gotovo iluzionističko retuširanje bilo je osuđivano jer se doživljavalo kao krivotvorina, ali spomenuti teoretičari ipak su te osude nazivali pretjeranima. Više u: ALBERT PHILIPPOT, PAUL PHILIPPOT, Le probleme de l' integration des lacunes dans la restauration des peintures, u: *Bulletin de l' Institut Royal du Patrimoine Artistique* 2, 1959., 5–9.

17 Svi kasniji dokumenti poput talijanskih povelja o restauraciji (1972. i 1985.), Amsterdamske povelje (1975.), Nara povelje (1994.) i Krakovske povelje (2000.) oslanjaju se na Venecijansku povelju, tek proširujući njezinu problematiku. Usp. (ur.) BRIAN GRAHAM, PETER HOWARD, The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity, Burlington, 2008., 252.

18 http://www.icomos.org/venice_charter.html #restoration (srpanj 2011.)

19 Detaljnije vidi u: UMBERTO BALDINI, Teoria del restauro e unita di metodologia, 1, Firenca, 1978; UMBERTO BALDINI, Teoria del restauro e unita di metodologia, 2, Firenca, 1981; UMBERTO BALDINI, Dieci anni: e ancora questioni di metodo, u: Marco Ciatti [Hrsg.]. Problemi di restauro. Riflessioni e ricerche. I sessanta anni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932–1992, Firenca, 1992., 9–11; Esencijalni ulomci tekstova mogu se također pronaći u: ALESSANDRA MELUCCO VACCARO, Reintegration of Losses. Prijevod iz knjige Nicolasa Stanleyja Pricea, M. Kirbyja Talleyja Jr. i Alessandre Melucco Vaccaro: Historical Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage. The Getty Conservation Institute, 1996., 325–331 te u DENIS VOKIĆ, Smjernice konzervatorsko-restauratorskog rada, Dubrovnik-Zagreb, 2007., 122.

20 Tom se tehnikom restaurirao velik broj slika, posebno onih na drvu iz XIII. i XIV. stoljeća koje su bile oštećene za velikih poplava u Firenci 1970-ih, kada je rijeka Arno poplavila mnoge stambene prostore i crkve. Tada je stradalo i Cimabueovo raspelo. Više u: The Florentine Flood Disaster Source: The Burlington Magazine, Vol. 109, No. 769 (Apr. 1967), pp. 192–194 Published by: The Burlington Magazine Publications, Ltd., Stable URL: http://www.jstor.org/stable/875238 (srpanj 2011.); UMBERTO BALDINI, ORNELLA CASAZZA, Das Kruzifix von Cimabue, Munchen, 1983.

21 Broj boja korišten za realizaciju *astrazione* ograničen je na primarne boje i crnu. U toj metodi retuširanja linije se isprepliću i formiraju gotovo vibrirajući zaslon na pozadini. Usp: UMBERTO BALDINI, 1992. (bilj.19), 9–11; LOUISE RAMSAY, 2000. (bilj. 11) 10–11.; MAGDALENA GRENDA, 2010. (bilj. 12)

22 S druge strane, u pariškom Louvreu zabilježena je specifična metoda rješavanja problematike retuširanja blagih površinskih oštećenja na talijanskim slikama iz kolekcija Giovannija Pietra Campane upotrebom tzv. lazurnog retuša (njem. farblasur). EVA ORTNER, 2003. (bilj.11), 42.; SÉGLÈONE BERGEON, 'Science et patience' ou la restauration des peintures, Editions de la Réunion des musées nationaux, Pariz, 1990.

23 To mišljenje dijelili su i njemački restauratori poput Heinza Althöfera: "Ako se koristi sivi ton, izvorni zeleni tonovi doimat će se crvenijima. S druge strane, plavi tonovi pokraj izvornih zelenih, učinit će plavu nijansu ljubičastijom, jer kontrast producira crvenu nijansu." Više o neutralnom i drugim metodama retuširanja slika vidi u: Heinz Althöfer, Zur Frage der Retuschen in der Gemälderestaurierung, u: *Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg*, 4, 1974., 47.

24 HELMUT RUHEMANN, Technique and Ethics of Retouching, u: The cleaning of paintings: problems and potentialities, London, 1968., 241–257.

25 Ruhemann je smatrao da je "restaurator sluga slikara. On mora težiti stjecanju tehničke vještine i sposobnosti da koristi najbolju dostupnu metodu, kako bi slika ponovno dobila ekspresiju vizije slikara." Više u: BETTINA JESSELL, Helmut Ruhemann's Inpainting Techniques, u: *Journal of the American Institute for Conservation*, 17, 1, 1977., 1–8 http://www.jstor.org/stable/3179357 (srpanj 2011.)

26 Fenomen *metamerije* predstavlja različitu percepciju tona boje u ovisnosti o rasvjeti. Prema tome, različitosti u selekciji pigmenata i indeksu refrakcije kod originalnog slikanog sloja i retuširane zone mogu rezultirati većom ili manjom metamerijom. Restauratori su osmislili razne metode eliminiranja te pojave uz pomoć instrumentalnih tehnika. Usp: SARAH STANIFORTH, Retouching and Colour Matching: The Restorer and Metamerism, u: *Studies in Conservation*, 30, 3, 1985.,101–111. http://www.jstor.org/stable/1505925, (srpanj 2011.); ROY S. BERNS, JAY KRUEGER, MICHAEL SWICKLIK, Multiple pigment selection for inpainting using visible reflectance spectrophotometry, u: *Studies in Conservation*, 47, 2002., 46–61. R. S. BERNS, M. MOHAMMADI, M. NEZAMABADI, L. A. TAPLIN, A retouching palette that minimizes metamerism, Proc. Of The 14th Triennal ICOM-CC meeting, 2005.

27 Osobna korespondencija s restauratorom Paulom Ackroydom u restauratorskoj radionici Nacionalne galerije u Londonu (srpanj 2010.); kustosom Vincentom Delieuvinom, voditeljem Odsjeka za restauraciju C2RMF-a Pierreom Curieom te restauratoricom Cinziom Pasquali u radionici C2RMF-a u Louvreu (siječanj 2011.)

28 Tekstove o doprinosu splitske restauratorske radionice do kraja sedamdesetih godina 20. stoljeća vidi u: CVITO FISKOVIĆ, Riječ pri otvaranju izložbe restauriranih umjetnina u Splitu, u: *Mogućnosti,* 1 (1968.), 98–102; IGOR FISKOVIĆ, Izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu, u: *Mogućnosti* 15 (1968.), 102–108; IGOR FISKOVIĆ, Druga izložba starih umjetnina popravljenih u Splitu, u: *Mogućnosti* 6 (1968.), 703–706. IGOR FISKOVIĆ, Izložba starih umjetnina Dalmacije popravljenih u Splitu 1976.–1977. godine, u: *Mogućnosti* 1 (1978.), 113–118. DAVOR DOMANČIĆ, Izložbe kipova i predmeta ukrasne umjetnosti u Dalmaciji XIII-XVI stoljeća (katalog izložbe), Split, 1977.

29 Te je materijale u radioničku praksu uveo gospodin Filip Dobrošević, tadašnji voditelj radionice i prvi školovani restaurator na splitskom području. Naime, gospodin Dobrošević je osnovna znanja o restauriranju umjetnina stekao na praksi u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (JAZU – budući HAZU) kod tadašnjih majstora restauratora: Ivice Lončarića, Leonarda Čermaka i Stanislave Dekleve. Osim zagrebačke obuke, bio je i sedam mjeseci na praksi u beogradskom Narodnom muzeju kod poznatog restauratora Milorada Medića i Ase Tomaševića, te je radio na sanaciji fresaka u srednjovjekovnom manastiru u Kaleniću kod restauratora Brane Živkovića. Stečena znanja o materijalima i njihovoj primjeni Dobrošević je naposljetku prenio na svoje prve učenike: Tomislava Tomaša, Špiru Katića, Slavka Alača, Stanka Alajbega i Gordana Gazdu. Materijale, poput prirodnih smola i pigmenata, Dobrošević je osobno nabavljao u Firenci i u Trstu. Podaci iz osobne korespondencije s gospodinom Filipom Dobroševićem (kolovoz 2011.)

30 Od 2001. dokumentacija se vodi računalno, no vijesti o upotrijebljenim medijima u retušu i metodologiji i dalje su u većini slučajeva vrlo oskudne. Osobna korespondencija s Mirjanom Kesić, konzervatoricom-tehničarkom dokumentaristicom Restauratorskog odsjeka u Splitu.

31 Dokumentacijski karton, koji je ispunio restaurator Filip Dobrošević nakon završetka restauracije ikone Marije s Djetetom iz župnog ureda na Lopudu (inv. br. 5) 1955. Potvrđuje upotrebu akvarela u fazi retuša. Retuš je izveden na podlozi od bolonjske krede u "šrafastoj tehnici". Među ostalima, takav pristup zabilježen je i na kartonima iz 1956. o restauraciji ikone Madone s Djetetom u vlasništvu Bratovštine Gospe na Špinutu (inv. br. 33) te na kartonu iz 1958. o restauraciji slike Gospe s Franom i sv. Katarinom (inv. br. 43) iz trogirskog benediktinskog samostana. Arhiv konzervatorskog ureda u Splitu (dalje AKU), svibanj 2011.

32 Dokumentacijski karton, koji je ispunio restaurator Filip Dobrošević nakon završetka restauracije ikone Madone s Djetetom iz župne crkve u Vrgorcu (inv. br. 91) 1961., spominje upotrebu ulja i akvarela u fazi retuša. AKU, svibanj 2011.

33 Dokumentacijski karton Filipa Dobroševića iz 1962., ispunjen nakon završetka restauracije Madone s Djetetom iz franjevačkog samostana na Poljudu (inv. br. 129), navodi upotrebu voska u fazi kitiranja oštećenja, dok se retuš proveo uljanim bojama pomiješanim sa smolnim medijem. AKU, svibanj 2011. Primjena voska u radionici, koja je od šezdesetih do sredine devedesetih bila uobičajena pri dubliranju slika, rezultat je suradnje s restauratorom Miloradom Medićem, koji je tu metodu upoznao tijekom školovanja u Kraljevskom institutu za kulturno naslijeđe u Bruxellesu.

34 Dokumentacijski karton koji je ispunio Filip Dobrošević nakon završetka restauracije Bogorodice s Djetetom iz Uprave župne crkve u Trogiru (inv. br. 38) 1962., spominje upotrebu akvarela u podsliku, te ulja u finalnim slojevima. AKU, svibanj 2011.

35 Dokumentacijski karton restauratora Tomislava Tomaša, ispunjen nakon završetka restauracije oltarne pale sv. Antuna na Lastovu 1973., spominje sloj laka nakon izrađenog podslika u temperi. Finalni retuš proveo se uljanim bojama. AKU, svibanj 2011.

36 U izvještaju restauratora Tomislava Tomaša iz 1981. o restauraciji slike sv. Grgura iz župne crkve (inv. br. 688) u Prčnju spominje se nemogućnost izrade pouzdane rekonstrukcije kompozicijskih elemenata, te odluka o zapunjavanju oštećenja voskom s pigmentima u neutralnom tonu okolnog slikanog sloja. AKU, svibanj 2011.

37 Metoda "šrafiranja" bila je uobičajena u radionici do kasnih sedamdesetih godina, kako je i zabilježeno na dokumentacijskom kartonu o provedenoj restauraciji slike "Silazak Duha Svetoga" autora Santija di Tita iz dominikanske crkve u Dubrovniku: "Retuši su izvedeni tehnikom šrafiranja, što je uobičajeni rad u našoj radionici, radi lakšeg raspoznavanja novog od starog." Taj zapis restau-

ratora Filipa Dobroševića, u kojemu se zamjećuje jedno od osnovnih načela Venecijanske povelje, potječe iz 1973. godine. AKU, svibanj 2011.

38 Među ostalim dosjeima, tehnika točkastog retuširanja zabilježena je u opširnom izvješću o restauraciji barokne slike "Krunjenje Bogorodice" iz crkve Sv. Mateja u Dobroti (ev. br. 815/85). Voditeljica dosjea bila je gospođa Zoraida Demori Staničić, a kompletni zahvat sanacije proveo je restaurator Stanko Alajbeg. AKU, svibanj 2011. Tzv. "pointilističku" metodu retuširanja opisuje restaurator Séglèone Bergeon u katalogu izložbe iz Louvrea *Restauration des peintures* publiciranom u Parizu 1980. godine.

39 Naime, 1992. godine gospodin Branko Pavazza je, kao zaposlenik Regionalnog zavoda u Splitu, stekao stipendiju talijanske vlade koja mu je omogućila stručno usavršavanje u venecijanskoj Upravi za umjetnička i povijesna dobra (tal. *Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*). Pod mentorskim vodstvom restauratora Gigia Sante Savioa u Galeriji Akademije (tal. *Gallerie dell'Accademia*), te restauratora Ferruccia Volpina u privatnom laboratoriju sv. Gregorija (tal. *Laboratorio di san Gregorio*) usvojio je znanja i vještine tadašnje talijanske restauratorske prakse.

40 Podaci iz osobne korespondencije s voditeljem Restauratorskog odsjeka u Splitu, gospodinom Brankom Pavazzom (kolovoz 2011.)

41 Riječ je o suradnji s talijanskim restauratorom Stefanom Scarpellijem, koja je počela u travnju 1994. godine u Dubrovniku. Gospodin Scarpelli upotrebljavao je materijale poput gvaša ili akvarela u podsliku te izrazito fine pigmente visoke kvalitete (Winsor & Newton), povezane Canada balsamom, za finalne slojeve retuša. Njegovu postojanost ispitivao je na primjerima retuša starih i do pedeset godina, koji još uvijek ne pokazuju znakove alteracija. Ova tradicionalna talijanska tehnika retuširanja slika primjenjuje se gotovo cijelo stoljeće, a potječe od uvaženog restauratora, Firentinca Augusta Vermereena. Gospodin Scarpelli je, pak, tehniku naslijedio od Vermereenova učenika, Eda Masinija, tehničkog direktora instituta Opificio delle Pietre Dure u Firenci. Među ostalim slučajevima, tu tehniku retuširanja primijenio je 2002. u restauraciji kasetiranog svoda sa slikama baroknog slikara Marka Capogrossa ponad Morlaiterova oltara sv. Dujma u splitskoj katedrali, čiju je obnovu predvodila restauratorica Žana Matulić Bilač. Osobna korespondencija sa Stefanom Scarpellijem (kolovoz 2011.)

42 Godine 2002./2003. restauratorica Žana Matulić Bilač koristila je jajčanu temperu pri retuširanju romaničkog slikanog raspela iz crkve Sv. Andrije na Čiovu, danas smještenog u Muzeju sakralne umjetnosti u Trogiru. Restauratorica je primijenila uobičajenu recepturu jajčane tempere uz tradicionalno pripremljenu paletu izvornih pigmenata kojima se koristio sam majstor. Osobna korespondencija s restauratoricom Žanom Matulić Bilač (kolovoz 2011.) U Njemačkoj je u 19. stoljeću nekoliko autora dokumentiralo jajčanu temperu kao medij za retuš; među njima i Christian Philipp Koster i Jakob Schlesinger. H. Ruhemann kao voditelj restauratorske radionice u Kaiser Friedrich Museumu u Berlinu bio je veoma vješt u korištenju tog medija. Dolaskom u Nacionalnu galeriju u Londonu 1934., nastavio je s razvijanjem te tehnike retuširanja u podsliku, s naknadnim lazurama damara. Poslije je takve lazure zamijenio lazurama MS2A i Paraloid B 72. Jajčana tempera korištena je i u Bruxellesu, poglavito u radu Alberta Philippota. Više u: MARY KEMPSKI, Tempera retouching–case notes, Association of British Picture Restorers, APBR Conference, At the National Gallery, London, 2000., 10/11.; ANN MASSING, The history of egg tempera as a retouching medium; ALAN PHENIX, The composition and chemistry of eggs and egg tempera; MARY KEMPSKI, The art of tempera retouching, (ur.) Rebecca Ellison, Patricia Smithen, Eachel Turnbull), Mixing and Matching Approaches to Retouching Paintings, London, 2010., 3–36.

43 Neki restauratori poput Arthura Lucasa (1916–1996) nastavili su s upotrebom uljanih boja sve do kasnih 1970-ih godina. Znanstvene analize retuša talijanskog restauratora Giuseppea Moltenija (1800–1867) iz Milana izvedene na slikama zbirke Nacionalne galerije ukazuju na upotrebu emulzije jajčane tempere i mastiksa, pri čemu je svaki novi sloj iznova izolirao lakom mastiksa. PAUL ACKROYD: Retouching media used at the National Gallery, London, since the ninetheenth century, (ur.) Rebecca Ellison, Patricia Smithen, Rachel Turnbull), Mixing and Matching Approaches to Retouching Paintings, London, 2010., 51–61.

44 Naime, zbog hidrofobne površine voska u obzir su dolazile samo boje na bazi smole ili ulja. Osobna korespondencija s gospodinom Brankom Pavazzom (srpanj 2011.)

45 Mjere opreza u odabiru materijala za retuširanje u Nacionalnoj galeriji u Londonu uočavaju se već 1950-ih godina. Prvi znakovi degradacije u retušima prijašnjih intervencija natjerali su restauratore na odabir stabilnijih umjetnih materijala za retuširanje koji će uskoro steći znatnu prednost u odnosu na prirodne. Zato već od ranih 1960-ih godina Paraloid B72 otopljen u ksilenu postaje uobičajen medij korišten u retuširanju slika. PAUL ACKROYD, 2010. (bilj. 43) 51/61.

46 Filip Dobrošević uočavao je promjene na uljanim retušima već nekoliko godina nakon izvođenja (podatak iz osobne korespondencije–kolovoz 2011.), dok je njegov mentor, restaurator Ivica Lončarić u svojem izvješću "Restauriranje slike Paola Veronesea–Krist i žena Zebedejeva" iz Stare galerije u Zagrebu, objavljenom u *Buletinu* 1960. godine, izvijestio kako su 1959. na slici uočene promjene na uljanom retušu koji "djeluje kao prljave mrlje". Sa slike je uklonio spomenuti dotrajali retuš te izradio novi akvarelom u *šrafastoj tehnici*, nakon čega je intenzivirao tonove damarom.

47 Prilikom zahvata provedenog 2009. i 2010. godine na dvjema baroknim slikama Pietra Ferrarija iz kora splitske katedrale pod nazivom *Sv. Petar šalje sv. Dujma u Dal-*

maciju i *Sv. Dujam ozdravlja bolesnike pred očima prefekta Maurilija*, uočena je diskoloracija retuša koji je izradio 1962. Filip Dobrošević u uljanom mediju na podlozi od karnaube. Retuši su bili tamniji od okolnog sloja. (Recentne zahvate na spomenutim umjetninama predvodili su voditelj Restauratorskog odjela Split Branko Pavazza i konzervator-restaurator savjetnik Stanko Alajbeg, sa suradnicama konzervatoricama-restauratoricama: Julijom Baćak, Brankom Martinac, Ratkom Alač i Sandrom Šustić.)

48 Posljednjih nekoliko godina na tržištu se javljaju novi materijali poput "Gamblin Conservation Colors". Te se boje temelje na veoma postojanoj aldehidnoj smoli *Laropal A 81*, koju je predložio konzervator znanstvenik René de la Rie. Zbog fotokemijske stabilnosti, izvrsne apsorpcije medija, te obilježja sličnih prirodnim smolama, restauratori pri Nacionalnoj galeriji u Londonu upotrebljavaju ih kao medij za retuš od kasnih 1990-ih. MARK LEONARD, JILL WHITTEN, ROBERT GAMBLIN, E. RENÉ DE LA RIE, Gamblin Conservation Colors – development of a new material for retouching, http://www.conservationcolors.com/retouch.html (srpanj 2011.)

49 Restauratorica Ana Bailão u svojem istraživanju o portugalskoj praksi retuširanja slika također iznosi ovu problematiku po pitanju dokumentacije postupaka. Ona zaključuje da su podaci o metodi i tehnici retuširanja esencijalni za buduće generacije restauratora, kao i za generalne restauratorske zahvate. Osobna korenspondencija s restauratoricom Anom Bailao u Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (studeni, 2011.) Usp. ANA BAILÃO: Application of a methodology for retouching–a case study of a contemporary painting; CeROArt, 2010. http://ceroart.revues.org/1700 (srpanj, 2011.)

50 U svojim promišljanjima o retuširanju kompleksnih površina, restaurator Pavao Lerotić navodi kao krajnji cilj i smisao retuša poništavanje ili bitno ublažavanje ometajućeg vizualnog učinka koji stvaraju oštećenja i nedostajući dijelovi forme. Prema tome, zadaća svakog restauratora je stvaranje neoštećene i prirodno ostarjele umjetnine. Primarni uvjet za ostvarivanje te zadaće je razumijevanje vizualnog identiteta slike, odnosno slikarskog rječnika kojim se promatraču prenose likovna i u širem smislu estetska obilježja djela. PAVAO LEROTIĆ, Restauratorski radovi, Restauriranje Tizianove slike iz crkve Sv. Dominika u Dubrovniku, Zagreb, 2008., 98.

51 Termin *rekonstrukcija* u području zaštite kulturne baštine definirao je Michael Petzet kao "oporavak izgubljenog originala". MICHAEL PETZET, GERT MADER: *Praktische Denkmalpflege*. Stuttgart, Berlin i Köln, 1993. Rekonstrukcija oštećenja na slici počinje pretpostavkom da će intervencija bitno povećati vrednovanje i razumijevanje slike. Više u: LAURENT SOZZANI (bilj. 43), 136.

52 Iako su u finalnim slojevima retuša korištene prirodne smole kao mediji (osim trećeg slučaja), stabilnije sintetičke smole bile bi svakako bolji izbor da se produlji trajanje opsežnih rekonstrukcija.

53 Zahvati su potpomognuti intenzivnim konzultacijama i stručnim vodstvom Branka Pavazze, voditelja Restauratorskog odjela u Splitu te vrijednim sugestijama Zoraide Demori Staničić, pročelnice Službe za odjele izvan Zagreba. Konzervatorsko-restauratorske radove na spomenutim slikama izvodili su: 1. slika *Sv. Jeronim i sveci,* autora Baldassara D' Anne; voditeljica zahvata Renata Džaja i Sandra Šustić (od faze retuša); 2. slika nepoznatog majstora *Bogorodica s Djetetom, sv. Lovrom i sv. Nikolom;* voditelj zahvata Branko Pavazza, Julija Baćak, Branka Martinac, Sandra Šustić (od faze rekonstrukcije platnenog nosioca); 3. slika nepoznatog majstora iz kruga Veronesea *Bogorodica s Djetetom i sveticama;* voditeljica zahvata Zrinka Lujić i Sandra Šustić (od faze rekonstrukcije platnenog nosioca). Drvodjelske poslove obavio je Alen Škomrlj.

54 Detaljnim proučavanjem sačuvanih ostataka slikanog sloja na području oštećenja, pronađeni su važni kompozicijski fragmenti koji su omogućili rekonstrukciju popločenja poda. Naime, u području baze likova uočeno je postojanje kockastog uzorka u pravilnim nizovima. Sačuvani ostaci boje ukazali su na to da je D'Anna koristio dva naizmjenično postavljena tona u oslikavanju pločica. Također, uočena je granična linija prsta u predjelu stopala sv. Andrije, dajući referentnu točku za rekonstrukciju, dok je važan fragment s formom nabora draperije zamijećen u predjelu savijenog koljena sv. Katarine.

55 Evidentno je da slikarsku tehniku Baldassara D' Anne odlikuje svojevrsna tvrdoća i statičnost u modelaciji prikaza. Posebno je očita u oblikovanju tijela, čije zaustavljene kretnje nalikuju na kamenu ili mramornu skulpturu toga vremena. Usp.: RADOSLAV TOMIĆ, Dopune slikarstvu u Dalmaciji (Baldassare D' Anna, Antonio Belluci, Antonio Grapinelli, Giovanni Battista, Augusti Pitteri, Giovanni Carlo Bevilacqua), u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 29, 2005., 171–186, 171.

56 Kompjutorska montaža izvedena je u Adobe Photoshopu.

57 Taj zahvat, koji je izveden pod stručnim vodstvom Branka Pavazze–voditelja Restauratorskog odjela Split, zasluga je restauratorica Julije Baćak i Branke Martinac.

58 Rekonstrukciju sam izradila prema arhivskom podatku iz prve polovice 20. stoljeća, sadržanom u spisima don Krste Stošića. Tekst iz šibenskog arhiva pribavio je, za potrebe ove restauracije, akademik Radoslav Tomić.

59 Iako su stari majstori za dobivanje plavih tonova pretežito koristili azurit i smalt, ti se pigmenti rijetko koriste u retušu zbog manje finih čestica i niske pokrivne moći. Vidi više u: Nikolaus Knut (bilj. 1), 268. Za podslik sam koristila umjetni ultramarin, kobalt plavu, prusku plavu i cerulean plavu. Zasićenost boje povećana je dodatkom tragova pigmenata poput indijske žute, narančastog ali-

zarina, krimson alizarina i koštane crne, kako bi potpuno nalikovala na originalni slikani sloj.

60 Naime, kako se indeks refrakcije ulja, $\eta = 1.47$, starenjem poveća na vrijednost $\eta = 1.51$, indeks refrakcije Canada balzama $\eta = 1.55$ omogućio je postizanje potrebnih tonskih vrijednosti unutar modelacija formi.

61 Pojam "invisible retouch" preuzet iz PAUL ACKROYD, LARRY KEITH, DILLIAN GORDON, 2000. (bilj. 4), 49.

62 Sačuvani slikani sloj u području oštećene zone oblaka u gornjem dijelu i planina u donjem dijelu, ukazao je na postojanje blagog impasta. Modelacija impasta započeta je prilikom obrade teksture preparacije i nastavljena u podsliku.

63 U svojim razmatranjima o pravilnoj izvedbi retuša, Albert i Paul Philippot podupirali su izradu umjetnih krakelira u osnovi, kako zbog optičkih podudarnosti slikanog sloja tako i zbog izjednačavanja mehaničkih svojstava površine prilikom gibanja platnenog nosioca. ALBERT PHILIPPOT, PAUL PHILIPPOT, 1959. (bilj. 16) 5–9. Usp.: SPIKE BUCKLOW, The description of craquelure patterns, in: *Studies in Conservation*, 42, 1997., 129–140.

Summary

Sandra Šustić

THE ART OF RETOUCHING IN THEORY AND PRACTICE

How to retouch a painting has always been a challenge for restorers as it depends on so many different factors. Every retouch can have an important effect on the overall appearance of the painting, as well as on its artistic value. What retouch techniques or what combination of different techniques will be used depends on the judgment of the restorer and the damaged areas that must be integrated. This decision is generally based on the value, function and storage of artworks, as well as the restorer's skill and reliable sources of documentation related to the work of art. There is an evident lack of the studies of this issue in national professional literature. Even though it is common to finish the restoration by retouching, the procedure at best gets mentioned in most reports, and not described in detail. The problem is that conservation and restoration studies rarely mention retouching as a separate topic. One can therefore conclude that retouching is more present in practice than in theory, so it seems necessary to indicate theoretical preoccupations in the restoration of artworks during the past century and connect them with the practices in the world and at home.The aim of this paper is to synthesize the available theoretical knowledge on the above matter and to illuminate some recent findings. Analytical processing of acquired materials about the methodology and technology, as well as ethical and aesthetic aspects of retouching are emphasized together with its technical developments throughout history. The paper contains the opinions of art historians and restorers such as Cesare Brandi, Paul Philippot, Umberto Baldini and Helmut Ruhemann. Materials and methods of retouching in the Split restoration workshop, since its establishment in 1954 until today, are elaborated in order to compare similarities and differences with the practices of foreign restorers. As a practical attempt to apply the theoretical premise in the reconstruction of complex surfaces, and determine the appropriate level of retouch, the paper also examines some interesting case studies from the Croatian Restoration Institute–Restoration Department in Split. The two treated paintings from the 17th century, one of which is the work of Baldassare D'Anna, and the other of an unknown artist, are very large and require significant retouching in connecting the compositional elements of the lower part of the painting. However, the third painting, which dates from the 16th century, also by an unknown author from Veronese's circle, is extremely small and calls for a completely different approach to the integration of the painted layer. Solutions were found through intensive discussions among restorers, conservators and art historians, with the aim of coming up with the best approach to restoration. The goal of this restoration was to restore the former impression that the original work had on the viewer and at the same time not disturb the integrity of the image.

KEYWORDS: *retouching, paintings, methods of retouching, Split restoration workshop, reconstruction, reintegration, lacune*

Arheološka baština

Antički brodolomi s teretom sarkofaga na području Dalmacije

Igor Miholjek, Igor Mihajlović

Igor Miholjek
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za podvodnu arheologiju
Zagreb, Cvijete Zuzorić 43
imiholjek@h-r-z.hr

Igor Mihajlović
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za podvodnu arheologiju
Zagreb, Cvijete Zuzorić 43
imihajlovic@h-r-z.hr

Pregledni rad
Predan 22. 7. 2011.
UDK 902.034:726.829(497.5-3 Dalmacija)"652"

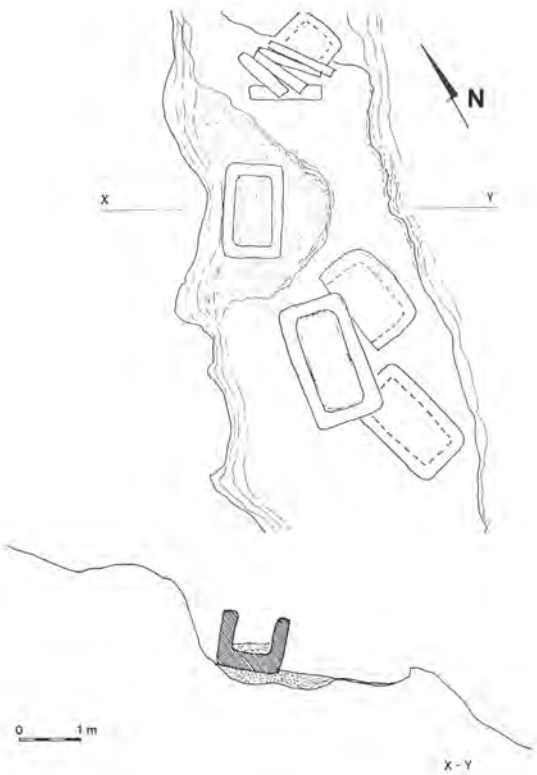
SAŽETAK: Proteklih nekoliko desetljeća na Jadranu su pronađena samo tri brodoloma sa sarkofazima. Riječ je o lokalitetima ispred Velog Školja kod otoka Mljeta te o lokalitetu kod otoka Jakljana nedaleko od Dubrovnika. Treći, nedavno otkriveni lokalitet s teretom sarkofaga nalazi se kod Sutivana na otoku Braču.

KLJUČNE RIJEČI: *sarkofazi, kamenica, brodolom, kamen, mramor, Veli Školj, Jakljan, Sutivan*

Razni kameni poluproizvodi jedan su od važnijih segmenata antičke pomorske trgovine. Kad kod je to bilo moguće, kamen se transportirao morskim ili riječnim putem, stoga u Sredozemlju nailazimo na veći broj brodoloma s teretom kamenih poluproizvoda. Kod tereta kamena često se susrećemo s nekoliko problema, od kojih je najvažniji datacija. Naime, ako se uz teret kamenih poluproizvoda ne pronađu popratni nalazi, brodolom je moguće tek okvirno datirati (npr. kasna antika). Tereti kamena su raznovrsni, ali najčešći je nalaz tereta s kamenim arhitektonskim elementima kojih na Sredozemlju ima više od pedeset (parker, 1992). Kvalitetni kamen – mramor, uglavnom je stizao iz egejskog prostora te iz Male Azije. Gustoća brodoloma na zapadnoj strani Peloponeza te brodolomi u Tarantskom zaljevu i istočnoj strani Sicilije ukazuju na Italiju kao glavno tržište kvalitetnog mramora. Teret brodoloma kod *Punta Scifo* nedaleko od grada Crotone u južnoj Italiji pokazuje svu raznolikost arhitektonskih elemenata, kao i njihovo porijeklo. Zbog male dubine od pet do šest metara, lokalitet je bio poznat još početkom 20. stoljeća kad je dio tereta i izvađen (orsi, 1921). Većina izvađenog tereta, koji po formi varira od grubo obrađenih pa sve do gotovo završenih proizvoda, potječe iz kamenoloma u okolici grada Synnada u Maloj Aziji[1]. Navedeni teret mramora iz različitih kamenoloma vjerojatno je ukrcan u istoj luci, a zatim transportiran na zapad (pensabene, 1978: 113). Prema natpisima konzula

1 Riječ je o pet kadionica većih dimenzija, četiri postolja s lavljim šapama, te osam stupova različitih dimenzija. Svi navedeni elementi izrađeni su od, u antici vrlo poznatog, bijelo-ljubičastog mramora tipa *pavonazzetto* (pensabene, 1978: 105). Samo jedan blok je od bijelog mramora, isto iz kamenoloma oko Synnade. Mramor s otoka Proconnesus u Mramornom moru zastupljen je s dva žrtvenika ili postolja te s dva pravokutna bloka.

1. Sarkofazi s lokaliteta Veli Škoj kod Mljeta (foto: Igor Miholjek, arhiva HRZ-a)
Sarcophagi found at the Veli Škoj site, near the island of Mljet (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Igor Miholjek)



2. Skica lokaliteta Veli Škoj kod Mljeta (Zdenko Brusić)
Veli Škoj site sketch (Z. Brusić)

na jednom od stupova, brodolom se može datirati u 200. godinu ili nekoliko godina poslije (PENSABENE, 1978: 115).

Na Jadranu je nađeno nekoliko brodoloma s teretima građevnog kamena. Kod rta Izmetište, uz teret keramike istočnomediteranskog porijekla nađeno je i devet kamenih blokova (jedan od granita, osam od vapnenca). Cijeli teret pripisuje se egejskom prostoru i datira se u početak 2. stoljeća (JURIŠIĆ 2006: 181). Kod otoka Suska (rt Margarina) uz teret tegula i imbreksa nađeno je jedanaest obrađenih stupova od bijelog mramora i nekoliko poluobrađenih kamenih blokova (VRSALOVIĆ, 1974: 53, 240). Klasični oblik tegula i imbreksa okvirno datira nalazište u prva stoljeća poslije Krista (JURIŠIĆ 2000: 181). To je za sada najveći teret kamena na istočnoj jadranskoj obali, teži od trideset tona. Nedaleko od Splitske na otoku Braču nedavno je otkriven lokalitet s više većih kamenih blokova čiji pravilni raspored na dnu sugerira da je riječ o brodolomu. Prilikom rekognosciranja, osim blokova nisu pronađeni popratni nalazi koji bi mogli precizno datirati lokalitet[2].

Rjeđi su tereti umjetničkih djela, ali i tereti poludovršenih sarkofaga koji su bili izrađivani od mramora ili od vapnenca. Ukupno 23 sarkofaga, od kojih su neki s poklopcima, pronađena su na lokalitetu *San Pietro* (ALESSIO,

2 Ovaj brodolom još nije objavljen. Informacije su dobivene od Mate Ilkića i Mate Parice s Odjela za arheologiju Sveučilišta u Zadru.

ZACCARIA, 1997: 211–224) kod Taranta u južnoj Italiji[3]. Prema obliku sarkofaga te popratnim nalazima, brodolom se datira u prvu polovicu 3. stoljeća (PARKER, 1992: 381). Drugi reprezentativni brodolom *Torre Sgarrata*, isto tako u Tarantskom zaljevu, imao je teret od 18 poluobrađenih sarkofaga, 23 velika bloka te veću količinu mramornih pločica (THROCKMORTON, 1969: 282–300)[4]. Dataciju tog brodoloma dao je brončani novac cara Komoda (180.–192.) kovan na Lesbosu. Brod koji je prevozio taj teret težine 160 tona bio je duži od 30 metara. Mnogobrojni popravci te analiza C-14 (77. g. pr. Kr.+/- 43), ukazuju na to da je brod bio u upotrebi više od dvjesto godina (PARKER, 1992: 429).

Na Jadranu za sada imamo tri srodna lokaliteta s teretom sarkofaga. Riječ je o lokalitetima ispred Velog Školja kod otoka Mljeta te o lokalitetu kod otoka Jakljana nedaleko od Dubrovnika. Treći, nedavno otkriveni lokalitet s teretom sarkofaga nalazi se kod Sutivana na otoku Braču.

Veli Školj

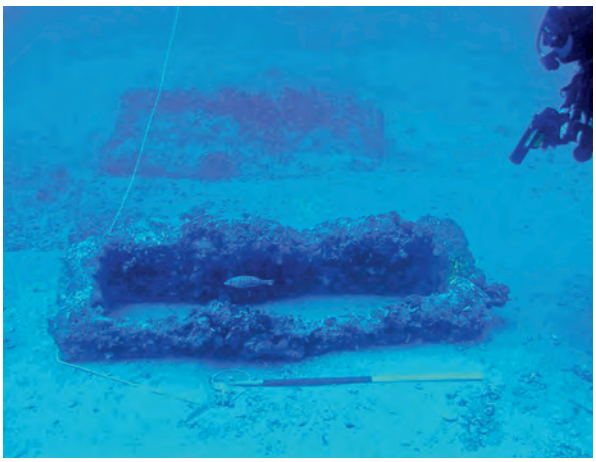
Centar za znanstveni rad JAZU-a, Pomorski muzej Dubrovnik, 1975. godine organizirao je rekognosciranje jugoistočne strane podmorja otoka Mljeta (BRUSIĆ 1975). Prilikom rekognosciranja pregledano je šest arheoloških nalazišta koja je prijavio ronilac Joško Pedrini. Ekipu su činili: dr. sc. Josip Luetić, kao voditelj ekipe, prof. Anica Kisić, mr. sc. Zdenko Brusić, prof. Marijan Orlić, prof. Kate Simoni i ronilac Joško Pedrini. Rekognosciranje je trajalo od 27. listopada do 9. studenoga, a za potrebe pregleda nalazišta korišten je brod Privrednog kombinata „Mljet“. Između šest pregledanih nalazišta, pregledano je i podmorje otočića Veli Školj na samom jugoistočnom dijelu otoka Mljeta. Prilikom ronjenja u smjeru sjevera, na udaljenosti od oko 100 m od otočića, na dubini od 30–31 metar, ronioci su naišli na ostatke brodoloma i, kako je tada arheološka ekipa interpretirala ostatke brodoloma, tereta kamenica (sl. 1). Izrađena je osnovna skica nalazišta i nekoliko fotografija kamenica na dnu (sl. 2). Najprije su uočili dvije kamenice koje su jedino i mogli izmjeriti. Vanjske dimenzije prve kamenice su 155 × 90 cm, a unutarnje 110 × 50 cm, dok vanjska dužina druge kamenice iznosi 220 cm, a unutarnja 170 cm. Druge dimenzije tada nisu uzimane. Uz te dvije, uočene su još tri kamenice i nekoliko kamenih ploča, no one su vrlo inkrustirane i srasle sa stijenama na dnu, tako da se naziru samo njihove konture. Uzimanje daljnjih mjera nije moguće bez barem djelomičnog čišćenja. Uz pet kamenica i nekoliko ploča, koje bi mogle pripadati kamenicama kao poklopci, ukupno je uočeno petnaest kamenih elemenata. Jurišić navodi da je možda riječ o nedovršenim sarkofazima ili, zbog malih dimenzija, sarkofazima namijenjenim djeci (JURIŠIĆ 2000: 40). Prilikom prvog rekognosciranja pronađeno je i nekoliko ulomaka keramičkih posuda i amfora. Brusić u svojem izvještaju iz 1975. opisuje tri vrste posuda. Prve dvije vrste pripadaju istočnoj kuhinjskoj keramici (ECW – *Eastern Coarse Ware*) (JURIŠIĆ 1997: 88–90), a treća su posude tipa oinohoe (sl. 3 i 4). Prve su jajolike zdjele različitih veličina s poklopcima, a druge su bikonične bez ručki. Dvije jajolike posude nalaze se u privatnoj zbirci Joška Pedrinija dok bikonične posude Brusić tipološki

3. Posude Istočne kuhinjske keramike s lokaliteta Veli Škoj kod Mljeta, zbirka Pedrini (arhiva HRZ-a)
Eastern pottery found at the Veli Škoj site, near the island of Mljet, Pedrino collection (Croatian Conservation Institute Photo Archive)

4. Ulomci dviju oinohoa s lokaliteta Veli Škoj kod Mljeta (foto: Robert Mosković, arhiva HRZ-a)
Two oinohoe fragments found at the Veli Škoj site, near the island of Mljet (photo by Robert Mosković)

3 Izrađeni su od bijelog mramora čije porijeklo možemo tražiti u okolici grada *Aphrodisiasa* u Maloj Aziji.

4 Dio blokova izrađen je od alabastera iz Male Azije, a sarkofazi i bijeli mramorni blokovi dolaze s Thasosa.



5. Ostaci antičkog brodoloma sa sarkofazima kod otoka Jakljana (foto: Domagoj Perkić)
Sarcophagi and remains of an ancient shipwreck found near the island of Jakljan (photo by Domagoj Perkić)

6. Kamenica s antičkog brodoloma sa sarkofazima kod Sutivana (foto: Igor Miholjek, arhiva HRZ-a)
A stone container from the ancient shipwreck with sarcophagi cargo, near Sutivan, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Igor Miholjević)

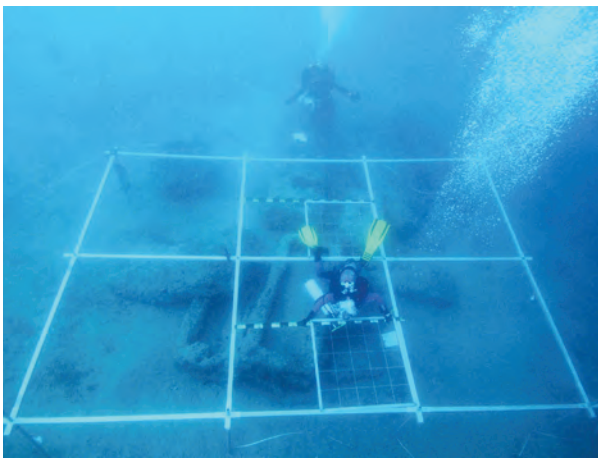
određuje prema Robinsonu (tip K 95 i tip K 96) i datira ih u sredinu 3. stoljeća. Prema Ilakovcu, gruba keramika serijske proizvodnje kakva je pronađena i na ovom nalazištu standardnih je oblika i možemo je datirati u širi vremenski okvir između 70. i 160. godine (ILAKOVAC, 1969: 183). Ulomci posuda pronalaženi su oko kamenica, ali i u samim kamenicama (J. Pedrini u kamenici je pronašao i jednu cijelu posudu). Odjel za podvodnu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda od 2007. provodi sustavna rekognosciranja podmorja otoka Mljeta. Tako je 2009. pregledano i nalazište kod otočića Veli Školj. Cilj je bio utvrditi stanje lokaliteta, ima li novih devastacija ili oštećenja te procijeniti treba li nastaviti istraživanja iz 1975. godine. Kako su tijekom tog rekognosciranja pronađena tri oboda oinohoe, od toga dva sa sačuvanim ručkama, odlučeno je da se nastave istraživanja nakon trideset četiri godine (ČULE, 2009: 10). U svakom slučaju, bez konkretnih istraživanja, izrade kompletne nacrtne dokumentacije i arheoloških sondi koje bi trebale napokon odgonetnuti je li riječ o brodolomu s teretom kamenica ili je riječ o sarkofazima, nećemo imati pravu interpretaciju nalazišta. Također je bitno sustavno istražiti i znanstveno obraditi keramički materijal s brodoloma te utvrditi nalaze li se ispod tereta ostaci brodske konstrukcije.

Jakljan

Na sjevernoj strani otoka Jakljana, između otočića Crkvina i Tajana, 1991. prilikom rekognosciranja koje je proveo Republički zavod za zaštitu spomenika kulture iz Zagreba, uočeni su ostaci brodoloma koji je prevozio teret sarkofaga. Budući da ronilac koji ih je uočio nije bio arheolog, a i vidljivost je bila loša, nije se sa sigurnošću moglo zaključiti je li riječ o sarkofazima ili kamenicama (JURIŠIĆ, 1997: 105). Do 2003. godine brodolom je ostao zapravo neotkriven. Na njega je te iste godine naišao ribar sa Šipana te o pronalasku obavijestio nadležne ustanove. Stručni uviđaj je iste godine obavio Odjel za inspekcijske poslove Ministarstva kulture. Tom su prilikom na dubini od 37 m evidentirana tri sanduka i tri poklopca sarkofaga. Dimenzije sanduka su 214 cm dužine i 70 cm širine (sl. 5). Visina sanduka je 74 cm, a dubina 54 cm. Poklopci sanduka su u obliku krova na dvije vode s četiri akroterija na kutovima. Poklopci dimenzijama odgovaraju sanducima pa možemo zaključiti da je riječ o tri kompleta. Načelno brodolom možemo datirati u 3. stoljeće (PERKIĆ, 2009: 327). Treba napomenuti da Odjel za podvodnu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda planira izraditi nacrtnu dokumentaciju nalazišta, a u budućnosti i arheološke sonde koje bi mogle otkriti pokretne arheološke nalaze i drvene ostatke brodske konstrukcije važne za konkretniju dataciju.

Sutivan

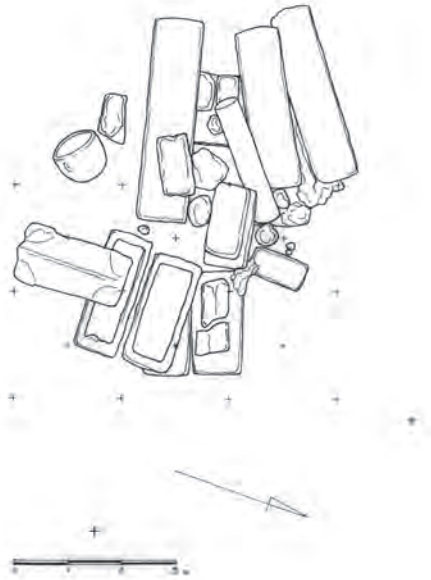
U studenome 2008. godine ronioci Podvodnog istraživačkog kluba „Mornar“ iz Splita temeljem informacije dobivene od lokalnih ronilaca iz Supetra, ronili su zapadno od Sutivana na dobivenoj poziciji. Tom prilikom uočeno je nekoliko sarkofaga, poklopaca sarkofaga, kamenih blokova i jedna kamenica (sl. 6). Tijekom 2009. godine Odjel za podvodnu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda dokumentirao je lokalitet. Odmah nakon prvog zarona, tijekom stručnog uviđaja bilo je jasno da je uistinu riječ o antičkom brodolomu s teretom sarkofaga i drugih kamenih poluproizvoda. Lokalitet se nalazi na dubini od 32 metra, a rasprostire se na otprilike 40 m2 . Vidi se 21 kameni predmet, složen u dva reda, od kojih je donji gotovo potpuno u pijesku (sl. 7). Među predmetima mogu se prepoznati dva sarkofaga, dva poklopca, jedna kamenica s vidljivom perforacijom, 15 kamenih blokova te jedan stup kružnog presjeka. Dimenzije sarkofaga su 200 × 92 cm,



7. Izrada plana lokaliteta antičkog brodoloma sa sarkofazima kod Sutivana (foto: Robert Mosković, arhiva HRZ-a)
Site plan plan design, ancient shipwreck with sarcophagi cargo, near Sutivan, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Robert Mosković)

a visina 72 cm. Poklopac je sličnih dimenzija, 215 × 107 cm. Prema rasporedu na dnu, može se pretpostaviti da su na isti način bili složeni na brodu. Širina glavne koncentracije nalaza, bez kamenice koja se vjerojatno otkotrljala pri potonuću, iznosi 4,10 metara, što nam ukazuje na to da je brod bio širok nešto više od pet metara (sl. 8). Tijekom istraživanja u 2010. godini, na istočnoj strani lokaliteta nađeni su ulomci dvaju narebrenih lonaca te jedan poklopac, koji pripadaju skupini istočne kuhinjske keramike (sl. 9). Takve visokostandardizirane posude, koje su uobičajene na egejskom području, možemo datirati u 2. i 3. stoljeće (HAYES, 1983: 97–169). Keramičke posude tog tipa pronađene su na nizu lokaliteta u Dalmaciji, ali i na brodolomima kod Izmetišta (Pakleni otoci) i Vignja (Pelješac), gdje su prevožene kao glavni teret (JURIŠIĆ, 2000: 35). Na više jadranskih brodoloma pronađena pronađene keramičke posude bile su u svojstvu kuhinjskog posuđa, što je i slučaj s brodolomom kod Sutivana. Pozicija pronađenog posuđa sugerira da se brodska kuhinja nalazi na istočnoj strani lokaliteta, što upućuje na to da je brod plovio prema sjeveru. Između rebara broda nađena je i gotovo cijela uljanica tipa Bucchi Xa sa žigom VIBIANI koja se datira od početka 1. st. do početka 3. stoljeća (BUCCI 1975: 162–163), ali i koštana kocka za kockanje, što je rijetkost za podvodne lokalitete. Radiokarbonska analiza (C-14) uzorka drveta s jednog rebra pokazala je da je drvo korišteno za gradnju toga broda posječeno sredinom 2. stoljeća.[5] Analiza ulomka kamenice pokazala je da se takve stijene (alveolinski – numulitni vapnenci) pojavljuju na brojnim lokalitetima duž cijele jadranske obale i na većini otoka, ali na Braču tek na određenim, površinom malim lokalitetima (okolica Sutivana, Splitske, uvale Babin Loz itd.).[6] Prema navedenim podacima, može biti riječ o brodu koji je u drugoj polovici 2. st. prevozio teret kamenih poluproizvoda prema krajnjem naručiocu u srednjem ili sjevernom Jadranu, ali vjerojatno zbog jake

5 Analiza je obavljena u laboratoriju Beta Analyytic Inc., Miami, Sjedinjene Američke Države.
6 Analizu je proveo Mineraloško-petrografski zavod pri Prirodoslovno-matematičkom fakultetu u Zagrebu.



8. Plan lokaliteta antičkog brodoloma sa sarkofazima kod Sutivana (Vesna Zmaić, Luka Maljić)
Site plan, ancient shipwreck with sarcophagi cargo, near Sutivan, (Vesna Zmaić, Luka Maljić)

9. Posuda iz brodske kuhinje antičkog brodoloma sa sarkofazima kod Sutivana, Istočna kuhinjska keramika (foto: Robert Mosković, arhiva HRZ-a)
A container from the ship kitchen of the ancient shipwreck with sarcophagi, near Sutivan, Eastern kitchen ware (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by Robert Mosković)

bure i nestabilnog tereta nije stigao na lokaciju te je svojim potonućem ostavio priliku za proučavanje pomorskog prometa kamenih proizvoda u antici.

Zaključak

Iz svega navedenog jasno je da se tijekom antike na Mediteranu, pa tako i na Jadranu, događala vrlo intenzivna trgovina kamenim proizvodima. Antički kamenolomi i radionička središta poznati su iz povijesnih izvora i arheoloških istraživanja. Petrografskom i kemijskom analizom kamenih minerala možemo doći do kamenoloma odakle je teret kamenih proizvoda ili poluproizvoda krenuo, ali ako kameni element nije izrađen od specifičnog kamena (npr. pantelički ili prokoneški mramor), nego od neke češće vrste kamena (npr. vapnenac), vrlo je teško doći do lokacije kamenoloma. Jedinstvena baza podataka uzoraka kamena na Mediteranu s kojom bi se dani uzorak mogao usporediti ne postoji. S druge strane, što se vidi iz uvoda, na nekim brodolomima može se naći više vrsta kamena s različitih lokacija koji zatim mogu biti ukrcani u istoj luci ili više različitih luka. To nam pak pruža više podataka na osnovi kojih možemo pratiti plovni put broda. Krajnja odredišta takvih proizvoda nije lako odrediti, ali to su bila zasigurno neka veća antička središta u Jadranu koja su imala dovoljno stručne radnike za obradu grubo isklesanih sarkofaga i drugih arhitektonskih elemenata.

Znanstvena istraživanja tih zanimljivih brodoloma kod otoka Brača i Mljeta tek su počela (kod otoka Jakljana izvršen je samo stručni uviđaj). Glavni cilj u idućim kampanjama bit će izrada detaljne dokumentacije koja će pridonijeti dataciji brodoloma te uzimanje više uzoraka za petrografske i kemijske analize s različitih kamenih elemenata kako bi se oni mogli usporediti s lokalnim bazama podataka na Jadranu i Mediteranu. Tako bi se moglo doći do preciznijih i konkretnijih znanstvenih interpretacija. ■

Literatura:

ALESSIO, A., ZACCARIA, A. (1997.): Nuove ricerche sul relitto di San Pietro in Bevagna (Manduria-Taranto), u: *Atti del Convegno Nuzionale di archeologiu suhacquea, Anzio, 30–31 rnaggio, I giugno 1996,* Bari, 211–224.

BRUSIĆ, Z. (1975.): Izvještaj–Podmorska arheološka rekognosciranja jugoistočne obale otoka Mljeta, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture Zagreb (arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda), Zagreb, neobjavljeno.

BUCHI, E. (1975.): Lucerne del Museo di Aquileia, vol. 1., Lucerne romane con marchio di fabrica, Aquileia, 1975.

ČULE, S. (2009.): Izvješće o podmorskom arheološkom rekognosciranju: Rekognosciranje podmorja Korčule i Mljeta, arhiv Hrvatskog restauratorskog zavoda, Zagreb, neobjavljeno.

ILAKOVAC, B. (1969.): Keramika iz antičkog broda potonulog kod Paklenih otoka, *Diadora 4,* Zadar.

JURIŠIĆ, M. (1997.): Antički pomorski promet na Jadranu tijekom 1. i 2. stoljeća, disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb.

JURIŠIĆ, M. (2000.): Ancient Shipwrecks of the Adriatic, British Archaeological Reports 828, Oxford.

JURIŠIĆ, M. (2006.): The maritime trade of the Roman province, u: D. DAVISON–V. GAFFNEY–E. MARIN, *Dalmatia: Research in the Roman province of Dalmatia 1970 -2001,* Oxford.

ORSI, P. (1921.): Nuove scoperte subacquee di marmi in parte scritti a Punta Scifo. *Notizie degli Scavi*: Crotone 1921, 493 – 496.

PARKER, A. J. (1992.): Ancient Shipwrecks of the Mediterranean & the Roman Provinces, BAR International Series 580, Oxford, 1992.

PENSABENE, P. (1978.): A cargo of marble shipwrecked at Punta Scifo near Crotone (Italy), *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, 2: 105 – 118.

PERKIĆ, D. (2009.): Novi podmorski arheološki lokaliteti na širem dubrovačkom području, u: L. Bekić (ur.), *Jurišićev zbornik*, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 319–338.

THROCKMORTON, P. (1965.): Ancient shipwreck yields new facts and a strange cargo. *National Geographic 135,* 282–300.

VRSALOVIĆ, D. (1974.): Istraživanja i zaštita podmorskih arheoloških spomenika u SR Hrvatskoj, Zagreb, 53, 240.

Summary

IGOR MIHOLJEK, IGOR MIHAJLOVIĆ

ANCIENT SHIPWRECKS WITH SARCOPHAGI CARGO IN DALMATIA

Different semi-finished stone objects make up for one of the most important segments of the ancient maritime trade. Whenever possible, stone was transported by sea or inland waterway, so the Mediterranean holds a number of shipwrecks with the cargo of semi-finished stone objects. The cargo varies, but most commonly it contains architectural stone elements. There are more than fifty in the Mediterranean. Several shipwrecks with stone cargo were found in the Adriatic. Near cape Izmetište, pottery of Eastern Mediterranean origin was found next to nine stone blocks (one out of granite, eight out of limestone). The entire cargo is attributed to the Aegean region, dating back to the beginning of the second century. Near the island of Susak (cape Margarine) next to tegulae and imbrices, eleven cut pillars of white marble and a few semi-stone blocks were found. The classic form of tegula and imbrex generally date back to the first centuries after Christ. This is the greatest stone cargo on the eastern Adriatic coast, weighing more than thirty tons. Thus far we have found three similar sites with sarcophagus cargo on the Adriatic coast. These are the site in front of Great Škoj near the island of Mljet and near the island of Jakljan not far from Dubrovnik. The third one is the recently discovered site with sarcophagi cargo, located near Sutivan on the island of Brač. At the Great Škoj site, near the island of Mljet, about fifteen stone elements were found, including five stone oil containers or sarcophagi. According to the accompanying finds (Hispanic amphorae), the site dates back to the beginning of the second century. Since a few fragments of Eastern coarse ceramic ware were found, the cargo can be attributed to the Aegean origin. In 2003, near the island of Jakljan, at a depth of 37 meters, three sarcophagi with covers were found. The sarcophagi are simple, undecorated. The covers are made in the form of gable roof with corner acroteria. The two sarcophagi and the two covers are located, for the most part, above the bottom, while the third pair is almost entirely buried in sand. In November 2008 divers from the Underwater Research Club Mornar from Split made a dive west of Sutivan, on the basis of previous information provided by local divers from Supetar. On that occasion, several sarcophagi were spotted together with covers, some stone blocks and one stone container. In 2009 the Department of Underwater Archaeology of the Croatian Conservation Institute made a record of the site. Immediately after the first professional dive inspection, it was clear that this is indeed an ancient shipwreck with a cargo of sarcophagi and other stone semi products. The site is located at a depth of 32 meters and extends to approximately 40 m², containing 21 stone objects arranged in two rows, the bottom part being almost completely in sand. Among the found objects there are two sarcophagi, two covers, one stone container with visible perforations, 15 stone blocks and a column of circular cross section. The site is dated to the second half of the second century.

KEYWORDS: *sarcophagi, stone containers, shipwrecks, stone, marble, Veli Škoj, Jakljan, Sutivan*

Arheološko istraživanje unutrašnjosti prizemlja kule „C“ dvora Veliki Tabor 2009. godine

Ivana Hirschler, Vinko Madiraca

Ivana Hirschler
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za kopnenu arheologiju
Zagreb, Kožarska 5
iharasa@h-r-z.hr

Vinko Madiraca
Hrvatskih žrtava 102
vinkomadiraca@gmail.com

Izvorni znanstveni rad
Predan 29. 7. 2011.
UDK 902.2:728.81(497.5 Veliki Tabor)

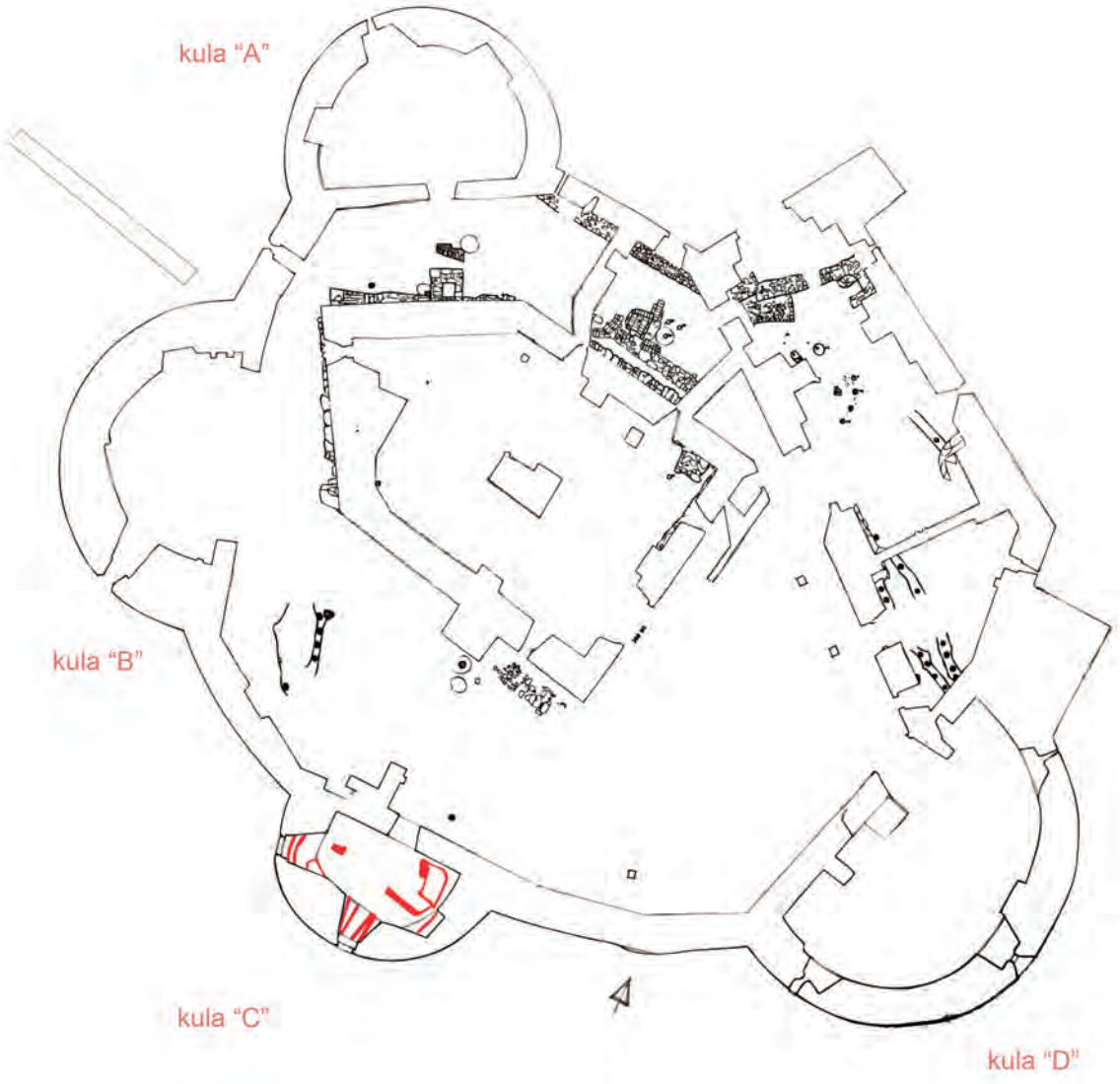
SAŽETAK: Odjel za kopnenu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda proveo je arheološko istraživanje u prizemlju kule „C“ Dvora Veliki Tabor u ljeto 2009. godine. Istraženi su zapadni i istočni dio kule do razine sterilnog sloja laporaste zdravice, a središnji je dio zbog statičke sigurnosti kule istražen samo površinski. Istraženi arheološki slojevi pripadali su nekadašnjem otpadnom materijalu koji je uz slojeve sterilne gline bio iskorišten za nasipavanje unutrašnjosti kule pri njezinu niveliranju. Pri dnu istočnog dijela kule pronađen je sloj zapečene zemlje koji je potjecao od strukture definirane kao ognjište. Taj je sloj radiokarbonskom analizom datiran u vrijeme od druge polovice 13. st. do kraja 14. st. Južno uz ognjište pronađeni su i ostaci nekadašnje drvene palisadne ograde. Glavninu pokretnog arheološkog materijala čine ulomci grube kuhinjske keramike i životinjskih kostiju. Izdvojeno je i nekoliko ulomaka finije stolne keramike koji svjedoče o luksuznijem životu tadašnjeg plemstva. Pokretne nalaze okvirno je moguće datirati od kraja 14. do početka 16. stoljeća.

KLJUČNE RIJEČI: *srednji vijek, gotika, plemićki grad, keramika, palisada, Hrvatska, Hrvatsko zagorje*

Odjel za kopnenu arheologiju Hrvatskog restauratorskog zavoda proveo je arheološko istraživanje u unutrašnjosti prizemlja kule „C“ Dvora Veliki Tabor u ljeto 2009. godine, od 29. lipnja do 27. srpnja. Kula „C“, najmanja od četiri potkovaste kule renesansnog obrambenog prstena Dvora, smještena je na jugu. (sl. 1) Voditelj istraživanja bio je Vinko Madiraca, a radovi[1] su financirani sredstvima Ministarstva kulture u sklopu projekta višegodišnjeg građevinskog konzerviranja i restauriranja (MADIRACA 2009; 2009a). Dvor Veliki Tabor smješten je nedaleko od mjesta Desinića u Hrvatskom zagorju, jedan je od najsačuvanijih plemićkih gradova na tlu kontinentalne Hrvatske, a tijekom stoljeća uz brojne je promjene vlasnika pretrpio i brojne preinake i dogradnje. Današnji izgled s četiri potkovaste kule dobiva nakon gradnje peterokutne kule – palasa, dograđivanjem unutarnjeg i vanjskog renesansnog obrambenog prstena na kasnogotičku jezgru (MAJER, ŠURINA, 2009: 11–12). Tijekom 18. st. vjerojatno se dogodila prenamjena kula u stambene prostore. (sl. 1)

Srednjovjekovne su se utvrde podizale na strateškim mjestima pogodnim za obranu. U sklopu obrambenog sustava intenzivno se pojavljuju od 12. st. kao kraljevske utvrde i kao sjedišta županija. Od sredine 13. st. i tijekom 14. st. gradnju preuzimaju feudalci, a u drugoj polovici 15. st. i u 16. st. kod nekih utvrda dolazi do proširivanja

1 Uz voditelja, u istraživanju su sudjelovali i Andrej Janeš, zamjenik voditelja, Marijana Krmpotić, dokumentaristica i vanjski suradnici. Nepokretne nalaze obradio je Vinko Madiraca, a pokretne Ivana Hirschler. Nalaze je nacrtala Martina Ćurković. Konzervatorsko-restauratorske radove na brončanim predmetima obavio je Matija Krklec u Odjelu za restauriranje kopnenih arheoloških nalaza HRZ-a, dok je radove na željeznim predmetima izvela Antonija Jozić na Odjelu za restauriranje podvodnih arheoloških nalaza u Zadru. Na savjetima pri obradi nalaza i ustupljenoj literaturi zahvaljujemo Ani Azinović Bebek, Mihaelu Golubiću, Karli Gusar, Idi Pavlaković, Ivani Škiljan i Ameliju Vekiću.



1. Dvor Veliki Tabor, generalni plan arheoloških istraživanja 1995. i 1998. g. (prema: VEKIĆ, 2009: 26) i istraživanja 2009. u kuli „C" (crtež: V. Madiraca, I. Hirschler)
Veliki Tabor, General Plan of Archaeological Research in 1995 and 1998 (according to VEKIĆ, 2009: 26) and in 2009, in tower C (drawing by V. Madiraca, I. Hirschler)

s dodavanjem fortifikacijskih elemenata (REGAN, 2003: 57–92). U povijesnim izvorima Veliki Tabor se prvi put spominje 1502. godine u darovnici Ivaniša Korvina Pavlu Rattkayu i braći. Još 1920. Gjuro Szabo[2] navodi kako nisu poznati prvi graditelji Velikog Tabora i postavlja vrijeme gradnje i prije doba Rattkaya. I danas se mišljenja stručnjaka o vremenu gradnje Dvora razlikuju, kao i mišljenja o tome treba li gradnju pripisati Ivanišu Korvinu ili plemenitaškoj obitelji Rattkay (NADILO, 2003: 550). Nakon sporova oko vlasništva, 1513. Rattkayi napokon dobivaju kraljevu darovnicu kojom im je potvrđen posjed (TKALČEC, 2010: 219–220). Prema arheološkim istraživanjima na plemićkom burgu Vrbovcu, nedaleko od Tabora, početak gradnje datira se prije sredine šezdesetih godina 13. st., najkasnije u prvu polovicu 13. stoljeća. Postoji i mogućnost da je ondje već u prvoj polovici 12. st. postojalo neko drveno zdanje, a prema pokretnim nalazima, arheološke je slojeve moguće datirati od 12. do 16. stoljeća (TKALČEC, 2010: 49, 111). U prvoj polovici 15. st. prema povijesnim izvorima Vrbovec su držali celjski grofovi, a onda su uslijedili i veliki građevinski zahvati. Burg je srušen sredinom devedesetih godina 15. st., kada su njegovu ulogu preuzeli novosagrađeni burgovi Mali i Veliki Tabor (TKALČEC, 2010:

2 „Žalibože, ne znamo, koji su bili graditelji toga grada, a kako je bio dugo nastavan, pregrađen je kasnije u dvor. Postanak grada pada jamačno pod kraj srednjega vijeka, kako to svjedoče ne samo građevni oblici, već i klesarski znakovi na vanjskim kulama (SZABO, 1920: 2) i dalje: "... nu Ratkaji su jamačno već nekakov grad tu našli pa ga izgrađivali dalje" (SZABO, 1920: 74).

52–221). Prva polovica 15. st. određena je usponom moći celjskih grofova na teritoriju Hrvatske. Oni su u 14. i 15. st. neosporni autoriteti u tadašnjem društvenom životu i prenositelji kulturnih vrijednosti. Doba najvećeg utjecaja grofova celjskih u Hrvatskoj postavlja se od 1390. do 1490. godine (PEIĆ ČALDAROVIĆ, 1998: 201–209).

Dvor Veliki Tabor polovicom 20. st. postaje zaštićeno kulturno dobro, a početkom devedesetih godina 20. st. predan je na korištenje Muzejima Hrvatskog zagorja. Uz kontinuirane konzervatorsko-restauratorske radove, u nekoliko navrata provođena su i arheološka istraživanja. Pod vodstvom Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture (Konzervatorski odjel u Zagrebu) provedena su 1995. i 1998. istraživanja prostora palasa te dijelova dvorišta uz njega. (sl. 1) Iskopane su i arheološke sonde na zapadu i jugu izvan dvora, a istraženo je i prizemlje kule „A“, zapadni dio dvorišta te veći dio kolnice. Zaključeno je da nema tragova ostataka arhitekture starijih od početka 16. stoljeća, kada se smješta vrijeme gradnje središnje kule i pronađeni tragovi rupa od drvenih kolaca koji sugeriraju postojanje neke drvene palisade ili obrambene ograde. U kuli „A“ nije pronađen neki važniji kulturni sloj, već su to povijesni slojevi nastali nasipavanjem, odnosno niveliranjem kule nakon gradnje (VEKIĆ, 2009: 23–33). Od 2006. do 2009. istraživanja su nastavljena pod vodstvom Muzeja Hrvatskog zagorja. Istražene su sonde istočno uz kolnicu, a provedeno je i arheološko istraživanje te nadzor nad gradnjom plinovoda i sanitarnog čvora unutar kompleksa (ŠKILJAN, 2009: 38–39). Prizemlje kule „D“ istraženo je od 2008. do 2009. godine, a kule „B“ tijekom 2009. godine. U arheološkim strukturama unutar prizemlja kule „D“ pronađeni su između ostaloga i ostaci kupolaste peći za pečenje keramike (tzv. OBJEKT 1), prostor za loženje i sloj zapečenih opeka. Manji ulomci troske sugeriraju da je peć povremeno bila korištena i za jednostavnije procese taljenja. Uz peć se nalazio i sloj vodoravno položenih drvenih greda, SJ 081/082, za koji je zaključeno da je istovremen s peći (PAVLAKOVIĆ, 2009). Uzorak drveta iz SJ 081/082[3] datiran je radiokarbonskom analizom u razdoblje od polovice 15. stoljeća do u prvu polovicu 17. stoljeća, prema čemu bi trebalo datirati i spomenute ostatke peći. U slojevima istraženim unutar prizemlja kule „B“, uz ostatke opeke, žbuke, podnica, keramike i dr. na nižim razinama, pronađeni su i sterilni glinasti slojevi bez nalaza koji su pripadali povijesnim slojevima nasipavanja, odnosno niveliranja kule B tijekom njezine gradnje (PAVLAKOVIĆ, 2009a).

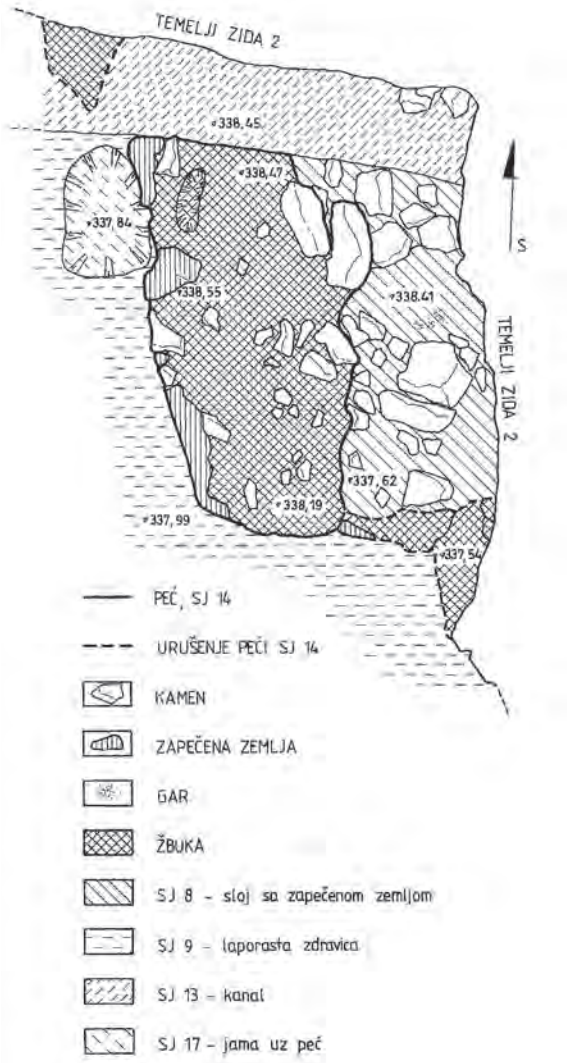
3 Uzorak je izuzela Ida Pavlaković, voditeljica istraživanja u kuli „D“, dok ga je na radiokarbonsku analizu predao Vinko Madiraca, voditelj istraživanja u kuli „C“. Analiza je obavljena u Beta Analytic Inc., Miami, SAD. Šifra uzorka Beta – 264807, 2 sigma kalibracija (vjerojatnost 95%) dala je sljedeće rezultate: Cal AD 1440 do 1540 (Cal BP 510 do 420) i Cal AD 1540 do 1630 (Cal BP 400 do 320).

2. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, zapadni dio iskopa na razini sterilne zdravice (fototeka HRZ-a, snimio V. Madiraca)
Veliki Tabor Castle, tower C, the western part of the excavation at the sterile humus level (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Madiraca)

Arheološko istraživanje HRZ-a 2009. obuhvatilo je zapadni i istočni prostor prizemlja kule „C“, dok je središnji dio prosječne širine od 2,9 m istražen samo površinski, zbog statičke sigurnosti. U zapadnom (sl. 2) i istočnom iskopu (sl. 3) stratigrafski su slojevi potpuno istraženi do razine sterilne laporaste zdravice s najvećom dubinom iskopa od 1,75 m. Istraživanje je detaljno dokumentirano, a nakon završetka iskop je prekriven geotekstilom i zatrpan. Prizemlje kule ima nepravilan zvjezdasti tlocrt zbog četiri trapezoidne zidne niše od kojih su tri u prvoj polovici 16. stoljeća imale ulogu puškarnica, osim sjeverne niše u kojoj se nalazi ulaz u kulu. Dubina iskopa u nišama bila je plitka jer je odmah pod recentnom betonskom podnicom ustanovljena temeljna stopa zidova niša u apsidama. Temelji niša su zapravo rezultat gradnje trapezoidnih utora u zidovima kule i njihova ispunjavanja zidanom konstrukcijom od većih komada kamena u obilatoj bijeloj žbuci. Sjeverni temelj je jedini pronađen neoštećen, dok su ostali oštećeni prilikom postavljanja kasnije drveno-vapneno-glinene podnice, SJ 1, vjerojatno u 17. ili 18. stoljeću. (sl. 4) Razina temelja zidnih niša odgovara gornjoj razini temelja unutrašnjosti kule „C“, dok donja razina temelja opada od sjevera prema jugu u skladu sa spuštanjem razine laporaste zdravice na kojoj su postavljeni. Nakon uklanjanja recentnog betonskog poda, ustanovljena je

3. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, istočni dio iskopa sa ostacima peći i tragovima nekadašnje palisadne ograde, fototeka HRZ-a, snimio V. Madiraca
Veliki Tabor Castle, tower C, the eastern part of the excavation with furnaces remains and traces of former palisade fence, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Madiraca)

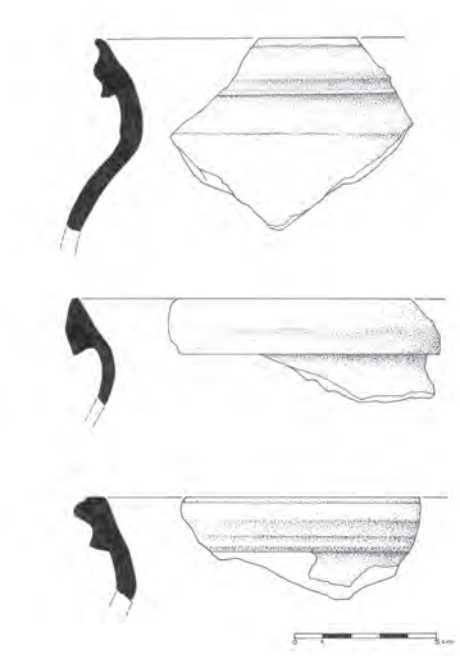
4. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ostaci glineno – vapnene podnice, SJ 1 (fototeka HRZ-a, snimio V. Madiraca)
Veliki Tabor Castle, tower C, the remains of clay–limestone flooring, SJ 1 (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by V. Madiraca)



5. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, tlocrt ognjišta/peći, SJ 14 (dokumentacija HRZ-a, crtež: M. Krmpotić)
Veliki Tabor Castle, tower C, layout for the fireplace / stove, SJ 14 (Croatian Conservation Institute Archive, drawing by M. Krmpotić)

spomenuta podnica, a ispod nje i ostaci neke prijašnje žbukane podnice, SJ 3, na kojoj se nalazila veća količina ulomaka životinjskih kostiju i keramike. Ispod tih slojeva ustanovljeno je i nekoliko slojeva naboja od gline koji se mogu povezati s konstrukcijom kule, a bili bi ubačeni prilikom gradnje. Jedan od tih slojeva je prepoznat kao nasip. Ispod glinastog sloja SJ 6 bio je ustanovljen sloj zapečene rahle narančasto-crvene zemlje, SJ 8. Taj se sloj vjerojatno rasprostirao cijelom površinom kule, budući da je ustanovljen i u zapadnom i istočnom iskopu, a potječe iz strukture koja je pronađena u sjeveroistočnom dijelu kule i definirana kao ostatak oštećene peći ili ognjišta, SJ 14 (sl. 3, 5). Od te strukture ostao je očuvan samo donji dio u visini od oko 40 cm. Peć je bila ukopana u laporastu zdravicu, temeljena na priklesanim kamenim blokovima vezanim s dosta žbuke. Istočni je temeljni zid kule djelomično nasjeo na peć, što određuje peć starijom od kule. Uzorak ugljena iz zapečene zemlje uz peć postavljen je radiokarbonskom analizom[4] u razdoblje od druge polovice 13. st. do potkraj 14. stoljeća. U istočnome dijelu kule „C“, južno od peći, pronađeni su i ostaci šest rupa od nekad okomito pobodenih drvenih kolaca promjera 10–15 cm koji su bili zabijeni u izdubljenom kanalu u zdravici (sl. 3). Ta je drvena konstrukcija mogla pripadati istoj fazi kao i peć. Slični kanali s pobodenim kolcima pronađeni su u prethodnim istraživanjima oko palasa i u kolnici 1995. i 1998. godine (VEKIĆ, 2009: 26). Kako u rupama nekadašnjih kolaca u kuli „C“ nisu pronađeni ostaci truljenja

4 Analiza uzorka obavljena je u Beta Analytic Inc. u Miamiju. Šifra uzorka Beta – 264808, 2 sigma kalibracija (vjerojatnost 95%) dala je sljedeće rezultate: Cal AD 1260 do 1320 (Cal BP 690 do 630) i Cal AD 1350 do 1390 (Cal BP 600 do 560).



6. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomci keramičkih lonaca profiliranih oboda (dokumentacija HRZ-a , crtež: M. Ćurković)
Veliki Tabor Castle, tower C, fragments of ceramic pots' profiled rims (Croatian Conservation Institute Archive, drawing by M. Čurković)

drveta, pretpostavlja se da su kolci nekadašnje drvene rampe ili palisadne ograde u neko doba uklonjeni. I na plemićkom burgu Vrbovcu uočena je slična pojava koja se objašnjava mogućim popravljanjem konstrukcije, odnosno namjernim uklanjanjem stupova i prekrivanjem glinom. Ostaci drvene konstrukcije u obliku okomito položenih stupova i vodoravnih greda uz sjeverozapadni segment obodnog zida na Vrbovcu datiraju se od kraja 12. st. do polovice 13. stoljeća (TKALČEC, 2010: 39–41). Primjena drveta u gradnji burgova česta je od 12. do 15. st. na području kontinentalne Hrvatske (HORVAT, 1996: 175–200). Ostaci drvene konstrukcije iz sjevernog jarka varaždinskog Starog grada prema provedenoj dendro-analizi određuju njezinu gradnju u prvu polovicu 15. st., od 1415. do 1445., u vrijeme grofova celjskih koji su vlasnici grada od 1397. godine (ŠIMEK, 2008: 26, 31). Razina laporastog zdravičnog sloja na kojem je sagrađena kula „C“ opada prema zapadu, a uočeno je da je taj sterilni sloj namjerno zasječen kako bi se prilagodio prostor za gradnju kule. (sl. 1, 2, 3, 4, 5)

Pokretni arheološki nalazi pronađeni su u glinastim slojevima i konstruktivnim dijelovima podnica. Većinu čine vrlo fragmentirani ostaci keramike i životinjskih kostiju, što se tumači iskorištavanjem otpadnog materijala za zasipavanje unutrašnjosti kule. Nije bilo moguće restaurirati niti jednu cjelovitu posudu. Većina keramičkih ulomaka pripada kuhinjskoj keramici, loncima namijenjenima kuhanju na otvorenoj vatri. Izrađeni su na brzorotirajućem kolu. Prilikom obrađivanja kasnosrednjovjekovne keramike često se u literaturi upozorava na dulje trajanje istih oblika kod kuhinjske keramike, pogotovo grubljih lonaca od 12. do 15. ili od 13. do 16. st., što otežava njihovo datiranje (BAJALOVIĆ – HADŽI – PEŠIĆ, 1981: 41; BRIŠNIK, 1998: 266–267; RADIĆ – BOJČIĆ, 2004: 47; TKALČEC, 2010: 61). U Sloveniji do 15. st. prevladava neglazirana tamnopečena keramika, redukcijski pečena. Kao najveća središta lončarskog obrta u kasnom srednjem vijeku spominju se Kamnik, Kranj, Ptuj, Celje, Škofja Loka i Otok pri Dobravi-Gutenwert (KOS, 1995a: 213). Ulomci lonaca iz kule „C“ su narančaste do sivosmeđe boje pečenja i grube fakture s dosta krupnog pijeska. Imali su kraći vrat i trbušasto tijelo. Prema načinu oblikovanja, izdvojeno je nekoliko tipova oboda koji su oblicima i načinom ukrašavanja karakteristični za razdoblje kasnog srednjeg vijeka (sl. 6). Prvoj, najbrojnijoj skupini pripadaju valovito profilirani obodi sa zašiljenim gornjim i donjim krajem (sl. 6: gore, sl. 7). Drugu skupinu čine obodi zaravnatog vrha, koji su prema van dvostruko profilirani (sl. 6: dolje). Osim njih, pojavljuju se i obodi kljunastog presjeka sa zašiljenim donjim rubom (sl. 6: sredina). Ukrašavanje je na loncima ponekad izvedeno nalijepljenim vodoravno položenim plastičnim vrpcama koje su grubo dorađivane stiskanjem prstima. Trake su tekle oko cijele posude, a dolaze i kao spoj vodoravnih i okomitih vrpca (sl. 7) te kao manji kosi naljepci pri dnu posude. Kao ukras pojavljuju se i finije izrađene tanje vrpce utisnute prstima i dorađene alatom, koje obično dolaze s jednom dubljom ili više pliće užlijebljenih vodoravnih kanelura. Ukrašavanje utiskivanjem nazubljenog kotačića i žlijebljene valovnice rjeđe su zastupljene vrste ukrasa. Zadebljani kljunasti

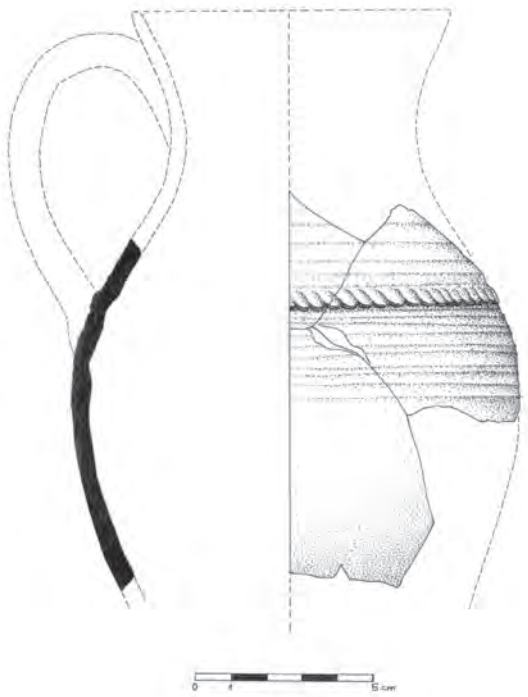
7. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak keramičkog lonca s višestruko profiliranim obodom i nalijepljenom plastičnom trakom (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of the ceramic pot with a multi-profiled rim and glued plastic strip (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

8. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak oboda keramičkog lonca s utisnutim pečatima, austrijska keramika (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of a ceramic pot rim with embossed seals, Austrian ceramics (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

obodi s utvrde Kostanjevica u Sloveniji datirani su prema analogijama u Austriji u drugu polovicu 13. do početka 14. st., a višestruko profilirani obodi pojavljuju se od početka 14. stoljeća (PREDOVNIK, 2003: 59). Višestruko profilirani obodi sa Starog grada nad Celjem datiraju se u 14. i 15. stoljeće (BRIŠNIK, 1998: 264–266). U slojevima plemićkog grada Vrbovca datiranim u 16. st. učestalije se javljaju trostruko profilirani rubovi (TKALČEC, 2010: 69, 170 T.12: 237–238). U lončarskom centru Otok pri Dobravi također je zastupljena ta vrsta oboda, a ne datira ih se prije 12. i 13. st. te ne poslije 15. stoljeća (ŠRIBAR, 1972: 20). Ukrašavanje posuda utiskivanjem nazubljenim kotačićem pojavljuje se u vrbovečkim slojevima datiranim u 13. st. (TKALČEC, 2010: 66), a prisutno je i u 14. st. (PREDOVNIK, 2003: 59). Često je i na celjskom Starom gradu (BRIŠNIK, 1998: 287; T.12: 173; 297). Ukrašavanje žlijebljenjem je najčešći ukrasni element kod kojega se ukras paralelnih tekućih žljebova posebno oblikovanim predmetom utisnuo u stijenku predmeta koji se vrtio na lončarskom kolu, a katkad su se posude ukrašavale ovijenim pramenom gline s utisnutim sitnim uzorcima (KOS, 1995a: 213). U Celju se može naći zajedno s vodoravno žlijebljenim linijama, smještenima uglavnom na ramenu posude, i žlijebljena valovnica, a najčešći ukras su otisci prstiju aplicirani izravno na posudu ili na plastičnu vrpcu (BRIŠNIK, 1998: 264–266), što se potkraj 13. st., odnosno početkom 14. st. uvodi i na Kostanjevici (PREDOVNIK, 2003: 59). Na vrbovečkim se nalazima ukrašavanje snopom vodoravno žlijebljenih linija na ramenu datira u prijelaz 15. na 16. stoljeće (TKALČEC, 2010: 66), a plastična aplicirana traka na gornjem dijelu posude dolazi u slojevima s kraja 15. st. i pogotovo u 16. st. (TKALČEC, 2010: 68, 164, T. 6: 146, 148) te u starijim slojevima s neurednim motivom štipanja (TKALČEC, 2010: 167, T.9: 201). (sl. 6, 7)

Među ulomcima lonaca grube fakture izdvojena je i malobrojna skupina zadebljanog oblog oboda s dubljom žlijebljenom kanelurom između kratkog vrata i početka trbuha. Na ulomku oboda nalazi se dvostruki pečat u ovalnim stopicama s dva poprečna istaknuta rebra koja bi mogla označavati rimski broj II (sl. 8). Pečat identičnog izgleda već je prepoznat među nalazima s Velikog Tabora (ŠKILJAN, 2009: 40, kat. 16), a lonac na kojem se nalazi određen je kao domaći rad 16. stoljeća (ŠKILJAN, 2009a: 79). Prema sličnim nalazima, takve bi lonce s pečatima ipak valjalo datirati u 15. stoljeće. Ulomci dvaju sličnih lonaca sivo-crne boje pronađeni su i na Ružica gradu kod Orahovice i određeni su kao uvoz iz austrijskih, odnosno bečkih radionica (RADIĆ, 2004: 47, 167: 318–319), no za razliku od ulomaka iz kule „C“, ulomci s Ružice u fakturi imaju grafit. Kao oznake radionica, kod jednog pečata na obodu je oznaka rimski broj XI, a ispod ramena se nalaze dvije uske žlijebljene kanelure, dok drugi u pečatu ima tri zareza. Posude s dodatkom grafita su otporne, čvrste i nepropusne i kao takve imaju veću izdržljivost. U srednjovjekovnoj se Srbiji lonci takve profilacije datiraju u 15. stoljeće (BAJALOVIĆ – HADŽI – PEŠIĆ, 1981: 48, slika VIII/11). Grafitni su se lonci uvozili riječnim putem Dunavom u Srbiju i Vojvodinu i čest su nalaz na utvrđenim lokalitetima Podunavlja. Pojavljuju se u varijantama bez drška ili s jednim vrlo kratkim drškom, koji može imati i pečat. Pronađeni su u Austriji, Slovačkoj i Mađarskoj[5] i prema klasifikaciji pečata, datira ih se u 14.–15. st., iako je žigosanje na taj način bilo poznato još od 13. stoljeća. U prvoj polovici 15. st. statut bečkih lončara odredio je označavanje posuda žigosanjem grbom sa znakom majstora kao vrstu zaštite kvalitetnih proizvoda lokalnih lončara. Određeno je da lončar može žigosati posude s grafitom u strukturi s dva pečata, pri čemu bi prvi pečat označavao potvrdu kvalitete, a drugi oznaku radionice. Pečati se nisu smjeli stavljati na posude od obične gline. Zanimljivo je, pak, da su bečki lončari imali više modela nego što je bilo navedeno u statutu, tako da dosad poznati pečati uključuju i nepoznate radionice, a trebalo bi uključiti i oponašanje modela. Uz pečat bečkih radionica–utisnuti križ u raznim varijantama, javljali su se i drugi motivi koji mogu biti znak proizvoda drugih austrijskih lončarskih radionica ili onih rađenih u ugarskim radionicama po uzoru na austrijske. Najranije datirani lonci toga tipa u Srbiji potječu iz utvrde Slankamen, iz 14. i 15. st. Iako su oblikom s karakterističnim obodom srbijanski lonci vrlo slični, faktura im se razlikuje, postoje finiji sivi s više pijeska i grafitni s metalno-sivkastim sjajem. Dokaz da su korišteni za topljenje metala, za lijevanje streljiva, pronađen je na utvrdi Višeslav gdje je uz austrijske lonce

5 Kao austrijski import pronađeni su i u srednjovjekovnom selu Sarvaly blizu Blatnog jezera (HOLL–PARÁDI, 1982: 106, Abb. 55: 7a,7b).



9. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, fragmentirani keramički vrč (dokumentacija HRZ-a, crtež: M. Ćurković)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragmented ceramic jug (Croatian Conservation Institute Photo Archive, drawing by M. Čurković)

s pečatima pronađen i kalup za lijevanje metaka koji se datira u drugu polovicu 15. stoljeća (BAJALOVIĆ – HADŽI – PEŠIĆ, 1981: 126–135). (**sl. 8**)

Ulomci rubova keramičkih poklopaca iz kule „C“ malobrojni su i grube fakture. Pronađen je i ulomak gornjeg dijela veće posude izrazito grube fakture, s blago zadebljanim ravnim obodom čiji bi promjer iznosio 35 cm te bi mogao pripadati nekoj većoj spremišnoj posudi. Od stolnog posuđa pronađeni su vrčevi, koje bi se zbog grublje fakture s kvarcnim pijeskom moglo uvrstiti i u kuhinjsko posuđe. Vrčevi su jednoručni, s drškom koji počinje ispod vrata, a završava na najširem dijelu trbuha gdje se nalazi ukras u vidu tanjeg vodoravnog zadebljanja raščlanjenog koso postavljenim urezima (**sl. 9**). Ispod i iznad tog zadebljanja izvedeno je i gušće vodoravno žlijebljenje na gornjem dijelu vrča. Ručka ima valoviti presjek, dok izljev vrčeva nije sačuvan. Pronađen je i ulomak jače izvijene ručke vrča, nepravilnog ovalnog presjeka koja je ukrašena koso postavljenim dubljim urezima. Takav je način ukrašavanja ručki vrlo čest. U Srbiji se urezivanje na ručkama vrčeva kao ukras primjenjivalo još od 13. st., ali takvi se nalazi uglavnom datiraju u 14. i 15. st. (BAJALOVIĆ–HADŽI–PEŠIĆ, 1981: 53 – 54, slika XIII/2). Urezani ukras na ulomku vrča s burga Vrbovca datira se od 13. do 16. st. (TOMIČIĆ *et al*, 2001: 264, 270, sl. 22–23), a preciznije bi se vrbovečki nalaz mogao datirati od druge polovice 15. do prve polovice 16. st. (TKALČEC, 2010: 74). Takav način ukrašavanja ručke vrča je uobičajen, a dosta je zastupljen npr. na nalazištu Sarvaly u Mađarskoj (HOLL – PARÁDI, 1982: 99, Abb. 47: 1, 159: 11). (**sl. 9**)

Kod stolne su keramike iz kule „C“ najzastupljenija vrsta–čaše. Iako vrlo fragmentirane, oblikom pripadaju koničnim peharima karakterističnim za razdoblje gotike. Faktura im je grublja s primjesama pijeska. Ulomak gornjeg dijela čaše (**sl. 10**) jednostavnog ruba, ispod kojega se nastavlja ljevkasto tijelo, ukrašen je vodoravnim redovima sitnih ukrasa izrađenih nazubljenim kotačićem i sličan je ulomku čaše s Vrbovca (TKALČEC, 2010: 70, 171, T. 13: 257). Vrbovečki je ulomak sličan pronađenom sloju koji je datiran u 14. st., s mogućnošću trajanja i na početku 15. st., a prema obliku i načinu ukrašavanja pripada tzv. *celjskom tipu* čaša. Tom tipu čaša pripada i ulomak čaše iz kule „C“ (**sl. 11**), izrađen od fino pročišćene gline svijetlooker boje i ukrašen nizovima pečatnih ukrasa u obliku sunčanih satova raščlanjenih poprečnim crtama. Ispod najnižeg reda utisnut je i vijenac od manjih okruglih pečata s križićima, a sačuvani su i tragovi bojenja crvenom bojom. *Celjski tip* čaša od ostalih je posuda za piće izdvojio M. Guštin (GUŠTIN, 1998: 250–259; 2001: 140–159), analizirajući brojne sačuvane ulomke čaša na području Slovenije, zbog bogatih različitih ukrasa koji su izrazito individualni i dolaze kao ukrasi pečatima, ubodima ili kotačićem te aplikama i bojenjem. Čaše koje imaju samo ureze su rijetke. Različitih su veličina i oblikom podsjećaju na pješčani sat, noga im može biti narebrena ili glatka, a dno ravno ili izbočeno. Prema obliku, moguće ih je podijeliti na nekoliko podtipova. Sastav gline i način pečenja variraju, uglavnom su tvrđe pečene, a ukras se nalazi na cijeloj površini, utisnut pojedinačno ili u kombinacijama, dok su polirani primjerci rijetki. Pečati su vrlo različiti. Na čašama su prisutni u kombinacijama od dva-tri ili čak četiri pečata, po čijim je oblicima moguća podjela u više skupina. Budući da nisu pronađena dva identična primjerka, te se

10. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak keramičke čaše tzv. celjskog tipa ukrašen nazubljenim kotačićem (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of ceramic cups, Celje style, decorated with a notched wheel (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

11. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak luksuzne keramičke čaše tzv. celjskog tipa ukrašen utisnutim pečatima (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of the so-called luxury ceramic cups, Celje style, decorated with embossed seals (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Skudar)

12. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak luksuzne keramičke zdjelice, španjolska majolika (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of luxury ceramic bowls, Spanish majolica (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

čaše smatra osobnim čašama za piće. Najviše različitih pečata pronađeno je u Celju i prema stratigrafiji celjskog Starog grada datiraju se u stariju fazu, u kraj 14. i 15. st. Na ulomku čaše s Vrbovca nalazi se ukras žigosane rozete u obliku krugova s križem (TKALČEC, 2010: 72, 171, T. 13: 264), sličan onome na ulomku iz kule „C“, a sličnost je i u ukrašavanju crvenom bojom. Na Vrbovcu se takvi oblici čaša pojavljuju u slojevima datiranim u kraj 15. i početak 16. st. (TKALČEC, 2010: 71). Ukrašavanje slikanjem crvenom bojom poznato je i u Mokronogu u Sloveniji (GUŠTIN, 2001: 154, 193, sl. 22: 3). Osim vrbovečkog nalaza, kao čaša *celjskog tipa* prepoznat je i ulomak s utvrde Čanjevo (ČIMIN, 2008: 129) koji se datira u 15. stoljeće. Finija čaša sa Susedgrada (PRISTER, 1998: 61, kat. br. 23) datirana je u 16. st. Ulomci pronađeni u varaždinskom Starom gradu (ŠIMEK, 2008: 40–42; kat. 60) datiraju se u 15. st., kao i čaša s Funtekova brijega kod Maruševca nedaleko od Varaždina (TEŽAK *et al*, 1999: 57, kat. 127). Čaše tog tipa pronađene su i na drugim položajima u sklopu Dvora Veliki Tabor (ŠKILJAN, 2009: 42, kat. 36, 83, kat. 30–31, 84, kat. 33–35) i datirane u 16. st. U srednjovjekovnom selu Sarvaly takve su čaše datirane u 15. i 16. st. (HOLL–PARÁDI, 1982: 102, Abb. 49: 1, Abb. 161: 1, 3). (**sl. 10, 11**)

Ulomci zdjela iz kule „C“ su malobrojni, vrlo fragmentirani i bez glazure. Za razliku od njih, ulomak luksuzne manje poluloptaste zdjelice ukrašen je na unutarnjoj strani. (**sl. 12**) Pripada španjolskoj majolici, skupini keramičkih posuda vrlo kompliciranog načina izrade sa čak tri slijeda pečenja[6], koje su imale karakteristični premaz zlatne boje, *lustro*, koji često, kao i na ulomku iz kule „C“, nije sačuvan zbog osjetljivosti i slabe otpornosti. Prema tipologiji, ulomak zdjelice iz kule „C“ treba odrediti u skupinu *Lustro Valenziano Maturo*. Karakteriziraju je poluloptaste zdjelice (tip *escudilla*) najčešće udubljenog dna, koje s vanjske strane mogu imati i trokutastu ručku, rub je jednostavan i blago se sužava prema kraju (BRADARA, 2004: 94, 98, T. I: 1, 5, 7, T. II: 8, sl. 7). Ukrašene su plavim slikanim ukrasom stiliziranog motiva četverolatičnog cvijeta (tzv. *Rosa gotica*). U pravilu su dva cvijeta postavljena nasuprotno. Ostatak posude je obično ispunjen dekoracijom u lustru pojasevima sa spiralnim ukrasima. Izrađivane su u 15. st. u Španjolskoj u radionicama oko Valencije. U Istri je najviše sličnih nalaza pronađeno u

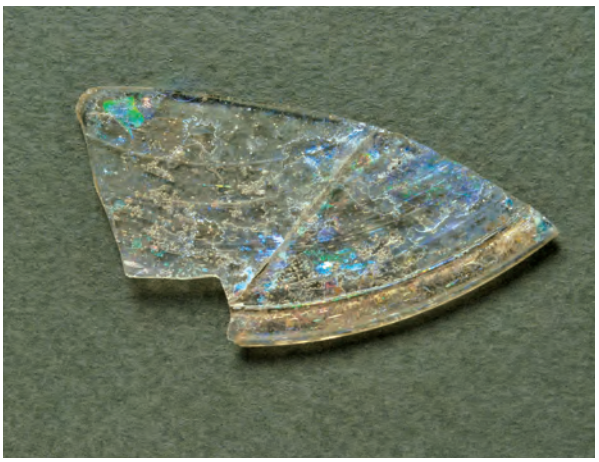
6 Detaljan opis složene izrade takve vrste posuda navodi se u radovima autora citiranim u ovom poglavlju; zato se na ovom mjestu ne navodi posebno.

13. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak donjeg dijela pećnjaka ukrašen plastičnim koncentričnim krugovima i crvenim premazom (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of the lower part of the fire place, decorated with concentric circles and a red coating (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

14. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak keramičkog crijepa (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of ceramic tiles (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

Puli koja je oko sredine 15. st. doživjela najveći uspon pod Venecijom, zatim u Dvigradu (BRADARA, 2003: 37–46) i Motovunu (BRADARA, 2004: 100). Smatra se da je takva vrsta keramike u naše krajeve dolazila preko Venecije (BRADARA, 2004: 93). Istarski nalazi datiraju se oko polovice ili u drugu polovicu 15. st. (BRADARA, 2005: 133, 140, kat. 13, 146, kat. 23, 147, kat. 26, 169, kat. 76). Nalazi španjolske majolike pronađeni su i u Dalmaciji, na više lokaliteta u Zadru te u Ninu (GUSAR, 2007: 185–187, 194, T. IV: 5, 5a), no ninski ulomak kao ukras ima slikani motiv cvijeta bryonije. Također su pronađeni na Bribiru i u Splitu u istraživanjima podruma Dioklecijanove palače gdje su zastupljeni samo manji ulomci mjestimično u slojevima ili cjelinama koje su datirane od kraja 14. do sredine 15. st. Većina splitskih ulomaka također prema svojim stilskim osobinama uglavnom pripada zrelom valencijanskom tipu. O popularnosti takvog načina ukrašavanja svjedoči i kao poseban tip izdvojena talijansko-maurska majolika, proizvođena u 15. st. u Italiji u radionicama koje su proizvodile lustrum majoliku po uzoru na španjolsko-maursku majoliku (ZGLAV – MARTINAC, 2004: 67–88, 133–136). U unutrašnjosti Hrvatske dosad je pronađeno samo nekoliko ulomaka španjolske majolike. Na tim ulomcima zastupljena je druga varijanta ukrasa sa sitnijim biljnim motivom. Prvi ulomak potječe s gradišta Tomašice u Moslavini (ČIMIN, 2008c: 134, T.10: 4) i datiran je oko prve polovice 15. st., a drugi s Ružica grada kod Orahovice (RADIĆ *et al*, 2004: 210) i postavlja ga se u zadnju četvrtinu 15. do polovice 16. st., no moglo bi ga se datirati i prije toga vremena. Ulomci španjolske majolike pronađeni su i na području Slovenije kao import u starim gradovima Celju, Lipnici, Kranju, Škofjoj Loki i Vrhniki, a kao najbliže analogije za Sloveniju uzimaju se venetsko i furlansko područje u Italiji, što se povezuje s trgovanjem preko obalnih središta na Jadranu, te Budimpešta i Flaschberg kod Oberdrauberga u Koruškoj. Dio keramike španjolske proizvodnje pronađene u zapadnoj Sloveniji lako je mogao potjecati s bližeg venetskog tržišta (GELICHI – GUŠTIN, 2001: 125–135). Zanimljivo je da povijesni izvori spominju celjske grofove koji su poduzeli 1430. dva hodočašća iz Slovenije u španjolsko svetište Santiago de Compostela, a vrijeme hodočašća odgovaralo bi kronologiji keramike, pa ne treba isključiti mogućnost da je mogla biti nabavljena tom prigodom (KNEZ, 1995: 169, GELICHI–GUŠTIN, 2001: 135–136). (**sl. 12**)

Ulomci tehničke keramike su malobrojni. Izdvojena su dva ulomka koja pripadaju tipu reljefno neukrašenih zdjelastih pećnjaka s kvadratnim otvorom koji se uzidavao



15. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, ulomak staklenog prozorskog okna (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a fragment of glass window panes (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

16. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, izbor željeznih nalaza (dokumentacija HRZ-a , crtež: I. Hirschler)
Veliki Tabor Castle, tower C, a selection of iron finds (Croatian Conservation Institute Archive, drawing by I. Hirschler)

prema van. Zanimljivo je da u slojevima kule „C“ nisu pronađeni ulomci glaziranih pećnjaka koji su brojčano prevladavali među ulomcima pećnjaka u prethodnim istraživanjima na Velikom Taboru. Pećnjaci kvadratičnog otvora pojavljuju se na zatvorenim kaljevim pećima od 14. st. i traju sve do 20. st. i zbog toga ih nije lako vremenski odrediti (TKALČEC, 2010: 80, 179, T. 21: 375–379, 180, T. 22: 380). Najraniji pećnjaci nisu imali glazuru, a nakon pojave glaziranih, nastavili su se upotrebljavati, osobito u pomoćnim, manje reprezentativnim prostorijama tijekom 16. st. i poslije. Pojava kaljevih peći postavlja se na početak 14. st., na prostor Austrije i južne Njemačke (HORVAT, 1994: 216–237, KOS, 1995a: 205–206, TOMIČIĆ *et al*, 2001, RADIĆ, BOJČIĆ, 2004: 49–50). U 15. stoljeću kaljeve se peći šire na prostor Češke, Mađarske, Slovenije i Hrvatske. U Hrvatskoj je grijanje kaljevim pećima uobičajeno na starim gradovima, te se među brojnim analogijama za tip zdjelastih pećnjaka s kvadratnim otvorom spominju Vrbovec, Garićgrad, Gudovac, Medvedgrad, Samobor, Susedgrad (TOMIČIĆ *et al*, 2001: 266–267) te Ružica grad, gdje ih se postavlja u 15. st. (RADIĆ *et al*, 2004: 236, kat. br. 400). Prisutan na gotovo svakom starom gradu, takav je tip grijanja korišten i u srednjovjekovnim selima, npr. Sarvaly u Mađarskoj, u čijim su kućama pronalaženi takvi jednostavni pećnjaci (HOLL – PARÁDI, 1982: Abb. 166: 8), ali i oni s glaziranim ukrasom. Kaljeva peć pronađena na starome gradu Vrbovcu, prema pećnjacima se datira oko sredine 15. st. (TOMIČIĆ *et al*, 2001: 273). Fragment lončastog pećnjaka kvadratnog otvora s celjskog starog grada datiran je u okvir od 14. do 15. st. (BRIŠNIK, 1998: 264, 279: 39). Od drugog pećnjaka iz kule „C“ preostao je samo donji dio ukrašen plastičnim koncentričnim krugovima i ostacima premaza crvenom bojom. (**sl. 13**) Takav je pećnjak na celjskom starom gradu pronađen u sloju datiranom od 14. do 15. st. (BRIŠNIK, 1998: 285, T. 6: 83), a sličan je pronađen i na Vrbovcu (TKALČEC, 2010: 180, T. 22.: 381). (**sl. 13**)

Tehničkoj keramici pripada i fragmentirani keramički crijep iz kule „C“. (**sl. 14**) Prema nekim mišljenjima, za pokrivanje krovišta u kontinentalnom dijelu Hrvatske najčešće su korištene drvene daščice šindre, dok se pokrivanje crijepom kod nas počelo primjenjivati tijekom 15. st. na važnijim građevinama u gradovima nastalim ili dograđenim u 15. st., npr. utvrde Stari grad Krapina, Cesargrad i Ružica (HORVAT, 2005: 16–17). Pravokutni crepovi na donjoj su strani imali „nos“ kojim su bili obješeni na vodoravne grede krovišta. Oblik nosa se tijekom vremena mijenjao, od 15. st. nos je bio izrazito uglat s ravnim površinama, a u 16. st. dimenzije se ustaljuju (PREDOVNIK, 2003: 72–73). Na ulomku crijepa iz kule „C“ donji dio crijepa nije sačuvan, a mogao je završavati trokutasto, polukružno ili šiljato. Crepovi s koso odrezanim nosom s celjskog Starog grada (BRIŠNIK, 1998: 285, T.6: 90) datiraju se u 14. i 15. st. Slični ulomci crepova s Vrbovca (TKALČEC, 2010: 83–84, 181: T. 23: 386–388) vjerojatno su imali „biber“ zaobljene krajeve, a pojava im se smješta u 15. st., odnosno na početak 15. st. u vrijeme velikog utjecaja celjskih grofova. (**sl. 14**)

Pronađeni ulomci stakla su malobrojni, uglavnom su fragmentirani ostaci ravnih ploha prozorskih stakala i ostaci okana (**sl. 15**) te ostaci triju dna različitih posuda. Pojava staklenog posuđa česta je u Sloveniji od kraja 13. st., a u 15. i 16. st. ubraja se u uobičajeni inventar bogatijih domova (KOS, 1995: 191). Okrugla prozorska okna (okulusi) ulagala su se u olovne okvire (LAZAR, 2001: 78, sl. 3). Mogla su biti izrađena na dva načina: puhanjem i na brzovrtećoj ploči. U kasnom 15. i 16. st. korištena su za zastakljivanje prozora (KOS, 1995: 195), a mogla su biti upotrebljavana i za

17. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, brončani naprstak (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, tower C, a bronze thimble (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

18. Dvor Veliki Tabor, kula „C“, srebrni pfenig Leonharda von Keutschacha, kovan 1508. u Salzburgu, fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar
Veliki Tabor Castle, tower C, Leonhard von Keutschach's silver pfennig, minted in 1508 in Salzburg, (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

zastakljivanje vrata na pokućstvu (LAZAR, 2001: 80). Takvi nalazi česti su na nekoliko lokaliteta u Celju, a smješta ih se u 14. i 15. stoljeće. Čest su nalaz i u kontinentalnoj Hrvatskoj, npr. na utvrdi Čanjevo (ČIMIN, 2008b: 243, T. 1: 1–5), gdje ih se datira od početka 14. st., zatim na varaždinskom Starom gradu gdje su puhana okna datirana u 15./16. st. (ŠIMEK, 2008: 45, kat. 90), Starom gradu Vrbovcu (TKALČEC, 2010: 85, 183: T. 25.: 406–407). (**sl. 15**)

Od metalnih nalaza najbrojniji su kovani željezni čavli. Pronađene su i dvije kovane strelice za samostrel, dvije lijevane puščane kugle, ulomak kovanog noža te ulomak ključa. (**sl. 16**)

Za borbu iz daljine kao hladno oružje upotrebljavali su se lukovi i samostreli, a od 15. st. i prvo vatreno oružje. Brojnost ostataka vrhova strelica za samostrele od kovanog željeza svjedoči o širokoj uporabi tog oružja za bitku ili lov. Korištenje samostrela posvjedočeno je na početku 14. st. među nalazima škofjeloškog Starog grada. Kada je u 16. st. prevladalo vatreno oružje, samostrel se postupno prestao upotrebljavati u borbama i još je služio samo za lov. Početkom 14. st. izrađuju se prva jednostavna vatrena oružja, a u 15. st. i brončani i željezni topovi, te prethodnici pušaka, tzv. ručni topovi s kukom za naslon (arkebuze) (ŽARGI, 1995: 179). Dva vrha strelice za samostrel s kraćim nepravilnim piramidalnim vrhom i tuljcem za nasad, iz kule „C“, imaju brojne analogije. Vršci strelica samostrela sa varaždinskog Starog grada datiraju se u 15. st. (ŠIMEK, 2008: 38, kat. br. 40), u Sarvalyu (HOLL – PARÁDI, 1982: 82, Abb. 33:3) na kraj 15. st., na Čanjevu (ČIMIN, 2008a: 198, sl. 3, 220: T. 1: 3–8) od 15. do 16. stoljeća. Brojni su i u Celju (GUŠTIN *et al*, 2001b: 261, 262), Ružica gradu (RADIĆ *et al*, 2004: 46: 145–146), gdje ih se datira od 14. do 16. stoljeća. Na Vrbovcu se nalaze u slojevima datiranim u 15. i 16. st. (TKALČEC, 2010: 96–97, 191, T. 33: 517–520). Strelice iz prijašnjih istraživanja na Taboru datiraju se u 16. st. (ŠKILJAN, 2009: 89: kat. 58–62 , 90: kat. 63–66). Puščane kugle također imaju brojne analogije, pronađene su na Čanjevu (ČIMIN, 2008: 199 , sl. 5, T. 2: 1–23) gdje se javljaju od prve polovice 16. st., na Ružica gradu od 15. do 17. st. (RADIĆ *et al*, 2004: 153, kat. 282: a–e). Puščano zrno s varaždinskog Starog grada (ŠIMEK, 2008: 38, kat. 42) datira se u prijelaz 16. u 17. stoljeće. Na burgu Vrbovcu korištena su olovna puščana zrna (TKALČEC, 2010: 98, 191, T. 33: 521–523) u prvoj polovici 16. st., poslije napuštanja burga kada je burg korišten kao stražarnica.

Osim željeznih, nađen je i manji broj brončanih predmeta: naprstak i ulomak spojnice za pećnjake, a vrlo je vrijedan i nalaz srebrnog pfeniga. Primjerak brončanog naprstka iz kule „C“ u gornjem dijelu ima utisnute rupice, dok je donji rub profiliran s dva paralelna ureza. (**sl. 17**) Brončani su se naprstci koristili prilikom šivanja za zaštitu jagodice prsta od uboda iglom. Nastaju u brojnim varijantama, više ili manje ukrašeni i uobičajeni su nalazi na utvrdama od 15. do 17. stoljeća, npr. na Čanjevu (ČIMIN, 2008a: 208, 228, T. 9: 9), Ružica gradu (RADIĆ *et al*, 2004: 75, kat. br. 20), u Celju (GUŠTIN *et al*, 2001: 256–257, 284, kat. br. 399–401), na burgu Vrbovcu (TKALČEC, 2010: 92, 187, T. 29: 460) i Sarvalyu (HOLL – PARÁDI, 1982: 26, Abb. 142/6). Ulomak deblje brončane žice korišten je za spajanje, a možda je mogao pripadati i spojnici za pećnjake. U tom slučaju, za uporabnu analogiju slične bi mu bile okruglo kovane željezne spojnice, pronađene u prethodnim istraživanja na Taboru (ŠKILJAN, 2009: 109, kat. 138–139), čiji su zupci savijeni pod pravim kutom. Pričvršćivale su dva susjedna pećnjaka, spajajući im bridove stražnjih strana prilikom gradnje peći. (**sl. 16, 17**)

Poseban nalaz iz kule „C“ predstavlja srebrni jednostrani pfenig (**sl. 18**) koji je bio kovan u Salzburgu 1508.,

19. Dvor Veliki Tabor, kula „C, ljušture školjaka kamenica (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Veliki Tabor Castle, Tower C, oyster shells (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

za Leonharda von Keutschacha (1495.–1519.). Na aversu se u koso položenom kvadratu nalaze dva grbovna štita, lijevo grb Salzburga, desno grb obitelji Keutschach, gore je natpis 1508., a dolje L (MIRNIK, 1984: 241–289). (**sl. 18**)

Pronađena je i veća količina životinjskih kostiju. Dva su koštana ulomka obrađena u manje predmete, no njihova namjena nije poznata. Zanimljiv način prehranjivanja plemstva u razdoblju kasnog vijeka mogao bi biti posvjedočen nalazom morskih školjki kamenica[7], moguće korištenih za jelo, koje su pronađene unutar jednog od slojeva zasipa korištenih za niveliranje pri gradnji kule, SJ 7. (**sl. 19**) Takvi su nalazi školjaka kamenica pronađeni i na Ružica gradu (RADIĆ *et al*, 2004: 226, kat. 460). Kao delikatesa u prehrani bogatijih slojeva društva mogao se koristiti i jestivi puž vinogradnjak[8], čija je ljuštura također pronađena u kuli „C“. Još antički pisci spominju da su ga rimski vojnici donijeli u Britaniju, a njegovu omiljenost u prehrani potvrdile su i veće količine ljuštura u rimskim ruševinama diljem Europe pronađenih uz kosti u kuhinjskom otpadu (PFLEGER, 2000: 170).

Opisane pokretne nalaze iz kule „C“ prema sličnim datiranim nalazima valja smjestiti u raspon od kasnog 14. do ranog 16. stoljeća. Iako je iskopana površina kule mala u odnosu na prethodno istražen prostor Dvora Veliki Tabor, čini se da su istraživanja u kuli donijela dosta novih i zanimljivih podataka. Većinu pokretnih nalaza iz slojeva zasipa u kuli čine ulomci grube kuhinjske keramike namijenjene svakodnevnoj uporabi, no ipak se izdvajaju i luksuzniji importirani primjerci, poput ulomka španjolske majolike i čaše *celjskog tipa*. Ostali pronađeni nalazi (keramički, metalni i stakleni) pripadaju uobičajenom inventaru kasnosrednjovjekovnih utvrda, starih gradova, ali i sela. Za obrađeni materijal najbliže analogije svakako su one pronađene na burgu Vrbovcu. Brojne analogije potječu s bližih i udaljenijih nalazišta na prostoru kontinentalne Hrvatske, ali i Dalmacije i Istre. Dio nalaza ima analogije na širem prostoru Slovenije, Srbije, Austrije i Mađarske. O luksuznijem životu tadašnjeg plemstva svakako nam svjedoče i ostaci ljuštura delikatesnih školjaka i puža korištenih u prehrani tadašnjeg plemstva. Slojevi iz kojih potječu ti nalazi dospjeli su vjerojatno u kulu prilikom njezine gradnje početkom 16. st., kada je za niveliranje upotrijebljen prijašnji otpadni materijal s Velikog Tabora. Vrlo zanimljiv nalaz koji ukazuje na prijašnji život na tome mjestu jesu i pronađeni ostaci strukture definirane kao moguće peći te ostaci palisadne ograde. Prema radiokarbonskoj analizi, sloj uz peć datiran je od polovice 13. do kraja 14. st., no najvjerojatnije ga treba smjestiti u 14. stoljeće. Većinu pokretnih nalaza treba smjestiti u 15. st. koje je, kao što se vidi i po brojnim sličnostima među arheološkim nalazima, bilo obilježeno velikim utjecajem celjskih grofova u našim krajevima. ■

7 Lat. naziv *Ostrea edulis*, prema GIANUZZI–SAVELLI et al. 2001, 224–227, kat. 474 Linnaeus 1758.

8 Lat. naziv *Helix pomantia*.

Literatura:

BAJALOVIĆ–HADŽI–PEŠIĆ, M., (1981.): Keramika u srednjovjekovnoj Srbiji, Muzej grada Beograda, Monografije 8, Beograd

BRADARA, T., (2003.): Nalazi kasnosrednjovjekovne i renesansne glazirane keramike u Istri (od 14. do 16. stoljeća), *Histria archaeologica* 32/2001., Pula, 31–53.

BRADARA, T., (2004.): Španjolska keramika na području Istre (kataloška obrada), *Histria archaeologica* 34/2003., Pula, 131–185.

BRADARA, T., (2005.): Španjolska keramika na području Istre, *Histria antiqua* 12/2004., Pula, 93–102.

BRIŠNIK, D., (1998.): Stari grad nad Celjem, Keramično gradivo iz sektorjev A in B, u: FUGGER GERMANDIK, R., (ur) *Celjski grofje, Zbornik mednarodnega simpozijae, Stara tema – nova spoznanja/ Sammelband des internationalen Symposiums Die Grafen von Cilli,Althes Thema – neue Erkentnisse,* Pokrajinski muzej Celje, Celje, 261–307.

ČIMIN, R., (2008.): Keramički nalazi s utvrde Čanjevo, u: BEKIĆ, L., (ur.) *Utvrda Čanjevo, /Fort Čanjevo,* Visoko, 2008., 121–189.

ČIMIN, R., (2008a.): Metalni nalazi s utvrde Čanjevo, u: BEKIĆ, L., (ur.) *Utvrda Čanjevo, /Fort Čanjevo,* Visoko, 2008., 197–233.

ČIMIN, R., (2008b): Ostali nalazi s utvrde Čanjevo, u: BEKIĆ, L., (ur.) *Utvrda Čanjevo, /Fort Čanjevo,* Visoko, 243–251.

ČIMIN, R., (2008c): Glazirano stolno posuđe na području sjeverozapadne Hrvatske od 15. do 18. st., u GUŠTIN, M. (ur.) *Studia universitatis hereditati 1: miscellanea aetatis mediae,* Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Koper, 95–135.

GIANUZZI–SAVELLI, R., PUSATERI, F., PALMERI, A., EBREO, C., COPPINI, M., MARGELLI, A., BOGI, C., (2001.): Atlante delle conchiglie marine dell Mediterraneo/Atlas of the mediterranean seashells, Vol. 7, Roma

GELICHI, S., GUŠTIN, M., (2001.): Keramika španske proizvodnje v Sloveiji/Ceramiche di produzione spagnola dalla Slovenia, u: GUŠTIN, M. (ur./ed.) *Srednjeveško Celje/ Medieval Celje,* Archaeologica Historica Slovenica 3, Ljubljana, 125–138.

GUSAR, K., (2007.): Kasnosrednjovjekovna i novovjekovna glazirana keramika s lokaliteta Sv. Križ u Ninu, *Archaeologia Adriatica* I, Zadar, 175–198.

GUŠTIN, M., (1998.): Srednjevečne keramične čaše iz izkopavanj v mestu Celje, u: FUGGER GERMANDIK, R. (ur.) *Celjski grofje, Zbornik mednarodnega simpozijae, Stara tema – nova spoznanja/ Sammelband des internationalen Symposiums Die Grafen von Cilli, Althes Thema – neue Erkentnisse,* Pokrajinski muzej Celje, Celje, 249–260.

GUŠTIN, M., (2001.): Celjske čaše, srednjeveške in zgodnjenovoveške lončenine na Slovenskem/Die Tonbecher vom Typ Celje, Mittelalterliche und frühneuzeitliche Tonbechern in Slovenien, u: GUŠTIN, M., (ur./ed.) *Srednjeveško Celje/Medieval Celje,* Archaeologica Historica Slovenica, Ljubljana, 139–193.

GUŠTIN, M., BRESSAN, M., KOMPLET, B., (2001.): Kovinske najdbe iz Celja/Oggetti metalloci provenienti da Celje, u: GUŠTIN, M. (ur./ed.) *Srednjeveško Celje/Medieval Celje,* Archaeologica Historica Slovenica, Ljubljana, 239–289.

HORVAT, Z., (1994.): Grijanje u srednjovjekovnim burgovima kontinentalne Hrvatske, Kamini, dimnjaci i kaljeve peći, *Prostor* Vol. 2, No. 3–4, Zagreb, 215–240.

HORVAT, Z., (1996.): Zidine i braništa na utvrdama kontinentalne Hrvatske 12.–15. st./Walls and Battlements on Fortifications in Continental Croatia, 12 th–15th c, *Prostor* Vol. 4, No. 12, Zagreb, 175–200.

HORVAT, Z., (2005.): Primjena drva u gradnji burgova od 13. do 15. stoljeća u kontinentalnom dijelu Hrvatske, 1. dio: krovišta/Use of timber in roof structures of castle buildings between 13th and 15th centuries in continental Croatia, Part I: roof structures, *Prostor* Vol. 1, No. 13, Zagreb, 11–22.

HOLL, I., PARÁDI, N., (1982.): Das mittelalterliche Dorf Sarvaly, Fontes archaeologici Hungariae, Budapest

KNEZ, D., (1995.): Romanja Slovencev v času gotike/Slovene Pilgrims in the Gothic Period, u: LOŽAR–ŠTAMCAR, M. (ur./ed.) *Gotika v Sloveniji–svet predmetov/Gothic in Slovenia–The world of objects,* Narodni muzej, Ljubljana, 157–174.

KOS, M., (1995.): Steklo v obdobju gotike/Glass in the Gothic Period, u: LOŽAR–ŠTAMCAR, M. (ur./ed.) *Gotika v Sloveniji–svet predmetov/Gothic in Slovenia–The world of objects,* Narodni muzej, Ljubljana, 187–202.

KOS, M. (1995a.): Keramika v obdobju gotike/Ceramics in the Gothic Period, u: LOŽAR -ŠTAMCAR, M. (ur./ed.) *Gotika v Sloveniji–svet predmetov/Gothic in Slovenia–The world of objects,* Narodni muzej, Ljubljana, 203–216.

LAZAR, I. (2001.): Srednjeveško steklo iz Celja/Medieval glass from Celje, u: GUŠTIN, M. (ur./ed.) *Srednjeveško Celje/Medieval Celje*, Archaeologica Historica Slovenica, Ljubljana, 69–96.

MADIRACA, V. (2009.): Izvješće o provedenim arheološkim iskopavanjima u kuli C utvrde Veliki Tabor kod Desinića, Zagreb, 2009. (neobjavljeno)

MADIRACA, V. (2009a.): Utvrda Veliki Tabor, kula C, *Hrvatski arheološki godišnjak* 6/2009, Zagreb (u tisku)

MAJER, K., ŠURINA, E., (2009.): Veliki Tabor, u: *Veliki Tabor u svjetlu otkrića/Veliki Tabor in light of discovery*, Muzeji Hrvatskog zagorja, Dvor Veliki Tabor–Desinić, Hrvatski restauratorski zavod, 11–22.

MIRNIK, I., (1984.): Srebrnici iz Tkalaca, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, 3. sv., XVI -XVII, (1983. – 1984.), Zagreb, 241–289.

NADILO, B. (2003.): Obrambena zdanja u blizini rijeke Sutle, *Građevinar* 55, Zagreb, 545 -551

PAVLAKOVIĆ, I., (2009.): Završni izvještaj: Arheološko iskopavanje – Dvor Veliki Tabor – MHZ (kula D), listopad 2008.–lipanj 2009. (neobjavljeno)

PAVLAKOVIĆ, I., (2009a.): Izvještaj: Arheološko iskopavanje – Dvor Veliki Tabor – MHZ (kula B), srpanj/kolovoz 2009. (neobjavljeno)

PEIĆ ČALDAROVIĆ, D., (1998.): Heraldička ostavština grofova celjskih na području sjeverne Hrvatske, u: FUGGER GERMANDIK, R. (ur.) *Celjski grofje, Zbornik mednarodnega simpozijae, Stara tema – nova spoznanja/Sammelband des internationalen Symposiums Die Grafen von Cilli, Althes Thema – neue Erkentnisse*, Pokrajinski muzej Celje, Celje, 201–211.

PFLEGER, V., (2000.): Molluscs, Prague, 2000

PRISTER, L., (1998.): Susedgrad ili nedovršena priča o jednom gradu, Katalog izložbe, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

PREDOVNIK, K. (2003.): Trdnjava Kostanjevica, Stari grad nad Podbočjem, Archaeologica Historica Slovenica 4, Ljubljana

RADIĆ, M., BOJČIĆ, Z., (2004.): Arheološki nalazi, u: RADIĆ, M. (ur.): *Grad Ružica*, Osijek, 34–52.

RADIĆ, M., *et al.* (2004.): Katalog, u: RADIĆ, M. (ur.): *Grad Ružica*, Osijek, 56–304.

REGAN, K., (2003.): Srednjovjekovni gradovi, utvrde i kašteli sjeverozapadnog Hrvatskog zagorja, *Kaj: časopis za književnost, umjetnost i kulturu* 3, Zagreb, 57–92.

SZABO, GJ., (1920.): Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji, izvanredno izdanje Matice hrvatske, Zagreb

ŠIMEK, M., (2008.): Iz srednjega u novi vijek, varaždinski Stari grad i projekt Bastion/Iz srednjega v novi vek, Varaždinski Stari grad in projekt Bastion/From the midddle ages to the modern world, Varaždin Old town and Project Bastion, Gradski muzej Varaždin, Varaždin

ŠKILJAN, I., (2009.): Veliki Tabor u svjetlu arheoloških otkrića/Veliki Tabor in light of achaeological research, u: HORJAN, G., (ur.), *Veliki Tabor u svjetlu otkrića/Veliki Tabor in light of discovery*, Muzeji Hrvatskog zagorja, Dvor Veliki Tabor–Desinić, Hrvatski restauratorski zavod, 35–74.

ŠKILJAN, I., (2009a.): Kataloški popis izložaka/Catalogue of exhibits, u: HORJAN, G., (ur.), *Veliki Tabor u svjetlu otkrića/Veliki Tabor in light of discovery*, Muzeji Hrvatskog zagorja, Dvor Veliki Tabor–Desinić, Hrvatski restauratorski zavod, 75–119.

ŠRIBAR, V., (1972.): Arheološko odkrivanje Otoka pri Dobravi-Freisinškega trga Gutenwerth, katalog keramičnega gradiva iz leta 1967., Narodni muzej v Ljubljani, projekt „Mihovo“ zvezek 1, Ljubljana

TEŽAK, S., ŠIMEK, M., LIPLJIN, T., (1999.): Kataloški popis, u: *Županija varaždinska u srednjem vijeku, katalog izložbe/Die Gespanschaft Varaždin im Mittelalter*, Gradski muzej Varaždin, Varaždin, 40–67.

TKALČEC, T., (2010.): Burg Vrbovec u Klenovcu Humskome, deset sezona arheoloških istraživanja, Muzeji Hrvatskog zagorja, Institut za arheologiju, Zagreb

TOMIČIĆ, Ž., TKALČEC, T., DIZDAR, M., LOŽNJAK, D., (2001.): Veliki Gradiš, Veliko Gradišće – plemićki grad Vrbovec pokraj Huma na Sutli (stanje istraživanja 2001. godine), prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu 18./2001., Zagreb, 253–274.

VEKIĆ, A., (2009.): Arheološka istraživanja u Velikom Taboru/Archaeological research in Veliki Tabor, u: HORJAN, G., (ur.), *Veliki Tabor u svjetlu otkrića/Veliki Tabor in light of discovery*, Muzeji Hrvatskog zagorja, Dvor Veliki Tabor–Desinić, Hrvatski restauratorski zavod, 23–33.

ZGLAV–MARTINAC, H., (2004.): Ulomak do ulomka..., prilog proučavanju keramike XIII.–XVIII. stoljeća iz Dioklecijanove palače u Splitu, Biblioteka Knjiga Mediterana 37, Književni krug Split, Muzej grada Splita, Split

ŽARGI, M. (1995.): Srednji vek–„druga železna doba“/The Middle Ages–„The Second Iron Age“, u: LOŽAR–ŠTAMCAR, M. (ur./ed.) *Gotika v Sloveniji–svet predmetov/Gothic in Slovenia–The world of objects*, Narodni muzej, Ljubljana, 175–186.

Summary

Ivana Hirschler, Vinko Madiraca

ARCHAEOLOGICAL INVESTIGATION OF THE GROUND FLOOR INTERIOR IN TOWER "C" OF THE VELIKI TABOR CASTLE IN 2009

Veliki Tabor castle is one of the best preserved fortresses in continental Croatia. In the course of many centuries it changed owners and underwent numerous alterations and upgrades. The castle is structured around the late Gothic tower and palace, surrounded by the early 16th century Renaissance ring of defense in the form of a horse-shoe, comprising four towers. Historical sources mention Veliki Tabor for the first time in 1502, that is, we find it in the documents which accompanied Ivaniš Korvin's donation of the castle to the noble family Rattkay. However, the original builders of the tower and the palace remain unknown. Fortresses appeared on the Croatian territory in the 13th and 14 century. Land Archaeology Department of the Croatian Conservation Institute conducted archaeological research in the tower "C" ground floor in the summer of 2009, and the works were financed by the Ministry of Culture as a part of the project that envisaged several years of conservation and restoration work on it. Archeological excavations in the interior of the tower "C" ground floor, in terms of the layout, the smallest of the four towers, were aimed at its western and eastern part all the way to the level of the sterile humus layer of marl, while its central part remained only superficially explored for static security reasons. Excavations in the eastern part led to the discovery of a layer of baked earth, originating from the structure defined as a fireplace. Radiocarbon analysis dated it to the period between the second half of the 13th and the end of the 14th century. South of the fireplace, remains of the former wooden palisade fence were found. Movable archaeological finds from tower "C" originate from the period between the late 14th and early 16th century. Although the excavated surface of the tower is small compared to the previously explored area of the Veliki Tabor castle, it seems that the research in the tower resulted in an array of new and interesting information. Most finds are fragments of coarse pottery intended for everyday use. Its forms, and the way they are decorated, belong to a common inventory of late medieval pottery. Also featured are more luxurious, imported specimens, such as the fragments of Spanish majolica and Celje style glasses. The finds include fragments of a ceramic pot with seals around the perimeter, belonging to Austrian ceramics. Other ceramic, metal and glass finds belong to the usual inventory of late medieval forts, old towns and also villages. Fragments of simple bowl-shaped tiles, ceramic tiles, glass window panes, a bronze thimble for sewing, tile fittings, iron crossbow arrowheads and rifle ammunition provide interesting information about what a late medieval city looked like, but they also tell us about some activities that must have taken place there. A special find from tower "C" is the silver one-sided pfennig that was minted in Salzburg in 1508 for Leonhard von Keutschach (1495–1519). The treated material is closest to the analogies found in the Vrbovec burg. Numerous analogies come from the wider area of Slovenia, Serbia, Austria and Hungary. The luxurious life of the nobility of the time is signaled by the remains of delicacy sea shells and snail shells they feasted on. The layers these finds originate from probably entered the tower during its construction in the early 16th century, when former waste material was used for leveling. Most of the movable items should be placed in the 15th century which, as seen by numerous similarities between the archaeological finds, was marked by the great influence the Counts of Celje had on our region.

KEYWORDS: *medieval, gothic, aristocratic fortress, ceramics, palisade, Croatia, Zagorje*

Konzerviranje i restauriranje srednjovjekovne pisanice

Mihael Golubić

Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za restauriranje
kopnenih arheoloških nalaza
Zagreb, Kamenita 15
mgolubic@h-r-z.hr

Stručni rad
Predan 15. 7. 2011.
UDK 7.025.3/.4:398.332.12(497.5 Bjelovar)

SAŽETAK: U ovom su radu prikazani konzervatorsko-restauratorski radovi na ukrašenom uskršnjem jajetu, pisanici iz druge polovice 15. stoljeća. Pisanica je pronađena na arheološkom lokalitetu Gudovac–Gradina u blizini Bjelovara, u čijem je gradskom muzeju i pohranjena. Opisane su sve faze radova, od dokumentiranja postojećeg stanja, procesa čišćenja, sklapanja ulomaka, restauriranja, izrade crteža u mjerilu do dokumentiranja stanja nakon provedenih zahvata. Navedeni su materijali i metode korišteni tijekom radova i preporuke za pohranjivanje i rukovanje restauriranim predmetom. Zbog visokog stupnja oštećenja predmeta, zahvat je bio vrlo složen. Sve intervencije na predmetu izvedene su uz poštovanje njegove izvornosti i restauratorske etike, a primijenjene metode i materijali zadovoljavaju uvjet reverzibilnosti. Restaurirana pisanica rijetki je sačuvani primjer kontinuiteta tradicije narodnih običaja vezanih uz vjerski blagdan Uskrsa od srednjeg vijeka do danas.

KLJUČNE RIJEČI: *pisanica, uskršnje jaje, konzerviranje, restauriranje, Gudovac–Gradina, arheološki nalaz, srednji vijek*

TIJEKOM ARHEOLOŠKIH ISKOPAVANJA na lokalitetu Gudovac–Gradina 2003. godine, u suradnji Gradskog muzeja Bjelovar i Instituta za arheologiju u Zagrebu, pronađen je neuobičajen i rijedak nalaz–ukrašeno uskršnje jaje, u narodu zvano pisanica. Na tom lokalitetu srednjovjekovnog utvrđenog posjeda pronađeni su ostaci objekta koji je bio sagrađen na drvenim pilotima iznad dubokog obrambenog jarka ispunjenog vodom, a datira se u drugu polovicu 15. stoljeća. Objekt, koji je vjerojatno bio kuhinja, urušio se u jarak zajedno s raznovrsnim inventarom, među kojim je bila i pisanica. Zbog visokog stupnja oštećenja predmeta, zahvat je bio vrlo složen, ali restauratorski vrlo zanimljiv. S obzirom na to da su slični nalazi i restauratorski zahvati izuzetno rijetki, nije bilo moguće pronaći niti jedan istovjetni primjer koji bi bio od pomoći pri restauriranju, pa su problemi rješavani prema općim načelima restauratorske etike i metodama koje se inače primjenjuju u restauriranju stakla i keramike.

Zatečeno stanje i konzervatorska ispitivanja predmeta

Najprije je fotografirano postojeće stanje predmeta. Ulomci pisanice zatim su pažljivo pregledani binokularnim povećalom pod povećanjem od 10 do 30 puta. (sl. 1) Velik dio ulomaka nalazio se u stvrdnutim grumenima sive zemlje, a ljuska jajeta bila je zdrobljena i fragmentirana. Zbog toga nije bilo moguće sa sigurnošću procijeniti koliko je površine pisanice sačuvano. Površina ulomaka je čokoladno-smeđe do crveno-smeđe boje, ukrašena geometrijskim motivima čiji izgled nije bilo moguće utvrditi. Močvarni sediment je iznenađujuće dobro sačuvao strukturu ljuske, koja je dosta čvrsta i oštrih bridova na

1. Zatečeno stanje pisanice. (fototeka HRZ-a, snimio J.Škudar)
Easter egg prior to conservation and restoration (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

lomovima, a boja je postojana. Kokošje jaje je bilo bojeno i ukrašeno vrlo jednostavnom tehnologijom poznatom u etnografiji uskršnjih običaja, koja se koristi i u današnje vrijeme. Na jajetu se najprije rastopljenim voskom, uz pomoć žice, naslikaju željeni ukrasni motivi, a zatim se kuha u vodi zajedno s ljuskama crvenog luka. Tijekom kuhanja biljni pigment oboji jaje smeđe-crvenom bojom, dok naslikani motivi izolirani voskom ostaju prirodne boje ljuske jajeta.[1]

Konzerviranje i restauriranje

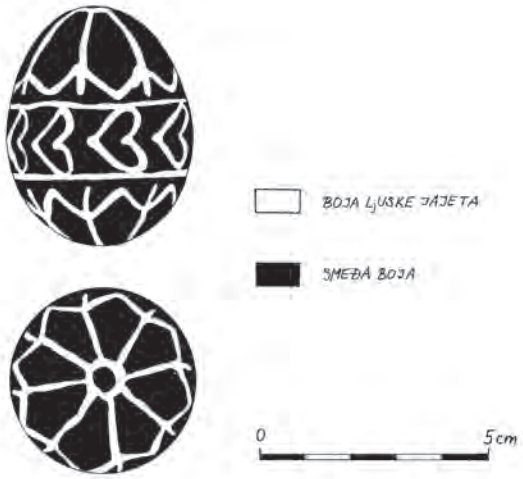
ČIŠĆENJE I SPAJANJE

Proba izdvajanja ulomaka jajeta iz gruda stvrdnute zemlje i čišćenja površine ljuski destiliranom vodom uz pomoć mekog, tankog kista, pincete i kirurškog skalpela, pokazala se uspješna. Zemlja je pažljivo vlažena i ispiran ulomak po ulomak. Tijekom postupnog izdvajanja iz zemlje, ulomci koji su se nalazili jedni pokraj drugih su grupirani, jer je najveća vjerojatnost da se spajaju. Iako na prvi pogled djeluje jednostavnije potopiti cijelu grudu zemlje u destiliranu vodu, na navedeni se način bolje kontrolira proces, te se lakše i brže pronalaze ulomci koji se spajaju. Izdvojeno je ukupno 148 ulomaka, od toga 48 većih od 10 mm, 59 veličine od 10 do 3 mm i 41 manji od 3 mm. Uz ulomke pisanice, izdvojeno je još 5 ulomaka drugog, neukrašenog jajeta, sitne životinjske kosti (5 komada), 2 manja komada pougljenjenog drva i jedna sjemenka. Svi ti prateći nalazi očišćeni su destiliranom vodom, osušeni, fotografirani i spremljeni. Nakon sušenja, ulomci ljuske jajeta međusobno su uspoređivani i privremeno spajani u cjelinu komadićima ljepljive trake *Magic tape* proizvođača Scotch. Pritom su u spajanju najsitnijih ulomaka korištene pincete i povećalo. Ljepljiva se traka može lako ukloniti, bez opasnosti od oštećivanja površine, a ukrasni motivi ostaju vidljivi jer je dovoljno transparentna.

Takva je metoda preliminarnog spajanja, kao kod restauriranja stakla, primijenjena zbog potrebe definiranja gabarita i postotka sačuvanosti jajeta, kako bi se mogao procijeniti opseg restauriranja. (**sl. 2**) Varijacije u tonu boje i ukrasni motiv bili su od pomoći prilikom traženja ulomaka koji se međusobno spajaju. Manji broj najsitnijih ulomaka dimenzija 2–3 mm (25 komada) nije uklopljen u cjelinu, jer nije bilo moguće pronaći njihov spoj s ostatkom sačuvane površine ljuske. Njihovim mogućim uklapanjem možda bi se moglo dobiti manje od 5% površine na raznim dijelovima jajeta, što nema gotovo nikakva utjecaja na ukupan dojam cjeline predmeta, a vrijeme i cijena

1 Zbog razlika u poroznosti, ljuska ne poprimi ujednačen ton na cijeloj površini, nego boja varira.

2. Pisanica nakon spajanja ulomaka u cjelinu (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Easter egg after joining its pieces together (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)



3. Crtež rekonstrukcije pisanice (nacrtao autor)
Drawing of the egg's reconstruction (drawing by the author)

radova se znatno povećavaju. Zbog toga su spremljeni za buduće radove ili analize.

RESTAURATORSKI RADOVI

Nakon spajanja ulomaka u cjelinu, pisanica je poprimila svoj oblik, a ukrasni motiv je postao potpuno čitljiv. Pisanica je visoka 5,2 cm, a široka 4 cm. Sačuvano je oko 60% površine predmeta od vrha do dna, a motivi se sastoje od istovjetnih geometrijskih *rozeta* na dnu i vrhu jajeta i bočno postavljenih srca obrubljenih linijama koje se u nizu ponavljaju oko sredine jajeta. Bridovi ljusaka su suviše tanki i njihovim međusobnim lijepljenjem ne bi bilo moguće dobiti čvrst spoj i pravilnu formu predmeta. Rješenje za to bilo je izraditi čvrstu unutarnju osnovu u obliku jajeta na koju se montiraju spojene ljuske. Izbor plastike kao materijala bio je najlogičniji. Plastika je lagana, ne lomi se lako, ne upija vlagu, ne mijenja volumen i lako se obrađuje. Pokušaj pronalaženja sličnog, kokošjeg jajeta, kako bi se prema njemu napravio kalup za izradu plastičnog, nije bio uspješan, jer je svako jaje po obliku jedinstveno. Plašt ljuske pisanice ne bi se mogao pravilno spojiti oko plastičnog jajeta, kada bi odstupanje od dimenzija i specifičnosti forme iznosilo samo 1 mm. Stoga je bilo najvažnije precizno izmjeriti sve dimenzije pisanice, izraditi crtež u mjerilu 1:1, a zatim prema crtežu napraviti šablone presjeka uz pomoć kojih se može izraditi plastično jaje. Izrada plastičnog jajeta lijevanjem u kalup je dugotrajniji proces od izravnog oblikovanja plastike i u konačnici povećava mogućnost pogreške u dimenzijama. Zbog toga je odabran lagan i lako obradivi polistiren u pločama debljine 1 mm. Na unutarnju četvrtastu konstrukciju slagane su kružne pločice polistirena izrezane prema crtežu jajeta i lijepljene jedna na drugu. Tako je sloj po sloj nastala forma jajeta. Površina je fino oblikovana brušenjem, uz provjeru šablonama, a manje nepravilnosti korigirane su kitom za polistiren. Zatim je pisanica obojena smeđom bojom sličnom boji ljuske, kako ne bi vizualno-estetski odudarala od boje originala i tako u oku promatrača poremetila percepciju cjeline forme. Uslijedila je najosjetljivija faza restauriranja. Spojenu površinu ljuske trebalo je razdvojiti u tri veća dijela, a s unutarnje površine ukloniti ljepljivu traku. Potom je unutrašnjost ljuski premazana mat lakom, a sva tri dijela površine postupno pažljivo postavljena na plastično jaje. Ljuska je besprijekorno legla na površinu, a nakon sušenja laka još je preostalo samo ukloniti komadiće ljepljive trake s vanjske površine.[2] Područja plastičnog jajeta vidljiva nakon montaže sačuvanih dijelova premazana su mat lakom kako pri rukovanju ne bi na boji ostajali otisci prstiju. Površina ljuski je dobro sačuvana, pa nije bilo potrebe za površinskom zaštitom ili konsolidiranjem. Izgled ukrasnog motiva pisanice rekonstruiran je samo u crtežu, jer je ukrašavanje izvedeno prostoručno i pomalo nespretno, tako da nije moguće znati kako su točno izgledali potpuno uništeni dijelovi motiva. (sl. 3.)

RESTAURATORSKI MATERIJALI

Za radove je korišteno ljepilo, kit, tzv. enamel boje i prozirni lak na uljnoj bazi za polistiren, proizvođača Revell i Humbrol, koji se inače koriste u plastičnom maketarstvu. U praksi je vrlo teško nabaviti pogodne materijale u malim količinama za tako mali predmet, pa su i zbog

2 Enamel mat lak na uljnoj bazi je ljepljiv oko 3 minute, a potpuno se osuši nakon 12 sati.

4.–7. Restaurirana pisanica, pogledi sa strane i pogled odozgo (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar)
Restored Easter egg, side view and top view (Croatian Conservation Institute Photo Archive, photo by J. Škudar)

toga maketarske boje i lakovi vrlo praktični.[3] Korišten je lak na uljnoj bazi zbog duljeg vremena sušenja, što je omogućilo dovoljno vremena za pozicioniranje ljuske jajeta na površinu.[4] Primijenjeni materijali zadovoljavaju uvjet reverzibilnosti. Restauriranom pisanicom može se sigurno rukovati, bez straha od lomljenja, ali se preporučuje izbjegavanje izravnog diranja prstima bez rukavica. Prilikom izlaganja trebalo bi primijeniti UV zaštitu i čuvati predmet u prikladnim kontroliranim uvjetima kako ne bi bio izložen visokom postotku vlage ili visokoj temperaturi.

3 Mogu se nabaviti pakirani u kanticama od 14 ml.

4 Akrilni lakovi su pogodniji za rad jer su manje otrovni i ekološki prihvatljiviji, ali se izuzetno brzo suše, pa zato nisu bili prikladni.

Zaključak

Zbog visokog stupnja oštećenja predmeta, krajnji rezultat procesa konzerviranja i restauriranja činio se neizvjestan, ali je ipak uspješno dovršen. Svaki predmet koji je podvrgnut procesu restauriranja, a posebno ovako nesvakidašnji, zahtijeva individualni pristup, koji je za njega najbolji, uz poštovanje načela restauratorske etike. Pokusima, invencijom i adaptacijom već provjerenih metoda mogu se riješiti problemi i steći korisna znanja. Restaurirana srednjovjekovna pisanica iz 15. stoljeća važan je nalaz za arheologe i etnologe.

Svjedočanstvo je kontinuiteta tradicije narodnih običaja u Hrvatskoj, vezanih uz vjerski blagdan Uskrsa od srednjeg vijeka do danas. (sl. 4, 5, 6, 7) ■

Literatura

DAVISON, S., NEWTON, R. (1989.), Conservation and Restoration of Glass, Butterworth-Heinemann Ltd., Oxford

FIELDEN, B.M. (1981.), Uvod u konzerviranje kulturnog nasljeđa, Društvo konzervatora Hrvatske, Zagreb

JAKOVLJEVIĆ, G, TKALČEC, T. (2003.), 2, Gudovac kraj Bjelovara u svjetlu prvih sustavnih arheoloških istraživanja, Obavijesti–Hrvatsko arheološko društvo, Zagreb, 16–17

JAKOVLJEVIĆ, G, TKALČEC, T. (2005.), Hrvatski arheološki godišnjak 1/2004, Zagreb, 57–59

KÜHN, H. (1987.), The Conservation and Restoration of Works of Art and Antiquities: Volume 1, Butterworth-Heinemann Ltd., Oxford

STOTINU HRVATSKIH ARHEOLOŠKIH NALAZIŠTA / urednik A. Durman (2006.), Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 132–133

TKALČEC, T. (2005.), Gudovac–Gradina 2004., Annales Instituti Archaeologici Vol. I No 1, Zagreb, 50–55

Summary

Mihael Golubić

PRESERVATION AND RESTORATION OF THE MEDIEVAL EASTER EGG FROM ARCHAEOLOGICAL SITE GUDOVAC-GRADINA

This article presents the conservation and restoration works done on the decorated Easter egg from the second half of the 15th century. The egg was found at the archaeological site Gudovac-Gradina near Bjelovar, in whose city museum it also got stored. It describes all phases of work, from the recording of existing conditions, the process of cleaning, assembling parts, restoring it, making to-scale drawing and recording the situation after the completion of the project. Materials and methods used during the work and recommendations for handling the restored object are also given. Due to the high degree of damage, the intervention was highly complex. Procedures were always done with respect to its originality and restoration ethics and all the methods and materials used meet the requirement of reversibility. The restored Easter egg is a rare surviving example of the continuity of the tradition of folk customs related to the religious holiday of Easter from the Middle Ages to today.

KEYWORDS: *Easter egg, preservation, restoration, Gudovac-Gradina, archaeological finds, the Middle Ages*

Popis kataloških jedinica iz kataloga radova u 2010.

Godišnji pregled radova Hrvatskog restauratorskog zavoda u 2010.g. sadrži 212 kataloških jedinica koje su poredane prema abecednom redu lokaliteta. U glavi svake kataloške jedinice navedeni su osnovni podaci o objektu, predmetu ili arheološkom nalazištu, te podatak o dosjeu. Broj dosjea upućuje na broj pod kojim se dokumentacija o radovima vodi i lokaciju na kojoj je pohranjena.

Kataloške jedinice koje se odnose na pokretnu baštinu obuhvaćaju konzervatorsko-restauratorske radove koji su dovršeni u 2010. godini. U kataloškim jedinicama kojima je obrađena nepokretna baština, uzeti su u obzir dovršeni objekti te dovršene pojedinačne faze radova. Također, budući da se obnova arhitektonskih spomenika sastoji od multidisciplinarnih restauratorskih radova s drukčijim tehnikama i metodama upotrijebljenim za građevinske elemente, zidne slike i štukature, u izradi kataloških jedinica uzete su u obzir specifičnosti svake od djelatnosti.

Priložene fotografije ilustriraju provedene radove ili daju informaciju o izgledu objekta, predmeta ili arheološkog nalazišta.

Katalog na DVD-u omogućava pretrage po više kriterija, bolji i detaljniji pregled priloženih fotografija. Namjena ovakvog kataloga je brz i sažeti uvid u radove HRZ-a unutar jedne godine, koji će svim zainteresiranima dati prvu informaciju i mogućnost traženja opsežnije dokumentacije u arhivu HRZ-u. ■

BAKAR
Crkva Majke Božje od Porta
Sv. Vinko Ferrerski
Nepoznati autor, 1783. godine
Ulje na platnu, 251 × 141 cm

BALE
Župna crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije
Procesijski znak Blažene Djevice Marije s malim Isusom
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 264 × 74 × 35 cm

BARILOVIĆ
Stari grad Barilović
Kasni srednji vijek / novi vijek

BAŠKA
Crkva Sv. Trojstva
Sv. Antun Padovanski
Nepoznati autor, kraj 17., početak 18. stoljeća
Ulje na platnu, 243 × 153 cm

BELEC
Crkva Sv. Jurja
Početak 13. stoljeća, obnove do 18. stoljeća

BETINA
Župna crkva Sv. Frane Asiškog
Bogorodica s Djetetom (Bezgrešno začeće)
Nepoznati autor, 15./16. stoljeće
Drvo, polikromirano, 86 × 25 × 21 cm

BIČIĆI
Crkva Sv. Martina
Zidne slike
Nepoznati autor, 1315. godine

BOBOTA
Parohijska crkva Sv. Georgija
Ikonostas
Jakov Gerstner, 18. stoljeće
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 670 × 650 cm

BRAČ
Sutivan
Antika

BRIJUNI
Nacionalni park Brijuni
Sveta Marija sa sv. Germanom i sv. Rokom
Maria Kupelwieser, početak 20. stoljeća
Ulje na platnu, 130 × 100 cm

BRIJUNI
Nacionalni park Brijuni
Ukrasni okvir slike *Carica Elizabeta u dvorcu Schönbrunn*
Nepoznati autor, oko 1900. godine
Drvo, pozlaćeno, profilirano, 173 × 124 × 7 cm

BUJE, MARKOCIJA
Gradina Glavica–Markocija
Prapovijest

BUJE
Sv. Sebastijan
Novi vijek

BUJE
Trg sv. Servula
Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

BUZADOVAC
Vojvodice
Kasni srednji vijek / novi vijek

BUZET
Crkva Sv. Jurja
Stropni oslik i štukature (oko 150 m²)
Nepoznati autor, 18.–19. stoljeće

BUZET
Petrapilosa
Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

BUZET
Crkva sv. Jurja
Bogorodica od sv. Ružarija
Nepoznati autor, 1612.–1614. godine
Ulje na platnu, 380 × 222 cm

CEROVLJE
Possert
Kasni srednji vijek / novi vijek

CRES
Franjevački samostan i crkva Sv. Franje
1. Kazula R-19, nepoznati autor, 17. st., brokat, pamučno platno, pozamenterijske trake srma zlato, 108 × 74 cm
2. Manipul R-21, nepoznati autor, 17. st., brokat, pamučno platno, pozamenterijske trake srma zlato, 104 × 21 cm

ČAKOVEC
Franjevačka crkva Sv. Nikole biskupa
Skulptura arkanđela
Josip Straub, oko 1746. godine
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 154 × 81 × 47 cm

ČAZMA
Spomen-kosturnica
Zidni mozaik
Edo Murtić, 1970. godine

DAJLA
Župna crkva Sv. Ivana Krstitelja
Bogorodica s Djetetom, sv. Ivanom Krstiteljem i sv. Lovrom
Giovanni Carboncini, 1692. godine
Ulje na platnu, 250 × 145 cm

DALJ
Južne đakonske dveri
Crkva Velikomučenika Dimitrija Solunskog
Grigorij Jezdimirović i Pavle Đurković, 1822.–1824. godine
Ulje na drvu, 202 × 94 cm

DESINIĆ
Hum Košnički
Dvor Veliki Tabor
16. – 19. stoljeće

DOBRINJ
Crkva Sv. Ivana Krstitelja
Sv. Ivan Krstitelj
Nepoznati autor, 16. stoljeće
Drvo, polikromirano, rezbareno, 88 × 35 × 14 cm

DOLJANI (FEDERACIJA BOSNE I HERCEGOVINE)
Pokretni arheološki nalazi
Srednji vijek

DONJA KUPČINA
Župna crkva Sv. Marije Magdalene
Poklonstvo kraljeva
Nepoznati autor, 1858. godine
Ulje na platnu, 253 × 131 cm

DUBROVNIK
Arhiv Dubrovačke biskupije
Matične knjige
Razni autori, od 1520. do 1825. godine
Rukopis i tisak na papiru i pergamentu, raznih dimenzija

DUBROVNIK
Crkva Sv. Vlaha
1706.–1715. godine

DUBROVNIK
Crkva Sv. Vlaha
Sv. Luka evanđelist
Radionica Mattije Pretija, 17. stoljeće
Ulje na platnu, 140 × 100 cm

DUBROVNIK
Crkva Sv. Vlaha
Sv. Matej evanđelist
Radionica Mattije Pretija, 17. stoljeće
Ulje na platnu, 140 × 100 cm

DUBROVNIK
Crkva Sv. Vlaha
Sv. Marko evanđelist
Radionica Mattije Pretija, 17. stoljeće
Ulje na platnu, 140 × 100 cm

DUBROVNIK
Crkva Sv. Vlaha
Okvir slike *Sv. Luka evanđelist*
Drvo, rezbareno, pozlaćeno, 150 × 110 × 10 cm

DUBROVNIK
Dominikanski samostan
1. Isprava kralja Stjepana Uroša Milutina /1275.–1322. /, rukopis na pergamentu, 28 × 17 cm
2. Koberger Anton, Folium unicum quo libros a impressos vendendos offert Nurinbergee /1480./, rukopis na papiru, 19 × 34 cm;
3. Bula pape Benedikta XI. /31. ožujka 1304./, rukopis na pergamentu, 45 × 29 cm;
4. Bula pape Benedikta XI. /31. ožujka 1304./, rukopis na pergamentu, 64 × 42 cm;
5. Ovjeren prijepis bule pape Eugena IV. /1444./, rukopis na pergamentu, 54 × 70 cm;
6. Ovjeren prijepis bule pape Nikole V. /1450./, rukopis na pergamentu, 31 × 52,5 cm;
7. Ovjeren prijepis bule pape Nikole IV. /1298./, rukopis na pergamentu, 32 × 58 cm;
8. Isprava Ludovika Crijevića /1520./, rukopis na pergamentu, 35 × 36,5 cm;
9. List s glazbenim notama /15. st./, rukopis na pergamentu, 39 × 26,5 cm;
10. Listić s glazbenim notama /11. st./, rukopis na pergamentu, 30,5 × 21 cm;
11. Ulomak glagoljskog misala /15. st./, rukopis na pergamentu, 22,5 × 15 cm;
12. Ulomak teološkog spisa /11. – 12. st./, rukopis na pergamentu, 33 × 21,5 cm

DUBROVNIK
Dubrovnik k. č. 2500
Srednji vijek, novi vijek

DUBROVNIK
Dubrovački muzeji–Knežev dvor
1. *Pastoralna scena V.*, Giovanni Cingeri, sredina 18. stoljeća, ulje na platnu (kaširano na lesonit), 75 × 100 cm
2. *Pastoralna scena VI.*, Giovanni Cingeri, sredina 18. stoljeća, ulje na platnu (kaširano na lesonit), 75 × 100 cm

DUBROVNIK
Dubrovački muzeji–Knežev dvor
Prekrivač 40/T kreveta s baldahinom 53/P
Talijanska radionica, 16.–18. stoljeće
Svileni damast; 277 × 183 × 157 cm

DUBROVNIK
Dubrovački muzeji–Knežev dvor
1. *Veduta jezera Auerno s antičkim ruinama*, Fillipo Morghen, 18. st., bakrorez, 36,5 × 51 cm, ploča 29 × 36 cm
2. *Izgon Heliodora iz hrama*, prema Raffaellu, Joannes Volpato, 18. st., bakrorez, 62 × 84 cm, ploča 52 × 73 cm
3. *Požar Borga*, prema Raffaellu, Joannes Volpato, 18. st., bakrorez, 62 × 85 cm, ploča 52 × 74 cm
4. *Veduta–pogled na Messinski zaljev*, prema Croixu, Suntach, 18. st., bakrorez, 27,6 × 35,8 cm

DUBROVNIK
Dubrovački muzeji–Knežev dvor
Zidno zrcalo, inv. br. DM 58/P
Venecijanska radionica, sredina 18. stoljeća
Drvo, rezbareno, pozlaćeno, staklo, staklorez, 195 × 145 × 25 cm

DUBROVNIK
Etnografski muzej Dubrovnik
1. Suknja-kotula, inv. br. 1079D, nepoznati autor, 19./20. stoljeće, vunena, pamučna tkanina, svilene trake, pamučni i svileni konci, 74 × 97 cm
2. Ženska košulja, inv.br. 1079C, nepoznati autor, 19./20. stoljeće, vunena, pamučna tkanina, svilene trake, pamučni i svileni konci, 38 × 45 × 57 cm

DUBROVNIK
Franjevački samostan Male braće (klaustar)
Zidni oslik
Nepoznati autor, 1703.

DUBROVNIK
HAZU, Ljetnikovac Sorkočević
1. Portret Marina Getaldija, Ant. Nardello Dip.; Lit. Antonelli, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
2. Portret Benedetta Staya, Ant. Nardello Dip.; Lit. Antonelli, 1841., litografija 33,5 × 4,5 cm
3. Portret Domenica Slataricha, Ant. Nardello Dip.; Lit. Vineta, 1841., litografija 33,5 × 24,5 cm
4. Portret Florije Zuzzeri, Ant. Nardello Dip.; Lit. Vineta, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
5. Portret Marina Caboge, Ant. Nardello Dip.; Lit. Kirchmayer, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
6. Portret Elia Cerve, Ant. Nardello Dip.; Lit. Vineta, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
7. Portret Ignazija Ber: Giorgija, Ant. Nardello Dip.; Lit. Vineta, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
8. Portret Benedetta Rogaccija, Ant. Nardello Dip.; Lit. Vineta, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
9. Portret Giugna Restija, Ant. Nardello Dip.; Lit. Vineta, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
10. Portret Faustina Gagliuffija, Ant. Nardello Dip.; Lit. Vineta, 1841., litografija, 33,5 × 24,5 cm
11. Portret akademika, Umjetnički zavod Reiffenstein-A&Rosch-A u Beču, 19. st., litografija,

DUBROVNIK
Katedrala Uznesenja Marijina
Antependij s medaljonom *Presveto Trojstvo kruni Blaženu Djevicu Mariju*
Nepoznati autor, prva polovica 18. stoljeća
Svila, pamuk, pozlaćene i posrebrene niti, svileni i pamučni konci, 96 × 198,5 cm

DUBROVNIK
Pomorski muzej
1. *Scuner Aus. Nom. Giuppana*, nepoznati autor, 1840., akvarel na papiru, 51 × 68,5 cm
2. Nautička karta područja Dubrovačke Republike, nepoznati autor, tisak na papiru, 80 × 54,5 cm
3. Putnica pomorca Giovanija Colosicha (Ivana Kulišića), austrijski generalni konzul Raičević u Livornu, tisak i rukopis na papiru, 73 × 30cm

DUBROVNIK
Sinagoga
Karta Palestine
Litographie & Druck V Dietr. Remier (E. Vohsen), 1913. godine
Tisak u boji na papiru, 196 × 130 cm

DUBROVNIK
Zbirka biskupskog ordinarijata
Kristovo uzašašće
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Ulje na platnu, 157 × 31 cm

DUBROVNIK
Zbirka biskupskog ordinarijata
Krist na stupu
Francesco Ubertini Verdi (Bachhiacca), 1494. godine
Ulje na drvu, 79,5 × 58 cm

DUBROVNIK
Zbirka biskupskog ordinarijata
Sv. Grgur papa, sv. Sebastijan i sv. Roko
Carletto Caliari, druga polovica 16. stoljeća
Ulje na platnu, 214 × 138 cm

DUBROVNIK
Zbirka biskupskog ordinarijata
Samson i Dalila
Nepoznati autor, 17. stoljeće
Tempera na drvu, 31,5 × 38 cm

DUBROVNIK
Zbirka biskupskog ordinarijata
Ženidbeni oprosti (Dispense Matrimoniali)
Razni autori, 1690. – 1693. godine
Kartonske korice, uvez koncem preko kožnih traka, papir ručne izrade, vodeni žig, rukopis pisan kiselom tintom, tamnosmeđe boje, 28,1 × 21,1 × 2,6 cm

HRASTELNICA
Kapela Sv. Ilije
1. *Sv. Ilija*, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 77 × 60 cm
2. *Sv. Rok*, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 64 × 54 cm

HRVATSKA KOSTAJNICA
Stari grad
Početak 13. stoljeća, obnove do 18. stoljeća

HVAR
Franjevački samostan
Arhitektonski ulomci
Nepoznati autor, 15. stoljeće
Kamen vapnenac
Ulomak br.1 24 × 35 × 27 cm
Ulomak br. 2 24 × 81 × 40 cm
Ulomak br. 3 24 × 57 × 40 cm

HVAR
Franjevački samostan
Kapitel
Radionica Bokanićevih, 17. stoljeće
Kamen vapnenac, 50 × 40 × 30 cm

HVAR
Franjevački samostan
Reljef anđela
Nikola Firentinac, druga polovica 15. stoljeća
Kameni reljef (vapnenac), 46 × 81 × 18 cm

HVAR
Katedrala Sv. Stjepana
Barokno svetohranište
Lorenzo Viviani, 18. stoljeće
Mramor

ILOK
Crkva Sv. Ivana Kapistrana i franjevački samostan
Portal refektorija
Nepoznati autor, prva polovica 18. stoljeća
Reljef, 300 × 250 × 50 cm

ILOK
Kula 8/ turski hamam srednjovjekovne citadele
Prapovijest / kasni srednji vijek / novi vijek / suvremeno razdoblje

ILOK
Muzej grada Iloka
Bogorodica s Djetetom i malim Ivanom Krstiteljem
Eliseo Fattorini, 1873. godine
Ulje na platnu, 77 × 52 cm

ILOK
Zidine i plato – srednjovjekovni fortifikacijski kompleks, hamam, kompleks uz kulu 5
15.–16. st.; 16.–17. st., obnove 1960-ih i 1970-ih

ILOK
Zidine iločkog platoa – potez sjevernog palasa Nikole Iločkog
Nepoznati autor, 15. stoljeće

IVANIĆ MILJANSKI
Kapela Sv. Ivana
Zidne slike u svetištu, trijumfalnom luku i lađi
Radionica žirovneškoga majstora i majstora Srednje vasi pri Šenčurju, oko 1450. godine
Fresco

KANFANAR–BUBANI
Sv. Martin
Prapovijest / antika

KARLOVAC–KAMENSKO
Rijeka Kupa
Antika

KLANJEC
Plemićki grad Cesargrad
Kasni srednji vijek / novi vijek

KLENOVEC HUMSKI
Plemićki grad Vrbovec, keramički i stakleni arheološki nalazi
Srednji vijek

KLENOVEC HUMSKI
Plemićki grad Vrbovec
Kamena plastika, 12.–16. stoljeće

KLOŠTAR IVANIĆ
Crkva Sv. Ivana Krstitelja
1508. godina

KOPRIVNICA
Pokretni arheološki nalazi iz fundusa Muzeja grada Koprivnice
Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

KOPRIVNICA
Privatna zbirka
Goblen
Nepoznati autor, 19./20. stoljeće
Vezenje, svileni konac, vunena pređa, metalne niti, 128 × 150 cm

KORČULA
Gradski muzej
Katastarska karta Korčule, nepoznati autor, 1838., tinta i akvarel na papiru, 60 × 60 cm
Specifikacija vojnih arhitektonskih objekata u Korčuli, Heina, 1868., tinta i akvarel na papiru, 53 × 64 cm
Pomorska karta iz obitelji Dimitri, nepoznati autor, 19. st., tisak na papiru, 51 × 8 cm
Pomorska karta (2) iz obitelji Dimitri, nepoznati autor, 19. st., tisak na papiru, 51 × 38 cm

KORČULA
Muzej opatske riznice Sv. Marka
Nacrt oltara Sv. Križa iz crkve Sv. Marije na Badiji
Nepoznati autor prema Giorgiu Massariju 1763. godine
Tisak na papiru, 50 × 37 cm

KORNATI
Otok Bisaga
Novi vijek

KOŠLJUN
Crkva Navještenja Blažene Djevice Marije
1. *Obrezivanje Kristovo*, Girolamo da Santa Croce, 1535., tempera, ulje na dasci, 38,5 × 41 cm
2. *Prikazanje Marijino u hramu*, Girolamo da Santa Croce, 1535., tempera, ulje na dasci, 38,5 × 41 cm
3. *Bogorodica usred simbola litanija i rođenje Marijino*, Girolamo da Santa Croce, 1535., tempera, ulje na dasci, 38 × 73 cm
4. *Pohod Marije Elizabeti i Uznesenje*, Girolamo da Santa Croce, 1535., tempera

KRAPINA
Stari grad u Krapini, keramički arheološki nalazi
Srednji vijek

KRIŽOVLJAN
Kapela Sv. Križa
13./14. stoljeće, svetište 1519., obnove u 16./17. i 18./19. stoljeću

KRVAVIĆI
Boškina – rimska *villa rustica*
Antika

KVARNER
Mali Lošinj, Oruda, Unije
Antika, novi vijek

LASTOVO
Podvodni arheološki nalazi
Antika / novi vijek

LEGRAD
Zavjetni pil svetog Florijana
1735. godina

LIVNO, BIH
Franjevački muzej i galerija Gorica
Tekstilni grobni plašt (zemljani tumul br. 16, Pustopolje Kupreško)
Sredina ranog brončanog doba – oko 1600. prije Krista
Vuna (muflon?), 300 × 170 cm

LOPATINEC
Crkva Sv. Jurja mučenika
Bogorodica
Blaž Gruber, 18. stoljeće
Ulje na platnu, 112 × 71,5 cm

LOPUD
Župni muzej Gospe od Šunja
Dalmatika, inv. br. 165 b
Nepoznati autor, 17. stoljeće
Svilena i lanena tkanina, trake od posrebrenih niti, svilene trake za vezanje, 103 × 111 cm

LOVREČKA VAROŠ
Župna crkva Sv. Lovre
Propovjedaonica
Michael Zill (?), oko 1780. godine
Drvo, rezbareno, polikromirano, 430 × 275 × 93 cm

LUDBREG
Dezinsekcija
Razni autori, 18.–20. stoljeće
Drvena polikromirana skulptura, tekstil, koža, grafika na drvu, razne dimenzije

LUDBREG
Cinktor župne crkve Sv. Trojstva
1721. godina, nadograđen 1779. godine

LUDBREG
Tekstiloteka
Crkveno ruho
Nepoznati autori, druga polovica 18. st.–prva polovica 20. st.
Razne tehnike, razne dimenzije

LUDBREG
Stalni postav zbirke sakralne umjetnosti u kapeli Sv. Križa u dvorcu Batthyany
Velum kat. br. 3.5.
Italija ili Austrija, prva polovica 19. stoljeća
Osnovin atlas, lansiran i broširan, metalna čipka, pamučno platno, tkanje, šivanje 51,8 × 43,7 cm

LUDBREG
„Vrt Somođi“
Antika

LJUBAČ
Arheološki nalazi
Željezno doba

MARČANA
Ljubićeva pećina
Prapovijest

MARTINŠĆINA
Kapela Sv. Martina
Nepoznati autor, druga polovica 15. stoljeća
Fresco

MEDULIN
Poluotok Vižula
Antika

MIKLEUŠKA (BELA CRKVA)
Pavlinski samostan BDM
Kasni srednji vijek

MLJET
Pličina Sveti Pavao
Novi vijek

MLJET
Pličina Sveti Pavao, podvodni arheološki nalazi s novovjekovnog brodoloma
Novi vijek

MLJET
Rt Glavat, podvodni arheološki nalazi
Antika

MLJET
Rt Stoba
Srednji vijek

MLJET
Uvala Vela Dolina
Kasna antika

MLJET
Uvala Vela Dolina, podvodni arheološki nalazi s brodoloma
Antika

MLJET
Veli Škoj
Kasna antika

MOTOVUN
Župna crkva Sv. Stjepana
1. Stola, inv. br. C 035a, nepoznati autor, 15. st., svileni baršun, laneno platno, pozlaćene trake i rese, različite dimenzije
2. Manipul, inv. br. C 035b, nepoznati autor, 15. st., svileni baršun, laneno platno, pozlaćene trake i rese, različite dimenzije
3. Stola, inv. br. C 65, nepoznati autor, 15. st., svileni baršun, laneno platno, pozlaćene trake i rese, različite dimenzije

MURTER
Pličina Mijoka
Novi vijek

MURTER
Pličina Mijoka, podvodni arheološki nalazi
Novi vijek
Nadin
Pokretni arheološki nalazi
Prapovijest / antika

NEREŽIŠĆA
Brački muzej „Pustinja Blaca“
Kazula
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Svilena i lanena tkanina, trake od posrebrenih niti, svilene trake za vezanje, 68 × 104 cm

NOVALJA
Crkva Sv. Marije
Bogorodica od Ružarija
Nepoznati autor, 15./16. stoljeće
Tempera na drvu, 121 × 135 cm

NOVO MJESTO
Kapela Sv. Petra
Polovica 13. stoljeća

NUŠTAR, VUKOVAR
Brza cesta Osijek – Vukovar – Vinkovci – Županja, dionica Nuštar – Vukovar
Prapovijest / srednji vijek / novi vijek

OREBIĆ
Župa Pomoćnica kršćana
Križni put
Nepoznati autor, 1889. godine
Oleografije, 75 × 59 cm

OSIJEK
Crkva Sv. Jakova apostola
Sv. Jakov pobjeđuje Saracene
Krug Petera Strudela, kraj 18. stoljeća
Ulje na platnu, 313 × 200 cm

OSIJEK
Franjevački samostan, nekad Gornja oružana
Johann Hölbling, 1733.–1734. godine

OSIJEK
Galerija likovnih umjetnosti
1. *Portret Ferdinanda Karla Rajnera* (?), nepoznati autor, 1820.–1830., ulje na platnu, 132 × 97 cm
2. *Pastir pokraj vatre*, Than Mor, druga polovica 19. st., ulje na platnu, 41 × 4,5 cm
3. *Portret Aleksandra baruna Pejačevića*, Franz Pitner, 1880-tih, ulje na platnu, 74 × 69 cm
4. *Nepoznati svetac*, nepoznati autor, poč. 19. st., ulje na platnu, 47,5 × 35,5 cm
5. *Alvina Pejačević*, Carl Rahl, oko 1772., ulje na platnu, 127 × 93 cm
6. *Katarina Pejačević*, nepoznati autor, od 1820. do 1825., 130 × 96 cm
7. *Scena s gorskog pašnjaka*, autor nepoznat, 19. st., 42 × 54 cm
8. *Prelja u sobi pokraj vatre*, Carl Rahl, 19. st., 7 × 66 cm

OSIJEK
Galerija likovnih umjetnosti
1. *Mjesečina*, Adolf Waldinger, 19. st., ugljen, papir, 44 × 35 cm
2. *Sokrat*, C. Kunc, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31cm
3. *Sardanapal*, Cristian Mayer, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
4. *Breno*, Grieser, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
5. *Tacid, Herod, Manfredin*, Cristian Mayer, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
6. *Tiglath pulazar*, Cristian Mayer, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
7. *Aristomen*, Cristian Mayer, mezzotinta, aquatinta, papir, 25,5 × 31 cm
8. *Kolumbo*, Cristian Mayer, mezzotinta, aquatinta, papir, 25,5 × 30,5 cm
9. *Prijam*, Cristian Mayer, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
10. *Dido*, A. Geiger, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
11. *Brut*, C. Kunc, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
12. *Marko Aurelije*, M. Schwind, mezzotinta, aquatinta, papir, 25,5 × 31 cm
13. *Neron*, A. Fux, mezzotinta, aquatinta, papir, 25,5 × 31 cm
14. *Trajan i Partamazir*, M. Schwind, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
15. *Julije Kan*, M. Schwind, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31cm
16. *Abdolonim*, J. Geissler, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
17. *Astiago*, E. L. Blau, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
18. *Pantea i Cirus*, G. Hackel, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
19. *Nino i Semiramida*, G. Hackel, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
20. *Augus i Kornelije* Cina, M. Schwind, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm
21. *Harond*, A. Geiger, mezzotinta, aquatinta, papir, 26 × 31 cm

OSIJEK
Muzej Slavonije Osijek
Tikvičarska soba (okrugli i pravokutni stol, četiri stolice, dvije hoklice, krevet, noćni ormarić, klupa, vješalica, sat)
Vladoje Ivakić, 1923. godine
Lakirano drvo, šarano i bojeno tikvičarskom tehnikom, razne dimenzije

OSIJEK
Rijeka Drava–rimski most
Antika

OSIJEK
Zgrada Osječko-baranjske županije, velika vijećnica
1837.–1846. godine

PAKOŠTANE
Arheološki metalni nalazi
Srednji vijek

PAKRAC
Župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije
Glavni oltar Uznesenja Blažene Djevice Marije
Antun Franjo Straub, 1760. godine
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 745 × 440cm

PAVLIN KLOŠTAR
Pavlinski samostan Svih svetih
Kasni srednji vijek

PAZIN
Župna crkva Sv. Nikole biskupa
Bogorodica od Ružarija
Nepoznati slikar, oko 1744. godine
Ulje na platnu, 212 × 114 cm

PETROVAC (ZLAT)
Pavlinski samostan Sv. Petra
Kasni srednji vijek

PLOMIN
Crkva Sv. Jurja „starog“
Drveni polikromirani inventar crkve (33 artefakta)
Nepoznati autor, 17./18. stoljeće
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, razne dimenzije

PODGARIĆ
Stari grad Garić
Kasni srednji vijek

POLJANA KRIŽEVAČKA
Poljana Križevačka 1, AN 4 na trasi Autoceste A12, dionica Gradec – Sokolovac, Poddionica: Gradec – Kloštar Vojakovački, stacionaža: 6+800,00 do 7+200,00 s proširenjem (planirani putni prijelaz)
Prapovijest / kasni srednji vijek

POREČ
Zavičajni muzej Poreštine
Portret člana obitelji Carli/službenog tumača od 1682. godine
Nepoznati slikar, posljednja četvrtina 17. ili početak 18. stoljeća
Ulje na platnu, 220 × 153 cm

POSEDARJE
Župna crkva Gospe od Ružarija
Gospa od Presvetog Ružarija
Nepoznati autor, Venecija, 17. stoljeće
Ulje na platnu, 185 × 110 cm

POŽEGA
Crkva Sv. Lovre
Izrada projekta o konzervatorsko-restauratorskim zahvatima na zidnim slikama

POŽEGA
Katedrale Sv. Terezije Avilske
Haljina pok. Ane Erlinger
Nepoznati autor, druga polovica 19. stoljeća
Bakreni svileni taft, smeđa svilena čipka celulozne srži, francuske metalne kopče, drveni gumbići presvučeni svilenom tkaninom, svileni konac; oko 134 cm

POŽEGA
Katedrala Sv. Terezije Avilske
Marama pok. Ane Erlinger
Nepoznati autor, oko 1830. godine
Tkanje, uzlanje, svileni atlas broširan svilenim nitima, svilene niti, 264 × 56 cm

PREGRADA
Utvrda Kostelgrad
Srednji vijek / novi vijek

PREMUDA
Brodolom, Szent István, arheološki nalazi
Novi vijek

PULA
Arheološki muzej Istre
Veduta grada Pule
Nepoznati autor, kraj 18. početak 19. stoljeća
Bakropis, papir, naknadno koloriran, 34,5 × 44 cm

PULA
Povijesni muzej Istre
Gornji dio službene uniforme austrougarskog generala pješaštva, inv. br. 38257 (A-1212)
Proizvođač: M. Tiller & Co. k.u.k. Hoflieferanten und Kammerlieferanten WIEN, 19./20. st.
Vuna, pamuk, svila, pozamenterijske trake, gumbi, titranke, 50 × 70 cm

PULA
Kavran, Ližnjan, Rt Uljeva, Magareči, Vilas Rubin, pličina Buje
Antika / novi vijek

RIJEKA
Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja
Menten Bartola Zmajića, inv. br. 14389
Nepoznati autor, 1869. godine
Baršun, vez svilom i zlatom na svilenoj podlozi, 60 × 90 cm

RIJEKA
SPC Sv. Nikole
1. *Sv. Georgije sa žitijem*, grčki majstor, 19. st., tempera na dasci, rezbareno drvo, pozlata,
70 × 50 × 2 cm
2. *Krštenje Hristovo*, grčki majstor, 19. st., tempera na dasci, rezbareno drvo, pozlata,
70,5 × 50,3 × 2 cm

RIJEKA
Upravna zgrada bivše rafinerije šećera
Zidne slike u sobi 27 na drugom katu zgrade (oko 80 m²)
Nepoznati autor, 18.–19. stoljeće

ROGOVIĆI–MATULJI
Istarski ipsilon–rekognosciranje
Prapovijest / antika / srednji vijek / novi vijek

ROVINJ
Uvala Veštar
Antika

ROVINJ
Uvala Veštar, pokretni arheološki nalazi
Antika / novi vijek

SAVUDRIJA
Velika stancija – vila Cesare
19. stoljeće

SENJ
Grobna kapela Sv.Vida
Sv. Vid mučenik
Nepoznati autor, posljednja četvrtina 17. stoljeća
Ulje na platnu, 135 × 100 cm

SISAK
Gradski muzej
Kožurac, inv. br. 1569
Nepoznati autor, 1860. godine
Koža, krzno, 68 × 82 cm

SLAVONSKI BROD
Franjevački samostan i crkva Presvetog Trojstva
Bočni oltar Sv. Križa
Nepoznati autor, 1748. godine
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 300 × 700 × 100 cm

SPLIT
Katedrala Sv. Dujma
Sv. Petar šalje sv. Dujma u Dalmaciju
Pietro Ferrari, druga polovica 17. stoljeća
Ulje na platnu, 305 × 305 cm

SPLIT
Katedrala Sv.Dujma
Sv. Dujam ozdravlja bolesnike pred očima prefekta Maurilija
Pietro Ferrari, druga polovica 17. stoljeća
Ulje na platnu, 304 × 308 cm

SPLIT
Riznica katedrale Sv. Dujma
Tekstilni fragmenti iz relikvije sv. Staša
Nepoznati autori, 7.–13. stoljeće
Svilene i lanene tkanine različitog tkanja, različite dimenzije

STANCIJA BLEK
Stari Tar
Antika / srednji vijek

STON
Crkva Sv. Mihajla i kompleks zgrada
11. stoljeće (crkva), 16.–20. stoljeće (kompleks zgrada)

STON
Sv. Mihovil
Antika / srednji vijek

SVETVINČENAT
Kaštel Morosini–Grimani
Kasni srednji vijek / novi vijek

SVETA MARIJA
Crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije
Oltar Muke Kristove
Nepoznati autor, druga polovica 18. stoljeća
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 250 × 150 cm

ŠIBENIK
Katedrala Sv. Jakova
Okov slike Gospa od Zdravlja
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Kucani, cizelirani lim na drvenom nosiocu, 85 × 60 × 20 cm

ŠIBENIK
Samostan Sv. Lovre
Požar u Troji
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Ulje na platnu, 125 × 174,2 cm

ŠILOVO SELO
Crkva Sv. Ivana
Radovi nisu izvedeni

ŠTRIGOVA
Crkva Sv. Jeronima
18. stoljeće

TABORSKO
Župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije
Sv. Josip
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Ulje na platnu, 170 × 105 cm

TABORSKO
Župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije
1. Oltar sv. Franje Ksaverskog, nepoznati autor, 1742., drvo, rezbareno, polikromirano, 276 × 372 × 75 cm
2. Oltar sv. Barbare, nepoznati autor, 1742., drvo, rezbareno, polikromirano, 390 × 180 × 50 cm
3. Oltar sv. Marije Magdalene, nepoznati autor, 1742., drvo, rezbareno, polikromirano, 390 × 180 × 50 cm
4. Propovjedaonica, nepoznati autor, 1742., drvo, rezbareno, polikromirano, 115 × 187 × 120 cm
5. Oltar sv. Josipa, Filip Jakov Straub, 1745., drvo, rezbareno, polikromirano, 276 × 372 × 75 cm
6. Glavni oltar Uznesenja Blažene Djevice Marije, nepoznati autor, 1748., drvo, rezbareno, polikromirano, 610 × 480 × 160 cm

TAR
Palača Kaštel
druga polovica 19. stoljeća

TOMAŠANCI–ZDENCI
Pokretni arheološki nalazi
Prapovijest

TOPUSKO
Nekadašnja cistercitska crkva Sv. Marije
Početak 13. stoljeća

TRAKOŠĆAN
Dvorac Trakošćan
1. Nepoznati časnik DT 1325, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
2. Nepoznati časnik DT 1395, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
3. Nepoznati časnik DT 1398, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
4. Nepoznati časnik DT 1399, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
5. Nepoznati časnik DT 1400, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
6. Nepoznati časnik DT 1401, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
7. Nepoznati časnik DT 1402, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
8. Nepoznati časnik DT 1403, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm
9. Nepoznati časnik DT 1412, nepoznati autor, polovica 18. st., ulje na platnu, 90 × 75 cm

VALPOVO
Crkva Bezgrešnog Začeća Blažene Djevice Marije
Oltar sv. Ivana Krstitelja
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 550 × 250 cm

VARAŽDIN
Crkva Sv. Florijana
1738. godine, obnovljena 1777. godine

VARAŽDIN
Gradski muzej Varaždin
Haljina GMV-KPO 2888 s rukavima GMV-KPO 2892
Nepoznati autor, početak 20. stoljeća
Svilena prugasto uzorkovana tkanina, svilene vrpce, lanena tkanina, 140 × 42 × 21 cm,
prsluk, 33 × 75 × 66,5 cm

VARAŽDIN
Gradski Muzej Varaždin
1. *Potret plemića s knjigom*, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 92 × 73 cm
2. *U krčmi*, nepoznati autor, 17. st., ulje na platnu, 48 × 65 cm
3. *Muškarac u bijelom plaštu/Leopold II.*, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 62 × 78 cm
4. *U zatvoru*, nepoznati autor, druga polovica 19. st., ulje na platnu, 54 × 76 cm
5. *Ekstaza sv. Ljudevita*, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 63 × 38,2 cm
6. *Sveta konverzacija*, nepoznati autor, 16. st., ulje na platnu, 61,7 × 53,9 cm
7. *Sveta Obitelj*, nepoznati talijanski majstor, 17. st., ulje na platnu, 98,5 × 97 cm
8. *Portret rokoko dame*, nepoznati autor, druga polovica 18. st., ulje na platnu, 89,5 × 70,4 cm
9. *Sv. Pelegrin Laziosi*, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 83 × 52 cm

VARAŽDIN
Gradski muzej Varaždin
1. Streljačka meta: „Zvijezda u vinovoj lozi“, 1821., 80 × 70 cm
2. Streljačka meta: „Trokatna kuća“, 1824., 86 × 60 cm

VELIKA TRNOVITICA
Župna crkva Sv. Martina
1. *Isusa Pilat osuđuje na smrt*, nepoznati autor, druga polovica 18. st., ulje na platnu, 87 × 68 cm
2. *Isus nosi križ*, nepoznati autor, druga polovica 18. st., ulje na platnu, 87 × 68 cm
3. *Isus govori plačućim ženama*, nepoznati autor, druga polovica 18. st., ulje na platnu, 87 × 68 cm
4. *Isusa pribijaju na križ*, nepoznati autor, druga polovica 18. st., ulje na platnu, 87 × 68 cm
5. *Isusa skidaju s križa*, nepoznati autor, druga polovica 18. st., ulje na platnu, 87 × 68 cm
6. *Isusa polažu u grob*, nepoznati autor, druga polovica 18. st., ulje na platnu, 87 × 68 cm

VELI LOŠINJ
Crkva Sv. Antuna opata
Sv. Jeronim
Jacopo Palma mlađi (?), 17. stoljeće
Ulje na platnu, 98 × 82 cm

VINKOVCI
Župna crkva Sv. Euzebija i Poliona
Oltar Presvetog Srca Isusova
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 400 × 200 cm

VIS
Otočić Paržan
Drugi svjetski rat

VISOKO
Crkva Sv. Trojstva
Novi vijek

VISOKO
Utvrda Čanjevo, pokretni arheološki nalazi
Novi vijek

VODNJAN
Crkva Gospe Karmelske
Oltar sv. Franje Asiškog
Nepoznati majstor, 17. stoljeće
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 392 × 308 × 48 cm

VODNJAN
Palača Bettica – Muzej grada Vodnjana
1. *Krajolik s jezerom*, nepoznati slikar (sljedbenik Paula Brilla), prva polovica 17. st.,
ulje na platnu, 83,5 × 65,5 cm
2. *Konjanička bitka s vedutom udaljenog grada*, Jacques Courtois Il Borgognone (krug ili imitator), 17. st., ulje na platnu, 52 × 76 cm
3. *Konjanička bitka s Turcima pod zidinama utvrde*, Calza Antonio, 17. st., ulje na platnu, 52 × 76 cm
4. *Mrtva priroda s rakovicama i oštrigama*, napuljski slikar (Onofrio Loth?), druga polovica 17. st., ulje na platnu, 47 × 55 cm
5. *Mrtva priroda s grožđem*, južnotalijanski slikar, prva desetljeća 18. st., ulje na platnu, 46 × 55 cm

VRSAR
Crkva Sv. Antuna Padovanskog
Oltar sv. Antuna Padovanskog
Nepoznati autor, 1662. godine
Drvo, rezbareno, polikromirano, pozlaćeno, 450 × 320 × 120 cm

VUKOVAR
Barokna jezgra
18.–20. st.

VUKOVAR
Gradski muzej Vukovar
1. *Portret ribara Ivana Vukovića*, nepoznati autor, kraj 19. st., ulje na platnu, 62,3 × 47 cm
2. *Portret gospođe Vuković*, nepoznati autor, kraj 19. st., ulje na platnu, 63 × 47,3 cm
3. *Portret županijskog fizika, dr. Augusta Metznera*, nepoznati autor, oko 1870., ulje na platnu, 25 × 19,2 cm

VUKOVAR
Gradski muzej Vukovar – Zbirka Bauer
1. *Autoportret*, J. Meissner, tempera na papiru podlijepljenom na karton, 102 × 70 cm
2. *Žena u naslonjaču*, J. Meissner, tempera na papiru podlijepljenom na karton, 100 × 70 cm
3. *Žena u pletenoj fotelji čita*, J. Meissner, tempera na papiru podlijepljenom na karton, 113 × 83 cm
4. *Sjedeći ženski akt*, O. Hermann, crvena kreda na papiru, 50 × 36 cm
5. *Autoportret*, M. Šimunić, akvarel na papiru, 21 × 15 cm
6. *Glava konja*, R. Goldoni, sepija, 21 × 15 cm
7. *Studija portreta*, F. Šimunović, sepija, 20 × 14 cm
8. *Autoportret*, J. Restek, 1947., lavirani tuš na papiru, 40 × 29 cm
9. *Veduta*, P. Šimaga, tuš na papiru, 32,5 × 48 cm
10. *Ženski akt*, F. Sari, olovka, pastel na papiru, 34,5 × 61,5 cm
11. *Portret žene*, F. Hadlik, 19. st., akvarel na papiru, 25 × 18 cm
12. *Klet*, I. Lacković, 1957., tuš na papiru, 28,5 × 40,5 cm

VUKOVAR
Kapela Sv. Roka
Propovjedaonica
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Drvo, polikromirano, pozlaćeno, 160 × 130 × 80 cm

VUKOVAR
Kompleks dvorca Eltz
Veliki dvor, paviljon za goste, kolnica, sjemenarska stanica, kuća vrtlara i vodotoranj
18. – 20. stoljeće

VUKOVAR
Kompleks dvorca Eltz
Vlastelinske kurije
Druga polovica 18. stoljeća

ZADAR
Crkva Sv. Ilije
Pladanj
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Mesing, tiješten, punciran, graviran, promjer 41 cm

ZADAR
Crkva Sv. Krševana
Zidna slika iznad trijumfalnog luka

ZADAR
Nadbiskupija Zadar
Gospa od Ružarija s donatorom
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Ulje na platnu, 97 × 143 cm

ZADAR
Narodni muzej
Žrtvovanje Ifigenije
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Ulje na platnu, 400 × 320 cm

ZADAR
Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru
Sv. Antun Padovanski
Nepoznati autor, 17./18. stoljeće
Ulje na platnu, 124 × 263 cm

ZADAR
Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru
Bogorodica i sv. Ivan evanđelist
Giovanni Battista August Pitteri, 18. stoljeće
Ulje na platnu, 119 × 237 cm

ZADAR
Stalna izložba crkvene umjetnosti u Zadru
Kazula s otoka Vrgade 18/02-139a
Nepoznati autor, 1760.–1765. godine
Svileni brokat, srma, zlato, lan, pamuk, 104 × 69 cm

ZAGREB
Arheološki muzej
Staroegipatski pogrebni oslikani tekstil
1. Torokalno platno 667–2, nepoznati autor, 332.–30. pr. Kr., ptolomejsko razdoblje, tempera na lanu, 33 × 43cm
2. Abdominalno platno 667–1, nepoznati autor, 332.–30. pr. Kr., ptolomejsko razdoblje, tempera na lanu, 65 × 23,5cm
3. Hipokefal 596–1, nepoznati autor, 747. – 332. pr. Kr., kasno razdoblje, tempera na lanu, promjer 14 cm
4. Hipokefal 596–2, nepoznati autor, 747. – 332. pr. Kr., kasno razdoblje, tempera na lanu, promjer 14 cm
5. Hipokefal 596–1, nepoznati autor, 747. – 332. pr. Kr., kasno razdoblje, tempera na lanu, 10 × 5 cm

ZAGREB
Hrvatski povijesni muzej
1. *F. X. Ottenfels*, Franz Schrotzberg, 1837., ulje na platnu, 111 × 87 cm
2. *Josipa Ottenfels*, Franz Schrotzberg, 1837. ulje na platnu, 111 × 87 cm
3. *Maksimilijan Vrhovac*, nepoznati autor, početak 19. st., ulje na platnu, 111 × 90 cm
4. *Olga Šulc*, Menci Klement Crnčić, početak 20. st., ulje na platnu, 113 × 80 cm
5. *Pejzaž*, Landsinger, 18. st., ulje na platnu, 156 × 54 cm
6. *Pejzaž*, Landsinger, 18. st., ulje na platnu, 156 × 54 cm
7. *Bitka*, nepoznati autor, 19. st., ulje na platnu, 91 × 115 cm

8. *Bitka*, nepoznati autor, 17./18. st., ulje na platnu, 43 × 69 cm
9. *Bitka*, nepoznati autor, 17./18. st., ulje na platnu, 43 × 69 cm
10. *Bitka*, nepoznati autor, 17./18. st., ulje na platnu, 43 × 69 cm
11. *Sveta pričest*, nepoznati autor, 18. st., ulje na platnu, 81 × 63 cm

ZAGREB

Kabinet grafike HAZU-a
1. *Judita i Holoferno*, Juraj Julije Klović, ugljen, papir, 32,2 × 3,8 cm
2. *Orfej i Euridika*, Antonio Balestra, olovka, ugljen, papir, 35,8 × 44,5 cm
3. *Mrtvi Krist s anđelom i tri Marije*, Battista Angolo del Moro (?), tinta, papir, 21,5 × 15,3 cm
4. *Judita s Holofernovom glavom*, Battista Angolo del Moro (?), tinta, papir, podcrtež crnom kredom, 13,2 × 10,2 cm
5. *Imperator Julije Cezar*, Battista Angolo del Moro (?), smeđa tinta, papir laviran kistom i smeđom tintom, 34 × 20 cm
6. *Alegorija vrlina/Alegorija pobjede*, Johann Carl Loth (?), Pietro Liberi (?), smeđa tinta, laviran kistom i sangvinom, 33,5 × 25 cm
7. *Alegorija vremena/Alegorija beskonačnosti*, Johann Carl Loth (?), Pietro Liberi (?), smeđa tinta, papir, 30 × 22 cm

ZAGREB

Ministarstvo kulture RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine
Župna crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije, Voćin, tlocrt crkve, Martin Pilar, 1931., tuš, papir, 33 × 42 cm
Župna crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije, Voćin, tlocrt crkve, Martin Pilar, 1931., tuš, paus-papir, 38 × 49,3 cm
Župna crkva Pohođenja Blažene Djevice Marije, Voćin, tlocrt crkve, Ivan Ruzinski, 1914., ozalid kopija, 54,8 × 34,2 cm
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, studija tornjeva, Friedrich Schmidt, 1878., tuš, papir, podlijepljen na karton, 62,3 × 126,5 cm
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, studija Vinkovićeva portala, Hermann Bollė, olovka, crveni tuš, papir, podlijepljeno na papir, 1886., 67 × 54 cm
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, studija Vinkovićeva portala, Hermann Bollė, ?, tuš, paus-papir, 70,5 × 55,4 cm
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, tlocrt, Hermann Bollė, 1884., tuš, paus-papir 60,5 × 90 cm
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, studija glavnog portala, Hermann Bollė, 1886., tuš, olovka, papir, 108 × 83,2 cm
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, studija zvonika, Hermann Bollė, 1895., tuš, paus-papir, podlijepljen na kartonsku podlogu, 52,2 × 25,5 cm, s podlogom 61 × 31,2 cm
Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, studija zvonika, Hermann Bollė, 1895., olovka, papir, podlijepljen na karton, 77 × 44,6 cm
Kuća Rado, Zagreb, studija pročelja, Vjekoslav Bastl, 1904., ozalid kopija, papir 35,5 × 7 cm
Kuća Rado, Zagreb, studija detalja pročelja, Vjekoslav Bastl, 16. 3. 1905., tuš, paus-papir 40 × 40,2 cm
Kuća Rado, Zagreb, studija detalja pročelja, Vjekoslav Bastl, 1905., tuš, paus-papir 40 × 49,5 cm
Kuća Rado, Zagreb, studija detalja pročelja, Vjekoslav Bastl, 21. 3. 1905., tuš, paus-papir, 49 × 26 cm
Kuća Rado, Zagreb, studija detalja stubišta, Vjekoslav Bastl, 4. 1. 1905., tuš, paus-papir, 51,7 × 42 cm

ZAGREB

Muzej suvremene umjetnosti
1. Zakladni blok, ds 1191, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 41 × 76 cm
2. Zakladni blok, ds 1192, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 43,6 × 65 cm
3. Zakladni blok, ds 1199, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 40,5 × 67,5 cm
4. Zakladni blok, ds 1210, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 32 × 68 cm
5. Zakladni blok, ds 1214, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 70,3 × 83,4 cm
6. Zakladni blok, ds 1218, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 53 × 77,5 cm
7. Zakladni blok, ds 1221, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 54,2 × 74,4 cm
8. Zakladni blok, ds 1229, J. Seissel/J. Pičman, 20. st., olovka, paus, 36,1 × 71 cm
9. Nikola Smoljenović, B. Bućan, 20. st., *offset* tisak, dva lista, 69 × 98 cm
10. Nikola Putnik, B. Bućan, 20. st., *offset* tisak, dva lista, 69 × 98 cm
11. Boris Močinović, B. Bućan, 20. st., *offset* tisak, dva lista, 69 × 98 cm
12. Museum Palmolive, B. Bućan, 1974., kolažni papir, 84,3 × 64,3 cm
13. International Fair 1950. Chicago, I. Picelj, 1950., tuš, kolaž, tempera, papir, 49 × 59 cm
14. Nove tendencije, I. Picelj, polovica 20. st., tisak, papir, 56,7 × 81,3 cm
15. T-B. 1:100 Autoput Beograd 1950., tlocrt perspektiva I, II, III, IV, polovica 20. st., Picelj, Rihter, Srnec, tuš, tinta, papir, 29,5 × 70 cm
16. Plakat za izložbu futurista 1918., "Mostra d´arte indipendente", 1918., nep. autor, sitotisak, papir, 49,1 × 32,6 cm

ZAGREB
Strossmayerova galerija starih majstora
1. *Bogorodica Ponizna*, Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo), oko 1430.–1435., tempera, pozlata na dasci, 34 × 23 cm
2. *Krist u Getsemanskom vrtu*, Taddeo Zuccaro, 16. st., ulje na dasci, 59 × 44 cm
3. *Navještenje*, Sebastiano Mazzoni?, 17. st., ulje na platnu, 66 × 140 cm
4. Ukrasni okvir slike *Portret Madame Récamier*, nepoznati autor, oko 1825., drveni, pozlaćeni štuko, 89,5 × 78,5 cm

ZAGREB
Židovska općina
Prekrivač za bimu
Nepoznati autor, 19. stoljeće
Pamuk, svila, srma zlato, 205 × 183 cm + rese 5 cm

ZAOSTROG
Franjevački samostan
Drvena intarzirana propovjedaonica
Nepoznati autor, 18. stoljeće
Drvo, furnirano, intarzirano, 95 × 90 × 90 cm

ZVONIMIROVO
Veliko polje, grobni nalazi
Prapovijest, rani srednji vijek

ŽMINJ
Kaštel Žminj
Prapovijest / kasni srednji vijek / novi vijek

ŽUMBERAK
Crkva Sv. Nikole biskupa
Novi vijek

ŽUPANJA
Zavičajni muzej Stjepan Gruber
1. Svečana marama za vrat (Zlatara), inv. br. 380 E, nepoznati autor, 1860., svila, 128 × 81 i 47 × 13 cm,
2. Svečani rubac za glavu (Kuba), inv. br. 401 E, nepoznati autor, 1860., svila, 234 × 90 × 69 cm