GOD. XIII BROJ 1–2–3

BULLETIN



BULLETIN ZAVODA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ
Izlazi tri puta na godinu – God. XIII 1965. Trobroj 1 – 3

SADRŽAJ

M. Despot — UZ 115-GODIŠNJICU »DRUŠTVA ZA POVESTNICU JUGOSLAVENSKU« PRETEČE »JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI« 1

ARHITEKTURA

I. Bojanovski — NOVI VOTIVNI RELJEF SILVANA I DIJANE IZ GLAMOČA 11

B. Fučić — SV. FOŠKA KOD PEROJA 23

A. Mohorovičić — OSVRT NA PROBLEMATIKU RAZVOJA SUVREMENE ARHITEKTURE 36

EDITION ON THE LIFE WORK OF LE CORBUSIER 43

Lj. Karaman — RAZMATRANJA NA LINIJI KRILATICE »KONZERVIRATI A NE RESTAURIRATI« 44

E. G. Šejnina — METODA RESTAURACIJE FRESAKA, OTKRIVENIH PRI ARHEOLOŠKIM ISKOPAVANJIMA 91

KIPARSTVO – SLIKARSTVO – GRAFIKA

M. Gušić — MASKE 98

B. Fučić — KAROLINŠKA ZIDNA SLIKA IZ CRKVE SV. ANDRIJE NA OTOKU KOD ROVINJA 107

A. Horvat — O STEĆCIMA U SLAVONIJI 111

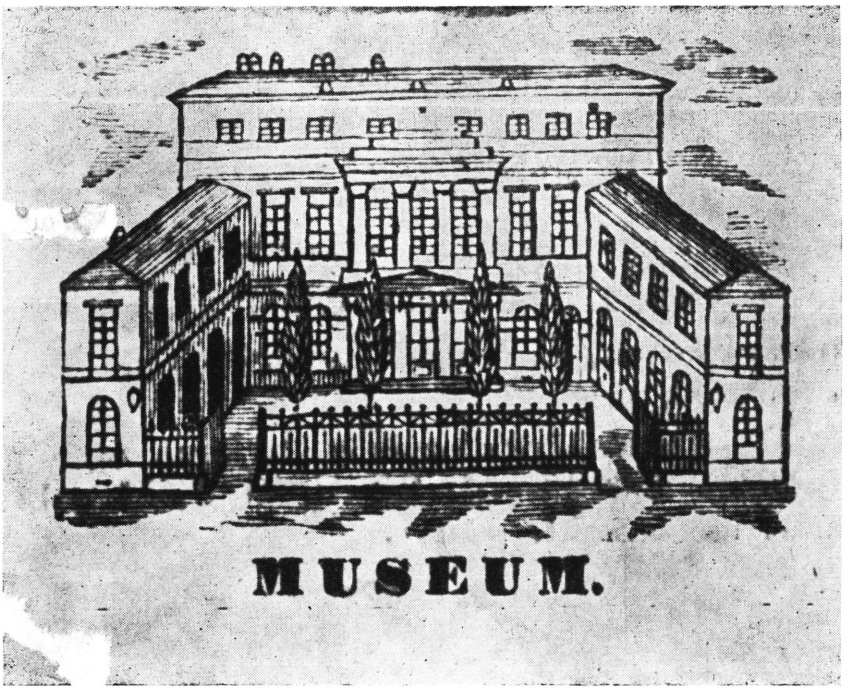
M. Harisijadis — POSLJEDNJI RATNI POHOD SULTANA SULEJMANA VELIČANSTVENOG NA MINIJATURAMA TURSKIH RUKOPISA 139

D. Klen — KARTOGRAFSKE MARGINALIJE 147

V. Zmajić — CRTEŽI ISTARSKIH GRADOVA U JEDNOM KODEKSU VENECIJANSKOG ARHIVA 163

M. Bošnjak — O PROBLEMU PRVIH HRVATSKIH TISKARA U SVJETLU SLAVENSKE INKUNABULISTIKE 167

(Nastavak na 3. omotnoj strani)



UZ 115-GODIŠNJICU »DRUŠTVA ZA POVĚSTNICU JUGOSLAVENSKU« PRETEČE »JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI«

Iako je do danas mnogo i često pisano o radu i djelovanju Ivana Kukuljevića Sakcinskog,[1] njegov svestrani kulturno-historijski opus još uvijek nije doživio onu obradu koju taj opus usprkos nekim nedostacima i greškama u punoj mjeri zaslužuje.

[1] Temeljna rasprava o radu i djelovanju Ivana Kukuljevića i danas je ona koju je napisao Tade Smičiklas pod naslovom »Život i djela Ivana Kukuljevića Sakcinskoga«, Rad JAZU, knjiga CX, str. 110–204, Zagreb 1892.

U ovome malome prilogu posvećenom Kukuljevićevu »Arkivu za povĕstnicu jugoslavensku« zadržat ću se samo na onom materijalu koji je od većeg i manjeg značenja za historiju umjetnosti i kulture jugoslavenskih naroda. Sam »Arkiv« prva je »... naša naučna periodička publikacija, koja je do osnutka Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti (1866) omogućivala našim piscima publiciranje radova iz historije jugoslavenskih naroda«.[2] Časopis je pokrenut u okviru novo osnovnog »Družtva za povĕstnicu jugoslavensku«, kojem je otac i majka bio njegov osnivač Ivan Kukuljević. Društvo je održalo svoju osnivačku skupštinu 1. X 1850, pozdravnim govorom otvorio ju je Kukuljević naglasivši da su mnogi narodi uvidjeli već davno da »... za važna književna dela treba većih i sjedinjenih silah, zašto kod njih ima mlogih drugih delujućih družtvah za znanosti, također mnogobrojnih družtvah i za poviesnicu. Samo kod nas nebiaše ništa tomu sličnoga poduzeto za ukupnu historiu jugoslavensku. Ima istinabog u Štajerskoj i Kranjskoj podobnih družtvah za pojedine ove krajine jugoslavenske, ali ona ne odgovaraju našemu preduzetomu cilju stranom iz toga, što nemačkim duhom dišu, zašto i nemačke časopise izdavaju, stranom iz toga što se bave samo historijom svoje pokrajine. Ima i u kneževini srbskoj jedno družtvo slovesnosti, ali ovo si preduze veći cilj promicanja svih znanostih i tako se mimogred bavi historiom. Iz tih uzrokah uvidelo je ono nekoliko rečenih ljubiteljah domaće književnosti, da za historiu ukupnog naroda slavenskog, koj u staroj Ilirii, toj zibci najvažnijih događajah sveta, stoji, nebiaše nijednoga družtva, da je dakle nužno, da se takovo družtvo baš u Zagrebu utemelji, koji grad po nekom sretnom slučaju i po svom ležaju smatra se za sredotočje jugoslavenskog naroda, uvidjelo je nadalje, da samo takim družtvom možemo i mi sjedinjenimi silami u važnoj nauci historije ilirske napredovati, te da možemo sva moguća sredstva i sve gradivo za domaću povestnicu sakupiti, te ovo onim, koji budu u buduće našu raskomadanu istoriu pisali u ruke predati, da možemo nadalje kroz buduća kritička savršena historička dela, naš narod dovesti do spoznaja samog sebe, da mu možemo dati pravac za buduća njegova dela, te da možemo probuditi u njemu onaj ponos narodni, bez kog velikih delah nigde nema i bez koga sada žalibože naš narod većom stranom u mrtvilu i u nehajstvu čami«.[3]

U istome govoru iznosi Kukuljević i potrebu izdavanja jedne stručne društvene edicije, za koju je prema njegovim riječima gradivo već bilo prikupljeno, i prvi broj se nalazio zahvaljujući dobro-

[2] Grga Novak, Enciklopedija Jugoslavije, str. 205, Zagreb 1955.

[3] Hrvoje Matković, Kukuljevićev govor na prvoj skupštini Društva za poviesnicu jugoslavensku 1850. Historijski pregled, Zagreb, VI/1960, br. 2, str. 148.

voljnim novčanim prilozima u štampi. Prva knjiga »Arkiva« se doista pojavila godine 1851, štampana je bila u tiskari Ljudevita Gaja i na čelu je objelodanjen »Predgovor«, u kojem Kukuljević kao glavni urednik iznosi svoje misli o radu i djelovanju društva i o zadacima nove pokrenute publikacije. Kukuljević kaže: »Kad je veća strana naroda jugoslavenskog živućeg u austrijskom carstvu, uslěd najnoviih nepovoljnih zgodah,[4] u takov tužan položaj pala, da su nam tuđinci istu živu žicu naše pověstnice silom presěći, te u našem prastarom slobodnom domu sav temelj, na kom nam biaše sazidana mila kuća dědovah naših, lukavim načinom podkopati naměravali; onda se je po svem jugoslavenstvu pojavio jedan glas nezadovoljstva, i po svuda čula se je rěč: Ta šta žele s nama nepoznati i nepozvani ovi ljudi? Što oni rade to je proti našoj naravi slavenskoj, to je proti našim pravam, zakonom i krvju stečenim i potvrđenim; to je proti tečaju i smislu naše p o v ě s t n i c e. Ali u čemu sastoji ta naša pověstnica jugoslavenska, to kod nas malo tko potanko znade. Mi neimamo još sve do danas, po primĕru drugih narodah, dobre kritički napisane pověstnice našega naroda. Samo po ustmenom predavanju znade naš narod, da mu je nĕgda bolje bilo, i da je imao sjajnu i slobodniu prošastnost. Po zimskih dugih večerih, kad se oko svetog domaćeg ognja čel'ad sakuplja, stane po gděkoji starac propovědati od starih boljih vrěmenah. Prilikom sajmovah, seoskih zborovah i crkvenih proštenjah, pěva slěpac uz javorove gusle od starih junakah i slavnih ratovah naroda našega. Pěva o poštenosti i prostodušnosti naših predah, i o lukavosti i nezahvalnosti naših glavarah i tuđinskih susědah. Ali sve to predstavlja našemu narodu njegovu pověstnicu samo u někoj slici dalekog, bogatog i velikog grada, koi se svakomu putniku dopada, bez da se je s njime pobliže upoznao i u njem potanko se razgledao. Da se toj velikoj oskudici u našoj domaćoj književnosti někako doskoči, pozvao je odsěk prosvěte bivšeg banskog věća dne 21. travnja prošle godine, několiko zagrebačkih književnikah[5] na dogovor o tom: kako da se najlagljim putem znanost domaće pověstnice kod našeg naroda razprostrani. Ovi književnici zaključe jednodušno, da se na tu svrhu utemelji u Zagrebu »*d r u ž t v o z a j u g o s l a v e n s k u p o v ě s t n i c u i s t a r i n e.*« Misao ova nađe odmah s početka kod svega našega naroda veliki odziv. Bansko věće, neodvisno još tada od tuđega upliva, odredi na predlog odsěka prosvěte iz državne hrvatske pěneznice 500 for. u sr. za izdavanje časopisa istoga družtva, pod imenom: »*A r k i v z a p o-*

[4] Neuspjeh revolucije 1848. i nadolazeći apsolutizam u obliku sve veće centralizacije i germanizacije.

[5] Vjekoslava Babukića, Mijata Sabljara, Mirka Bogovića, Nikolu Vakanovića, Dragutina Rakovca, Ferdu Žerjava i Ivana Kukuljevića. Svi su gotovo ušli u upravni odbor kasnije osnovanog »Društva za povestnicu jugoslavensku«.

věstnicu jugoslavensku.« Světli ban kraljevinah Dalmacie, Hrvatske i Slavonie, baron Josip Jelačić Bužimski, primi na sebe pokroviteljstvo istoga družtva i pokloni na izdavanje Arkiva drugih 500 for. u sr. Velikodušni naš jugoslavenski domoljub knez *Mihail M. Obrenović*,[6] darova družtvu sto forintah u sr. Istim načinom odlikovao se je i naš vrědni sučlan Ambroz mlađi Vranicani,[7] poklonivši družtvu također 100 for. sr. Za kratko vrěme upiše se přěko dvěsto članovah sa godišnjimi prinesci od 2 for. sr. i to dade povod, što se je rečeno družtvo već 1. listopada prošle godine, u svojoj prvoj velikoj skupštini, polag ustanovljenih pravilah ustrojiti, svoje dělovanje započeti, i ovu prvu knjigu svoga Arkiva pod štampu dati moglo. Budući pako, da se u tom kratkom vrěmenu, za stalnog urednika ovog Arkiva nitko pojavio nije, primio je načelnik istoga družtva, privrěmeno i bezplatno uredničtvo, te nastojao je za ovaj časopis onoliko raditi, koliko mu samo njegovo zvanje, i njegova službena putovanja dopuštiše. – U obziru člankah, koje smo stavili u ovu prvu knjigu našega Arkiva, gledali smo za sada većom stranom na takove predmete, koji zasěcaju u pověstnicu kraljevinah Dalmacie, Hrvatske i Slavonie; nu nismo nikad iz pred očiuh izgubili ukupno jugoslavenstvo, dapače uzeli smo několiko člankah govorećih o bajoslovju, književnosti, umětnosti, u obće o pověstnici sviuh Slavenah stanujućih na jugu. U drugoj knjizi obratit ćemo veću pozornost na takove spomenike i predmete, koji spadaju na pověstnicu srbsku, bosansku i bugarsku; osim toga bavit ćemo se također i u napred sa vele zanimivom historiom Hrvatah i Slovenacah stanujućih u gornjoj Ilirii. Napokon prisiljeni smo ovdě javiti našim čitateljem koji bi možebit privrěmenog urednika ovog časopisa radi upotrěbljenog u toj knjizi pravopisa, nedoslědnostju ukorili, da smo mi ovaj pravopis samo poslie potankog věćanja i učinjenog zaključka odbornikah našega družtva, te radi lagljega razumljenja i porazumljenja primili. U Zagrebu dne 21. veljače 1851. I. K. S.«

Prva knjiga »Arkiva« imala je ove odsjeke: I. »Političku pověstnicu«, II. »Bajoslovje i crkvu«, III. »Književnost i umětnost«, bilješke, društvena pravila, pitanja i popis članova. S ponekim većim i manjim izmjenama i dopunama zadržava ovu fizionomiju »Arkiv« do kraja svoga izlaženja. Prvih godina štampan je časopis

[6] Mihajlo Obrenović, knez Srbije 1839–1842. i 1860–1868. Od 1842. do 1858. nalazi se u emigraciji. U to vrijeme potpomaže književnost i ostala područja društvenih nauka i kao takav stupa i u kolo osnivača »Družva za pověstnicu jugoslavensku«.

[7] Ambroz Vranycany (13. X 1801–12. VII 1870). Poznati »Ilirac«, kasnijih godina stoji uz Strossmayera, braneći pravo Hrvatske na Dalmaciju i Vojnu krajinu.

u Gajevoj štampariji, zatim je jedna knjiga samostalno štampana u Veneciji, druga u Veneciji i u suradnji s Gajem, a posljednje su knjige štampane u štampariji Dragutina Albrechta.

U odjelu »Književnost i umětnost« objelodanio je Kukuljević (uz put budi rečeno, ionako je on bio sastavljač pretežnog broja i kasnijih priloga »Arkiva«), dragocjen dokumenat s komentarom pod naslovom »Dragocěne i umětne stvari grofovah Zrinjskih u gradu Čakovcu«. Iz tog priloga saznajemo da je dvor Nikole Zrinjskoga u Čakovcu bio prepun vrijednih predmeta, među kojima su značajno mjesto zauzimale i mnoge slike, na koje upozorava i Holanđanin Jakob Tollius, koji je 60-tih godina XVII stoljeća boravio kod Nikole Zrinjskoga u Čakovcu. Tollius ističe »... Effigies regum, principum ... Martini Lutheri & uxoris Catharinae elegantes«.[8]

Među bilješkama upozorava Kukuljević da je »U Florencii izišla ... peta knjiga najnovieg izdanja klasičnog děla Vasarievog o umětnicih raznih talianskih školah, koje ima mnogo gradiva za životopise jugoslavenskih umětnikah ...«.[9] U istoj knjizi su objelodanjena i »Pravila družtva za Jugoslavensku pověstnicu i starine«, koja zavređuju da budu spomenuta. Ukupno su se sastojala od 30 paragrafa. Prvim je utvrđeno da je »Svrha ... družtva iztraživanje, odkrivanje, sakupljanje i čuvanje starinah[10] i stvarih, koje se na život i historiu našega naroda protežu. Zato će družtvo iz sve snage nastojati, da izvede na vidělo i da sačuva od propasti sve izvore pověstnice jugoslavenske, te da ovako položi temelj kritičkomu obrađivanju historie našega naroda«.[11] Zanimljiva su i »Pitanja na sve priatelje domaćih starinah i jugoslavenske pověstnice«, koja Kukuljević upućuje javnosti 29. X 1850. objelodanjujući ih osim u »Arkivu«[12] i u zagrebačkoj dnevnoj štampi i koja kasnijih godina obnavlja u daleko proširenijem obliku. Skrećem pažnju samo na ona pitanja, koja su od interesa i danas za jugoslavenske povjesničare umjetnosti: »Pitanja na sve priatelje domaćih starinah i jugoslavenske pověstnice ... 8. Jesu li ikad u vašoj okolici izkopane ili nađene slike, novci, igle, prsteni, kopja, mamuze, mačevi, šle-

[8] Jacobi Tollii, Epistolae itinerariae... Amstelodami MDCC, str. 241. Ostalu literaturu vidi u članku Zdenke Munk, Tri briselske tapiserije u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, Tkalčevićev Zbornik, Zagreb 1958, str. 177–203. + reprodukcije.

[9] Arkiv..., knjiga I, str. 221, Zagreb 1851.

[10] O Kukuljeviću kao konzervatoru vidi članak Draginje Jurman-Karaman, Ivan Kukuljević, prvi konzervator za Hrvatsku i Slavoniju. Povodom stogodišnjice službeno organiziranog čuvanja spomenika u sjevernoj Hrvatskoj, Vijesti Društva Muzejsko-Konzervatorskih radnika NR Hrvatske, Zagreb, IV/1955, br. 2, str. 35–36.

[11] Akriv..., knjiga I, str. 237, Zagreb 1851.

[12] Arkiv..., knjiga I, str. 241 ss, Zagreb 1851.

movi ... 13. ima li u vašoj okolici po crkvah, gradovih, ili gdě drugdě znamenitih starih slikah od dobrih umětnikah? Ili zar ima tu slikah od gradovah, samostanah, crkvah i čitavih predělah domaćih? Ima li slikanih obrazah slavnih muževah i ženah, ili narisanih narodnih nošnjih i događajah. 14. Ima li u vašoj okolici gdě-god starih rukopisah sa slikami ili knjigah sa bakro-, mědo i drvorězi? ... 26. Bavi li se tkogod u vašem kotaru sabiranjem ili popisivanjem starinah? Jeda li bi se moglo od njega štogod kupiti ili na dar dobiti za narodni muzeum?«

Na kraju prve knjige je popis društvenog članstva, koje svojim brojem od 250 članova djeluje i danas kao jedna impozantna cjelina većine naših intelektualaca i javnih i političkih radnika. Predsjednik društva bio je Kukuljević, odbornici Mijo Sabljar, Ferdinand Žerjavić, Mirko Bogović, Petar Preradović, Vjekoslav Babukić, koji je bio i društveni blagajnik, Nikola Vakanović i Andrija Torkvat Brlić kao tajnik. Uz svoje redovite članove društvo je imalo i počasne iz redova poznatih evropskih naučejaka, poimence: ruski slavista Bodjanski, austrijski historičar Chmel, njemački lingvista Jakob Grimm, prvi predsjednik bečke akademije znanosti Hammer-Purgstall, češki filolog i književnik Hanka, Vuk Karadžić, Palacky, Cyprien Robert, profesor slavenskih jezika i književnosti u Parizu, Pavao Šafařik i drugi.

U drugoj knjizi »Arkiva« objelodanjuje Kukuljević u odjelu »Umětnost i književnost« svoju opsežnu studiju o Kloviću,[13] citirajući u uvodu Vasarijevo mišljenje: »Niti je bilo, niti će biti u napréd kroz mnoga stolětja, tako rědka i tako izvrsna miniatora, ili da bolje rečem, slikara malenih stvarih, kakav biaše Juraj Klovio ...«.[14] Iza studije slijedi »Imenik zemljah i městah u kojih se nalaze Klovievi tvorovi«.[15] Kukuljević uz ostalo spominje i poznatu zbirku baruna Bruckenthala u Sibinju,[16] pa galerije i muzeje En-

[13] Arkiv..., knjiga II, Razdel I, str. 129–168, Zagreb 1852. O Kloviću postoji danas znatna literatura. Temeljno djelo na našem jeziku jeste i danas Kukuljevićeva monografija izdana godine 1878. pod naslovom »Jure Glović prozvan Julio Klovio, hrvatski sitnoslikar«, Zagreb 1878. Nove podatke o nekim radovima Klovićevim kod nas iznosi Dragutin Kniewald u studiji »Misal čazmanskog prepošta Jurja de Topusko i zagrebačkog biskupa Šimuna Erdödy, Rad JAZU, knjiga 268, Umjetničkog razreda, 4, str. 45–84. + ilustracije, Zagreb 1940. Posljednjih godina mnogo se u nas bavio Klovićem povjesničar umjetnosti Matko Peić. Vidi njegov prilog »Naša umjetnost u londonskim galerijama«, Bulletin JAZU, br. 2–3, str. 143–151. + ilustracije, Zagreb 1960. Od stranih djela jedno od temeljnih je biografija Johna W. Bradleya, The life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist, with notices of his contemporaries, and of the art of book decoration in the sixteenth century. With eighteen plates, London 1891.

[14] Arkiv..., knjiga II, Razdel I, str. 131, Zagreb 1852.

[15] Arkiv..., knjiga II, Razdel I, str. 167–168, Zagreb 1852.

[16] Cornel Irimie-Herbert Hoffmann, Das Bruckenthalermuseum heute, Österreichische Osthefte, Heft 5, S. 399–407, Wien 1965.

gleske, Francuske, Španije, Italije i Austrije, kojima se danas pridružuju i privatne zbirke u New-Yorku.[17] U istome odjelu »Umětnost i književnost« odštampana je i opsežna studija Šime Ljubića »Staro dalmatinsko Pěnezoslovje«.[18] U drugoj knjizi »Arkiva« su međutim nastale i neke promjene u rubrikama i u samom opsegu časopisa, a osim toga se uz pojedine priloge kao novina javljaju i ilustracije. U drugome »Razdelu« te iste druge knjige »Arkiva« objelodanjeni su i neki zanimljivi odgovori o postojanju starina na pojedinim našim područjima. Na kraju je kao i u prvoj objelodanjen novi popis društvenog članstva, koje je za nepunu godinu naraslo na preko 400 osoba.

U trećoj knjizi »Arkiva« u rubrici »Umjetnost« javlja se ponovo Kukuljević s dva omanja priloga, prvi je posvećen Lucijanu Vranjaninu, drugi slikaru Trifunu Kokoljiću iz Perasta. Kokoljićev rad ocjenjuje Kukuljević ovim riječima: »Pokazivajući jur za mlada veliku ljubav k slikarstvu, ode Kokoljić za neko vrieme u Mletke i u druge talianske gradove, gdje prouči skoro sve škole krasne umjetnosti slikarstva.«[19]

Zanimljiva je u istoj knjizi i rubrika »Odgovori i dopisi«. Uz ostale iznosi Stepan Kociančić podatke o radu i djelovanju slikara Josipa Tominca[20] te kaže da je navedeni »... sadaj že 60 let star, je že znan kot izverstan portraitist, kakov njegov sin August«.[21] U istoj rubrici Augustin A. Grubišić šalje u obliku pisma iz Milana podatke o Kloviću i Meduliću.[22] Objelodanjena su i dva iscrpna izvještaja, Kukuljevićev i Sabljarov o putu u Veneciju i Beč i o putu po Dalmaciji.[23] Na kraju treće knjige nalazi se »Pregled sviuh historičkih i učenih družtvah u carevini Austrianskoj i izvan nje, što se nalazi u savezu s družtvom za povjetsnicu i starine jugoslavenske«. Iz tog »Pregleda« saznajemo da je već prvih godina svoga postojanja »Družtvo za pověstnicu jugoslavensku« povezano manje-više sa svim postojećim naučnim historičkim društvima na teritoriju Austrije, ali i izvan nje, i to kako slijedi: »1. Historičko družtvo za Štajersku u Gradcu. 2. Historičko družtvo za Kranjsku u Ljubljani. 3. Historičko družtvo za Korušku u Celovcu. 4. Carsko arkeologičko-numismatičko družtvo u Petrogradu. 5. Carska akademia naukah »otdjelenie ruskago jazika i slovesnosti« u Petro-

[17] Kruno Prijatelj, Naši renesansni umetnici u svetskim muzejima, Jugoslavija, sv. 18, str. 81–111. + ilustracije, Beograd 1959.

[18] Arkiv..., knjiga II, Razdel I, str. 169–208, Zagreb 1852.

[19] Arkiv..., knjiga III, str. 253, Zagreb 1854.

[20] Anka Simić-Bulat, Neobjavljeni portreti Josipa Tominca u Zagrebu (1790–1860), Peristil, str. 114–117. + ilustracije, Zagreb 1962.

[21] Arkiv..., knjiga III, str. 289, Zagreb 1854.

[22] Arkiv..., knjiga III, str. 321–328, Zagreb 1854.

[23] Arkiv..., knjiga III (izvještaj Kukuljevićev o putu u Veneciju i Beč na strani 334–338. i Sabljarov put po Dalmaciji na strani 339–342), Zagreb 1854.

gradu. 6. Družtvo za historiu i starine u Moskvi. 7. Društvo srbske slovesnosti u Beogradu. 8. Družtvo naukah sdruženo sa sveučilištem Jagielonskim u Krakovu. 9. C. k. centralna komisia za izpitivanje i uzdržavanje starinskih sgradah u Beču, 10. Družtvo za starine u Beču. 11. C. k. akademia znanostih u Beču. 12. Družtvo za meklenburžku povjestnicu i starine u Šverinu. 13. Družtvo za pomoransku povjestnicu i starine u Štetinu. 14. Kraljevsko družtvo za sjeverne starine u Kodanju (Kopenhagenu). 15. Povjestnicu i starine izpitivajuće družtvo u Altenburgu. 16. C. k. moravsko-šlesko družtvo poljodielstva, naravno i zemljoznanstva na pose: historičko-statistički odsiek istog družtva u Brnu. 17. Museum Francisco-Carolinum u Lincu. 18. Museum Carolino-Augusteum u Solnogradu. 19. Academia scientifico-letteraria dei Concordi u Rovigu. 20. Magjarska akademia u Pešti.«[24]

I četvrta knjiga »Arkiva« obiluje većim i manjim prilozima koji su posvećeni umjetnosti jugoslavenskih naroda, uz ostalo je objelodanjen i Kukuljevićev članak o Benkoviću,[25] pa članak Martina Nedića o bosanskim starinama, u kojem je govor i o bosanskim stećcima.[26] Verković piše o starinama Makedonije, a Mijat Stojanović iznosi neke zanimljive pojedinosti o starinama srijemskim.

U rubrici »Odgovori« pažnje je vrijedan posthumni odgovor Milana Dimitrijeva[27] o Križevcima, u kojem iznosi i vrijedne podatke o kiparu Marku Badovincu, čiji jedan rad se prema Dimitrijevu u njegovo vrijeme nalazio u »Narodnom muzeju« u Zagrebu.[28] U »Dodatku« iste knjige objelodanio je Kukuljević svoj iscrpan putni izvještaj po Dalmaciji i Italiji.[29]

U petoj i šestoj knjizi »Arkiva« objelodanjena su prva dva nastavka poznatog dnevnika Marina Sanuda. Taj dnevnik je prvorazredan suvremen izvor za poznavanje prilika u našim krajevima u XVI stoljeću. Osim toga su u petoj knjizi objelodanjeni i neki manji prilozi u kojima imade podataka o nekim našim spomenicima i djelovanju nekih umjetnika i ostalih radnika. Tako Juraj Jarc, govoreći o Janesu Puharu, upozorava da je navedeni »... bil pervi kteri je fotografije transparentne na steklo začel delati, ktere

[24] Arkiv..., knjiga III, str. 343, Zagreb 1854.

[25] Arkiv..., knjiga IV, str. 136–141, Zagreb 1857.

[26] Skrećemo pažnju u pogledu bosanskih stećaka na prilog Branke Telebaković-Pecarski, Novi pogledi na problematiku stećaka, Starohrvatska prosvjeta, Serija III, br. 8–9, str. 217–220, Zagreb 1963. Dat je prikaz radnje američke historičarke umjetnosti M. Wenzel, Some reliefs outside the Vjetrenica Cave at Zavale, Starinar, 1962, str. 21–34.

[27] Umro godine 1857. u Varaždinu.

[28]. Arkiv..., knjiga IV, str. 196–197, Zagreb 1857.

[29] Arkiv..., knjiga IV, str. 305–392, Zagreb 1857.

so bile tako natančene, da so v velki francoski rastavi v Parizu, in angleški v Londonu, njegovi narisi medalijo srebrno in zlatno zaslužile«.[30]

U sedmoj knjizi u rubrici »Odgovori« zanimljiv je odgovor Mijata Novaka, koji se odnosi na neke crtarije koje je dotični sam izveo i koje su se godine 1862. prema njegovim vlastitim riječima nalazile u njegovu privatnom posjedu. To su slike Zagreba, Lupoglava i Čiče.

U osmoj knjizi je objelodanjen treći nastavak Sanuda, od 1517. do 1525, slijede rubrike »Narodni običaji« i »Književne povjestice«. I deveta i deseta knjiga su također pretežno bez priloga o umjetnosti. Tek u jedanaestoj knjizi imade ponovo materijala zanimljivog za povjesničara umjetnosti, i to u rubrici »Odgovori«, u kojoj se javlja i naš poznati historičar Radoslav Lopašić. Govoreći o Bosiljevu i njegovoj bližoj okolini, kaže i ovo: »... Dvie ure udaljeno od Bosiljeva pokraj međe severinskog kotara, kod mjesta Troš Marije, kod potoka Ribnjaka na jednoj oranici izkapaju se još ljepše posude mrtvačke, svakojaki nakiti. Župnik u Trošmariji mi je više komadah od posudah pokazao, ali posude su sve tako krhke, da se ili slomljene iz zemlje izvade, ili pako čim se osuše, lahko razpadnu... Bivši opetovano kod sv. Petra (na Mrežnici) opazio sam sljedeće spomenike. U zvoniku crkvenom nalazi se uzidan kamen sa tri izrezana doprsna čovječja lika bez napisa. Izvan svetilišta u zidu crkve uzidan je kamen četverouglast, predstavljajući jednoga čovjeka bacajućeg obruč...«[31]

U dvanaestoj knjizi zanimljiv je prilog ravničkog igumana Milutina Ratkovića o predmetima ravničkog manastira.[32] U istoj knjizi, koja je ujedno i posljednja, oprašta se Kukuljević od svojih čitalaca i suradnika, nadajući se da će društvo i dalje nastaviti izdavanjem »Arkiva«. Međutim, dvanaesta knjiga »Arkiva« bila je i ostala posljednjom ispunivši kao i sve ranije u potpunosti sve zadatke kojima je bila namijenjena.

Kukuljević kao dugogodišnji predsjednik »Družtva za pověstnicu jugoslavensku« i glavni urednik »Arkiva« i danas uoči 150-godišnjice rođenja zaslužuje onu istu ocjenu koju je dao Ravlić u povodu 70-godišnjice njegove smrti, s pravom naglasivši da iako je »... kao znanstveni radnik bio samouk, početnik, pionir u raznim poslovima, ako uzmemo da se to događalo u početku našeg modernog života, u doba preporoda, kad smo morali dokazivati, da živimo i da imamo pravo na život, pred 70–100 godina prosječno, onda ovakav čovjek zaslužuje naše najveće priznanje, bez obzira da li je nešto moglo biti bolje, jer na kraju krajeva, nema ljudskog

[30] Arkiv..., knjiga V, str. 138, Zagreb 1859.
[31] Arkiv..., knjiga XI, str. 262–263, Zagreb 1872.
[32] Arkiv..., knjiga XII, str. 121–128, Zagreb 1875.

rada, koji ne bi mogao biti bolji, ma kako dobar bio! Zbog toga smo dužni naročito poštovanje prema Ivanu Kukuljeviću Sakcinskome, što je u svome narodu i jugoslavenskoj zajednici iako je živio u teškim prilikama, dao vrlo mnogo, da nam može poslužiti kao primjer za ugled!«[33]

Miroslava Despot

Zusammenfassung:

Wenn auch die rege Wirksamkeit von Ivan Kukuljević bereits von vielen Aspekten bearbeitet und beurteilt wurde, hat sein ganzes Wirken noch immer keine vollkommene Synthese erhalten. In diesem kleine Beitrag lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf die Gründung der jugoslavischen historischen Gesellschaft in Zagreb im Jahre 1850 und deren Zeitschrift »Arkiv«, und zwar auf deren Beiträge kulturhistorischen und kunstgeschichtlichen Inhaltes.

Die gesammte Gesellschaft wie auch die Zeitschrift bilden eine Einleitung in die forschungs wissenschaftlich historische Arbeit, welche dann noch mit weit grösserem Erfolge von der neugegründeten Jugoslavischen Akademie der Wissenschaften und Künste vom Jahre 1866 an fortgesetzt wurde.

Die meisten Beiträge im »Arkiv« schrieb Kukuljević selbst, von besonderem Interesse und Werte ist auch noch heute sein Artikel über Klovio, wie auch seine Reiseimpressionen aus Dalmatien. Ausserdem finden wir interessante Notizen über neuaufgefundene Denkmäler, zudem auch Angaben über das Wirken zeitgenössischer Künstler. Die zwölf Bände des »Arkiv's« sammt seines Inhaltes und der dazu beiliegender Materiale (Mitgliederliste der Gesellschaft, Liste der auswärtigen wissenschaftlichen Gesellschaften mit denen Kukuljević als Gesellschaftspräsident korrespondierte) geben ein imposantes Ganzes über das Schaffen der Zeitschrift und der ganzen Organisation der Gesellschaft welche im Jahre 1965 ihren 115-en Entstehungstag feierte.

[33] Jakša Ravlić, Ivan Kukuljević. U povodu 70-godišnjice smrti. Historijski pregled, Zagreb, V/1959, broj 4, str. 306.

NOVI VOTIVNI RELJEF SILVANA I DIJANE IZ GLAMOČA

Posvećeno uspomeni
Dimitrija Sergejevskog

Otkad je Dimitrije Sergejevski prije punih četrdeset godina objavio prve Silvanove spomenike s Glamočkog polja,[1] dao je ovaj izrazito planinski kraj više nalaza na kojima ovo ilirsko božanstvo šuma i pašnjaka dolazi ili samo ili u određenoj kultnoj zajednici s Dianom ili nimfama, često s nadimkom Silvester. Prikazan je obično kao grčki pan, polučovjek polujarac, po čemu se bitno razlikuje od italskog Silvana, po kome je interpretatione Romana dobio ime. Silvan je u Italiji od starine bog šuma, kasnije i polja, predstavljen kao zemljoradnik s alatom, a kod Ilira je kozoliko pastirsko božanstvo. U Italiji Silvan ne ulazi u panteon državnih bogova, poštuju ga samo robovi i koloni, a kod Ilira je ugledno, možda i glavno božanstvo, kojem zavjetne spomenike podižu i ugledni ljudi. Taj isti tip Silvana pana poznat nam je dobro i s mnogih spomenika iz primorskog dijela rimske Dalmacije, neka dašnje zemlje Dalmata (Strabonove Δαλματικὴ ἡ ἐπιθαλάττιος), kao i sa susjednih zadinarskih kraških polja zapadne Bosne (Δαλματικὴ ἡ „ἐτὶ θα′τερα").[2] Na nekim kultnim slikama uz Silvana asocirana je Dijana, i to gotovo uvijek u stavu grčke Artemide, s lukom i strijelama, atributima koji je određuju kao božanstvo lova.[3]

[1] Rimski kameni spomenici sa Glamočkog polja, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, Sarajevo 1927, str. 255–265.

[2] Strabo, Geogr. VII.

[3] Od važnije literature koja raspravlja o ovim pitanjima navodim: M. Abramić, Nekoliko skulptura antiknih božanstava, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. L, Split 1932, str. 49–54; D. Sergejevski, Putne bilješke iz Glamoča, GZM 1942, str. 158–167; D. Rendić-Miočević, Ilirske predstave Silvana na kultnim slikama s područja Dalmata (Ikonografska studija), GZM 1955, str. 5–38; V. Paškvalin, Kultovi u antičko doba na području Bosne i Hercegovine, GZM 1963, str. 127–151. Od starije literature isp. R. Schneider, Ueber die bildlichen Denkmäler Dalmatiens, Arch-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich- Ungarn, Band IX, Wien 1885, str. 31–66.

Iako su Silvan i Dijana na votivnim spomenicima iz rimske provincije Dalmacije likovno prikazani interpretatione Graeca, na grčki način, kao pan i Artemida, s rimskim imenima, u njima, po epitetima i atributima koji im se pridaju, po odjeći i mjestima njihova kulta, prepoznajemo stara domaća božanstva prirode, čija se ikonografska slika razvila pod utjecajem grčkih uzora iz autohtonog ilirskog nasljeđa. Njihova domaća imena nisu nam poznata, mada je vjerojatno da su to Vidasus i Thana sa spomenika iz Topuskog.[4]

Glamočko polje dalo je dosad najveći broj spomenika ovih dvaju popularnih bažanstava ilirskog panteona. Naš novi reljef, ne računajući četiri votivne are, osmi je ikonografski spomenik Silvanov s Glamoča – od toga tri puta u zajednici s Dijanom, što očito ukazuje na to da su ova dva epihorska božanstva šuma i pašnjaka među pastirima, ovog i danas izrazito stočarskog kraja, bila osobito čašćena i da se Silvanov kult, kao i kult njegove partnerice Dijane, uporno održavao i u rimsko doba.[5] Najveći broj tih spomenika datira se u III vijek. Ovdje, kao i na čitavom dalmatskom području jugozapadne Bosne, njihov primat nije mogao da ugrozi ni sam Jupiter, moćni gospodar rimskog Olimpa, zaštitnik i oličenje rimske moći, na čelu kapitolijske trijade. Dok je poštovanje kapitolijskih božanstava sačinjavalo sadržaj javnog, službenog kulta, importiranog iz Italije, dotle su Silvan i Dijana i dalje ostali zaštitnici pastirskih domova ovog arhaičnog svijeta.

Glamočko polje sačuvalo je do danas mnoga obilježja tradicionalnog života, što je – bez sumnje– posljedica njegova visokog i izoliranog položaja. Slično je bilo i u antičko doba, kada je Glamoč bio tranzitni predjel na vrlo značajnoj komunikaciji. Tu se rimskoj, urbanoj civilizaciji (i njezinoj idejnoj nadgradnji) suprotstavljao primitivizam jedne u sebe zatvorene ruralne sredine, sa svom svojom bogatom arhaičnom baštinom, kako to, između ostalog, pokazuju i mnogobrojni, izrazito rustikalni spomenici Dijane i Silvana. Iz simbioze tih dviju antagonističkih komponenata sporo su se razvijali novi oblici. Rezultat te simbioze predstavlja i ova ikonografska slika dvaju par excellence autohtonih božanstava prirode, koji su interpretatione Romana primili rimska

[4] A. Mayer, Vidasus, der illyrische Silvanus, Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva, Zagreb 1941–1942, sv. XXII–XXIII, str. 187–191; isti, Die illyrische Götter Vidasus und Thana, Glotta, Göttingen 1951, sv. XXXI, 3 i 4. Mayer vrlo uvjerljivo izvodi ime Vidasus iz ie. rad. *uidhu- »stablo, drvo«. Vidasus znači isto što i lantinsko ime Silvanus (»onaj od šume«).

[5] K. Patsch, GZM 1894, str. 356; Sergejevski, GZM 1927, str. 256–258, br. 1, 2, 3, 4 i 5; GZM 1928, str. 79–94, br. 1 i 2; GZM 1929, str. 98–99, br. 2 i 3. Up. i GZM 1942, str. 161, sl. 24.

imena, ali su u suštini i dalje sačuvali autohtoni karakter. Taj isti proces vidimo i u romaniziranoj onomastičkoj formuli dedikanta Aurelija Platiusa, sina Varonova, domaćeg čovjeka.

Najnoviji reljef (T. I.) našao je krajem 1963. godine Hamdija Zeljković, zemljoradnik iz Glamoča, uređujući jaz svoga mlina u parku Busiji, u Glamoču. Reljef, prepolovljen u dva dijela, ležao je u samom potoku Busiji, zbog čega je gornji dio prilično izlizan. Zeljković je na istom mjestu našao i ulomak spomenika s likom Dijane lovice, koji također objavljujemo u ovom članku. Žrtvenik SILVANO COR . . . , koji je objavio Sergejevski (GZM 1928, str. 79, sl. 1), nađen je samo nekoliko desetina metara nizvodno u istom potoku. Zahvaljujući vrijednom domaćinu Hamdiji Zeljkoviću, oba su spomenika dospjela u Zavod za zaštitu spomenika kulture BiH u Sarajevu i tako spašena za nauku.

Reljef Silvana i Dijane izrađen je na ploči od krečnjaka, visokoj 64, širokoj 35 i debeloj 10 cm. Dosta dobro sačuvan reljef prikazuje božanski par pred udubinom (nišom) kvadratičnog oblika, koja je sa svih strana blago zaobljena, što vjerojatno treba da shematski prikaže pećinu. Ispod kultne slike (27 × 27 cm), na kojoj je pred-



Sl. 1. – Silvan i Dijana

stavljen poznati ikonografski sadržaj – Silvan zadržava Dijanu koja vadi strijelu – nalazi se natpisno polje bez profilacije s posvetom S(ilvano) S(ilvestri) ET DIANE i imenom dedikanta. Donji dio kamena bio je ukopan u zemlju i nije pažljivije obrađen. Ploča je u gornjem lijevom uglu odbijena, uslijed čega je otpao dio Silvanove glave. Uz to, ploča je nekad davno bila prepolovljena u dva dijela. Oštećene su noge Silvana i Dijane, kao i noga košute, prikazane lijevo od Dijane.

Kao i obično, Silvan je prikazan antropoteriomorfno, kao arkadski pan (sl. 1). Rogat i bradat satir, mlad, krupna oka, kozorog (capricornus) i kozonog (Aegypan), okrenut u poluprofilu raskoračenih nogu, gleda u pravcu žrtve koja je izazvala Dijaninu pažnju. Desnom rukom hvata božicu za njezinu desnicu, kojom iz tobolca vadi ubojitu strijelu. U lijevoj, spuštenoj ruci Silvan drži siringu, dok je pedum, njegov obavezni atribut, prikazan iza njega – u drugom planu – na samoj litici. Uši se ne vide, jer je reljef baš na tome mjestu stradao. Božanski pastir prikazan je nag, bez nebride ili hlamide,[6] u donjem dijelu tijela dlakav i, svakako, itifaličan.

Dijana je postavljena lijevo od Silvana i prikazana u stavu klasične Artemide. Sva u unutarnjem dinamičnom pokretu, s desnom nogom naprijed, božica gleda en face, ustremljena prema pojavi životinje (?), koju mi ne vidimo. U lijevoj ruci drži luk, dok desnicom iz tobolca, koji joj je na ledima, hvata strijelu. Ovaj lik Dijane i u ovom stavu dobro je poznat s nekoliko spomenika iz naših krajeva (npr. Duvno, Proložac kraj Imotskog, Aequum, Suhača kraj Livna, Gradac iz Halapića) i s mnogobrojnih iz klasične starine uopće (Roschers Myth. lex. s. v. Diana). Prizor je i živ i uzbudljiv. Bujna i duga kosa boginje rasula se po ramenima, dok joj krajevi od plašta, slobodno prebačenog preko vrata, vijore i padaju na ruke, koje su u pokretu. Božica je odjevena u domaći potpasni haljetak bez rukava (hiton), ispod kojeg se vidi donja suknja, koja dopire do niže koljena. Preko desnog, razgolićenog ramena božice nazire se gajtan od tobolca. Na glavi nosi kapicu, ali bez vela (ili marame), koja podsjeća na onu s reljefa iz susjednog Halapića, na koju je prvi skrenuo pažnju Sergejevski (GZM 1928, str. 79–80, sl. 2). Nije jasno šta božica ima na nogama (čizmice?), jer je reljef u toj visini prepolovljen.

Lijevo od Dijane mirno leži košuta, njena omiljela pratilica, kao da nije uznemirena borbenim pokretom svoje gospodarice, detalj koji se ponavlja i na nekim drugim prikazima Dijane, kao npr. na reljefu iz Karaule u Duvnu (Patsch, GZM 1904, str. 341, sl. 54). Košuta se odmara u sjeni lisnatog stabla, koje po svoj prilici pred-

[6] Iza tobolca, a uz pedum, vide se na reljefu (sl. 1) tri udubine kao tri tačke. Kamen je na tom dijelu obrađen hrapavo, zapravo mrežasto. Majstor je svakako nešto želio da prikaže, možda runo (nebrida) ili sukno (hlamida).

stavlja stiliziranu omoriku, posvećenu panu, a ne platanu, na koju podsjeća širokim listom.

U visini nogu Silvanova lika vrlo je vjerno prikazan sklupčani pas, u kojem na prvi pogled prepoznajemo čestog Silvanova pratioca. (sl. 2).

Sudeći po votivnom natpisu koji je uklesan ispod slike, reljef iz Busi'e je kanonska slika Silvana s epitetom Silvester, bar kako su ga predstavljali na Glamoču. Ovo je ujedno i prvi spomenik kultne zajednice Silvana i Dijane na kojem uz ikonografsku sliku dolazi i epigrafska potvrda. Svi, naime, raniji Silvanovi reljefi (osim onog s Kamenskog groblja, na kojem je prikazan u društvu triju nimfa, Serg. GZM 1927, str. 256. T. II, sl. 3) bili su anepigrafski, pa se sa sigurnošću nije moglo odrediti koji od inače mnogobrojnih Silvanovih likova njegove varijacijama prilično bogate ikonografije odgovara brojnim epitetima ex qualitate (Silvester, Messor, Communis, Vilicus, Augustus, Domesticus, Magla . . ., Cor . . ., Bellator?). Ovo je prvi reljef s posvetom Silvanu s nadimkom Silvester, što nam daje mogućnost da odredimo ne samo sadržajne osobine njegova kulta i ikonografije nego i atribute ovog specificiranog božanstva šuma, te da ga razlikujemo od drugih njegovih inkarnacija. To nije u potpunosti onaj isti bog kojeg susrećemo i na drugim reljefima s Glamočkog polja i susjednih oblasti, na kojima pod utjecajem kultnog sinkretizma dolazi sad prekrštenih nogu (što ga povezuje s Atisom i kultom Mitre), sad bez brade ili bez rogova, ponekad kao stari satir, manje ili više antropomorfan. Iako ikonografske interpretacije Silvanova kulta iz Dalmacije i zapadne Bosne, dakle s područja ilirskih Dalmata, prikazuju u osnovi iste likove, kako su se razvili pod utjecajem bogatog repertoara antičke plastike, ipak su na njima očite i razlike u detaljima. Vrlo je vjerojatno da te ikonografske razlike odražavaju različita karakteristična svojstva ovog bogato diferenciranog božanskog bića, izražena u čitavom nizu epiteta. Rendić u tome nazire prve elemente politeističkih koncepcija ilirske religije.[7] Sudeći po našem reljefu, Silvan Silvestar sačuvao je čisti antropoteriomorfni lik, vjerojatno naslijeđen iz domaće starine. Taj njegov lik – preuzet iz grčke ikonografije zato jer je odgovarao domaćim predodžbama – nije se izmijenio, usprkos snažnom djelovanju kulturnog sinkretizma i rimskih shvaćanja, sve do kasne antike. To je onaj pravi, iskonski bog ilirskih šuma i pašnjaka, dok se ostale likovne alternacije ovoga božanstva mogu smatrati rezultatom sinkretizma carskog vremena. Silvester je mladolik pastirski bog, kozijih nogu i rogova, vjerojatno dugih ušiju, itifaličan, koji u razigra-

[7] N. dj., str. 28.

noj mašti primitivnih gorštaka živi u pratnji svoga psa po gajevima i pećinama njihova planinskog zavičaja. Silvester ima kao atribute pedum i siringu. On je hranitelj i zaštitnik stada, od kojih i oni žive, pa prema tome i njihov otac, branitelj i hranilac, istinski *deus patrius*. U liku Silvana Silvestra najbolje su se sačuvale autohtona shvaćanja o ovom drevnom ilirskom božanstvu stada, pašnjaka, izvora i šuma.

Dijana je i na ovom reljefu prikazana u dobro poznatoj grčkoj interpretaciji kao božanstvo lova. Takvo svojstvo, ne samo Dijane nego i Silvana, ima svoju epigrafičku potvrdu na jednom natpisu iz Panonije, posvećenom Dijani i Silvanu kao božanstvima lova (*Dianae et Silvano Silvestri dis presidibus venationis*, CIL III 12368 iz Aquincuma). Međutim, očito je da se tu radi samo o jednoj specifikaciji njihovih kultova, nastaloj u procesu vjerskog sinkretizma u rimsko doba. Na novom reljefu iz Busije krije se pod grčko-rimskom predstavom Dijane domaće autohtono božanstvo. Silvan i Dijana su kod Ilira od starine božanstva stada, pašnjaka i šuma, dakle prirode uopće, a ne samo lova. Važnu potvrdu za ovo iznio je Sergejevski kada je na dva anepigrafska reljefa iz Opačića (Glamočko polje) prepoznao Dijanu, prikazanu u ilirskoj nacionalnoj nošnji.[8] Novi reljef iz Busije direktno potvrđuje epigrafskim tekstom uz likovnu sliku da je Silvanova partnerica na reljefu iz Opačića Dijana. Reljef iz Opačića još je sačuvao likovnu interpretaciju Dijane kao božice šuma, s atributima (dvije grane) koji je bez sumnje kao takvu i određuju, u čemu se i sastoji organska kultna zajednica sa Silvanom. Da je prvobitni karakter ove ilirske božice bio srodan Silvanu, i to baš Silvestru, svjedoči i njezin epitet Silvestris (CIL III 1937). Pred nama je, dakle, ona ista božica koju prikazuju rustikalni reljefi iz Opačića, ali kontaminirana u procesu grčko-rimske interpretacije s klasičnim likom Dijane – Artemide. Majstor je klasičnom predlošku dodao izvjesne detalje peregrinskog porijekla (haljina i kapa), dok je sam lik božice koncipiran u ustaljenom kanonskom obliku. Kao i na reljefu iz Opačića, Silvan je prikazan desno od božice. Na osnovu svega što je izneseno mora se pretpostaviti uska povezanost i jedinstvo kulta Silvana i Dijane u dubljoj ilirskoj starini, kada je ova ilirska božica nepoznatog imena (vjerojatno Thana) štovana prije svega kao božica šuma i prirode uopće. U stvari, Silvan i Dijana kod Ilira sintetiziraju jedinstveni prirodni princip, koji kao i sama priroda u isto vrijeme daje i uzima život. Naime, dok Dijana srditom rukom uzima strijelu da ubije, Silvan – taj blagi bog šuma – zaštićuje žrtvu i time stvara prirodnu ravnotežu, toliko potrebnu primitivnom čovjeku, tako ovisnom o prirodi, čiji je dio i on sam.

8. Dijana i Silvan. Tri rimska reljefa iz Livna i Glamoča, GZM 1929, str. 98 i 99, br. 2 i 3, T. IX i X.

Iako je Dijana predstavljena u stavu grčke Artemide, neki ikonografski detalji i u njoj otkrivaju domaće božanstvo. U prvom redu haljina koja nije klasična. Ista ova haljina prikazana je i na liku Dijane s reljefa iz Halapića. Kapa koju božica nosi na glavi vrlo je slična kapici koju još i danas nose Konavoke, Hercegovke i Crnogorke. Takav se dio ženske nošnje susreće i na Janju, planinskoj visoravni nedaleko Jajca, u neposrednom susjedstvu Glamoča. Takva bi kapa prema tome bila drevnog postanja, sirvivans predslavenskog supstrata, kao i poznata lička kapa japodskog porijekla. Valovita kosa boginje preuzeta je iz klasične ikonografije, jer nam po arheološkom materijalu nije poznato da bi ilirske žene nosile ovako duge i rasute kose.

Posebne ikonografske slike Dijane i Silvana kod nas su dosta rijetke. Dolaze samo u unutrašnjosti rimske provincije Dalmacije dok ih u primorju nema. Znači li to da se njihova kultna zajednica sačuvala samo u patrijarhalnoj unutrašnjosti zemlje, u planinskom području dalmatske zemlje? Po svemu izgleda da je tako, a to još jednom dokazuje da se stvarno radi o jednom iskonski domaćem paru bogova, čiji je kult od starine bio tijesno povezan. Reljef iz Busije je četvrti ikonografski prikaz njihove kultne zajednice (peti ako takvim shvatimo i onaj ulomak iz Podgradine, Serg, GZM 1942, str. 161, odnosno šesti ako uzmemo u obzir i fragmentarni nalaz iz Busije, koji objavljujemo u nastavku ovog članka (sl. 3). Svi su ovi reljefi između sebe razlikuju i u kompoziciji i u prikazivanju detalja, a također i u likovnoj obradi. Na našem reljefu Silvan je prikazan u profilu. Na ranije poznatim spomenicima redovito je prikazan en face, što se smatralo kanonskim. Novo je i to što je Silvan u pokretu, što stoji desno od Dijane, što ima bradu i što je prikazan sa siringom, koja inače na Glamoču najčešće ne dolazi. Najbliži mu je reljef iz Halapića (Serg., GZM 1928, str. 79), bar u pogledu ikonografske slike Dijane, dok se o Silvanovu liku ne može ništa određenije reći zbog oštećenosti reljefa. Razlike postoje i u prikazivanju Dijane, njene odjeće, stava i nekih drugih detalja. Novu pojavu predstavlja i položaj psa, koji je izdvojen iz okvira kultne slike. Međutim, u navedenim razlikama ne bi trebalo gledati odstupanja od kanona. To su lokalne varijante, nastale kao rezultat invencije i vještine klesara, a najčešće su odraz predložaka koji su im poslužili.

Kult Dijane i Silvana zajednička je duhovna baština ne samo naroda Balkanskog poluotoka (Panonci, Iliri i Grci) nego i ostalih Indoevropljana. Iliri, kao i drugi narodi, dugo su poštovali bezlične duhove u obliku prirodnih pojava (oblak, kiša, grom; izvor; drvo, šuma; nebo, mjesec i sunce). Varon je zabilježio za Rimljane da su bogove poštovali bez kipova i da su ih počeli antropomorfizirati tek u doba etrurskih kraljeva. Do antropomorfiziranja

ovih u početku animističkih sila prirode došlo je kod Ilira na određenom stupnju društvenog razvitka, tek pri kraju prethistorije. Taj proces odvijao se u početku pod utjecajem grčkih likovnih predstava, posredstvom grčkih trgovaca, pojava koju smo u drugom smislu upoznali i kod Japoda (Serg., GMZ 1950, str. 45–94) Međutim, rascjepkanost teritorija, a još više plemenska podvojenost, nisu kod Ilira uvjetovale formiranje jedinstvene religije. Odatle i potječu na širem ilirskom području razlike u kultovima koje su se odrazile i u likovnim predstavama. Pod rimskom upravom Iliri su zajedno s jezikom i kulturom postepeno primili i rimsku vjeru, ali su u novoj formi i dalje štovali i svoja stara božanstva, kao što su Silvan i Dijana. To je uvjetovalo da do izražaja dođu lokalni (ili etnički) elementi, koji ovim starinskim božanstvima na ikonografskim slikama daju domaći karakter.

Što se tiče likovnog oblikovanja reljefa, upada u oči razvijen smisao za plastičnost i vještina kojom je umjetnik – primitivac tu plastičnost postigao u kamenu, tako da reljef gledaocu dočarava dubinu prostora i punu plastiku figura. U tom pogledu rijetko se koji reljef rimskog doba u Bosni može uporediti s ovim, pogotovo ne proizvodi domaće provincijalne umjetnosti (ars Illyrica), koji se odreda odlikuju plošnošću, linearnošću i stiliziranom koncepcijom likova. Naročito je uspio raspored figura u iskorišćavanju raspoloživog prostora, pri čemu je Dijana gledana frontalno, u živom pokretu. Sliku dopunjuju s jedne strane Silvan, a s druge ležeća Košuta i stablo s bujnom krošnjom iznad nje. Vertikalizam figura i stabla znalački je ublažen nemirnim rukama Silvana i Dijane, podržanim na horizontalnoj liniji, nemirnom linijom Silvanova krzna iznad koljena i dvostrukog ruba Dijaninih haljina i ledima ležeće košute, također na horizontalnoj liniji, tako da kompozicija svojom uravnoteženošću ostavlja vrlo ugodan dojam, potenciran igrom svjetla i sjenki, koje izaziva mnoštvo detalja u visokom reljefu (do 3,5 cm) na tamnoj pozadini. Majstoru je, očito, kao uzor služio neki uspjeli grčki predložak. Likovi božanskog para komponirani su istim izražajnim sredstvima i u proporcijama koje podjednaku važnost daju i jednom i drugom božanstvu (princip izokefalije!).

Sudeći po naturalističkoj obradi figura, ali bez dovoljnog poznavanja anatomije (aproporcionalnost, glave nesrazmjerne prema tijelu), majstor ovog bizarnog ostvarenja u kamenu, punog baroknosti, ritma i dinamike, bio je talentirani umjetnik, s dosta nerva, ali samouk ili izučen u nekoj domaćoj radionici primitivnih majstora domorodaca. U tom pogledu njegovo djelo, iako daleko rustičnije, ima u likovnom izrazu izvjesnih podudarnosti s djelima jednog drugog majstora rimskog perioda u našim krajevima, otprilike iz istog doba, naime majstora Maksimina, koji je radio – istina

nešto idealiziranije likove – u pograničnim krajevima Dalmacije i Bosne (oko Imotskog) i ostavio nam svoja dva signirana djela (»Maximinus sculpet«), Dijanu iz Prološca (Schneider, AEM IX, str. 65, CIL III 8509) i nadgrobni spomenik iz Sovića posvećen » . . . Lupe filie infelicissime an. XXII . . .« (M. Vego, Bekija kroz vijekove, Sarajevo 1964, str. 36, sl. 17). Da je takvih talentiranijih majstora bilo i dublje u unutrašnjosti provincije Dalmacije, pokazuju i neki spomenici s Drine, na kojima se javljaju realni elementi i individualne crte portretiranih, kao npr. na steli iz Klotijevca (I. Bojanovski, Naše starine, IX, str. 189).

Epigrafski tekst sastoji se od tri retka (sl. 2). Slova su čitka, iako neujednačena, prosječno visoka 2,5 cm. U natpisu se čita:

S(ilvano) S(ilvestri) ET DIANE
AV(Relvius) PLATIVS VAR
RONI(S) L(ibens) P(osvit)

Analogno ari iz Halapića (Serg., GZM 1927, sl. 4), na kojoj je epitet Silvanov ispisan u punom obliku, čitam u 1. r. Silvestri.



Sl. 2. – Votivni natpis A. Placiusa

Lekcije Diane (umjesto Dianae) i Varroni (umjesto Varronis) dobro su poznate pojave vulgarnog latiniteta i s drugih inskripcija u provinciji Dalmaciji. Abrevijatura AV pogrešno umjesto AVR (elivs).[9]

Dvočlana nomenklatura *Aurelius Platius Varronis*, koja odaje dedikanta peregrinskog porijekla, razvila se kao rezultat simbioze dvaju disparatnih onomastičkih sistema: ilirskoj jednoimenoj formuli (tipa npr. *Surus Pirami* ili *Dasius Gemelli fil.*, obje s Glamoča), s patromimikom grčkog tipa, tj. bez izraza filius (po Rendiću faza I B a) jednostavno je dodan kao prenomen rimski gentilicij Aurelius (pogrešno skraćen AV).[10] Na osnovu epigrafske analize ovaj bi se spomenik najopravdanije mogao datirati negdje u prvu polovinu III stoljeća, ne dugo iza 212. godine, kada je car Karakala (Marcus Aurelius Antoninus) podijelio rimski civitet svim slobodnim građanima carstva (Constitutio Antoniniana). Tada je znatan broj Aurelija u Dalmaciji stekao građanska prava.[11]

Domaće ime Platius (u stvari patronimik od Platus) javlja se ovdje prvi put. Varro, kao i Plator, često se susreću u onomastikonu Dalmata.

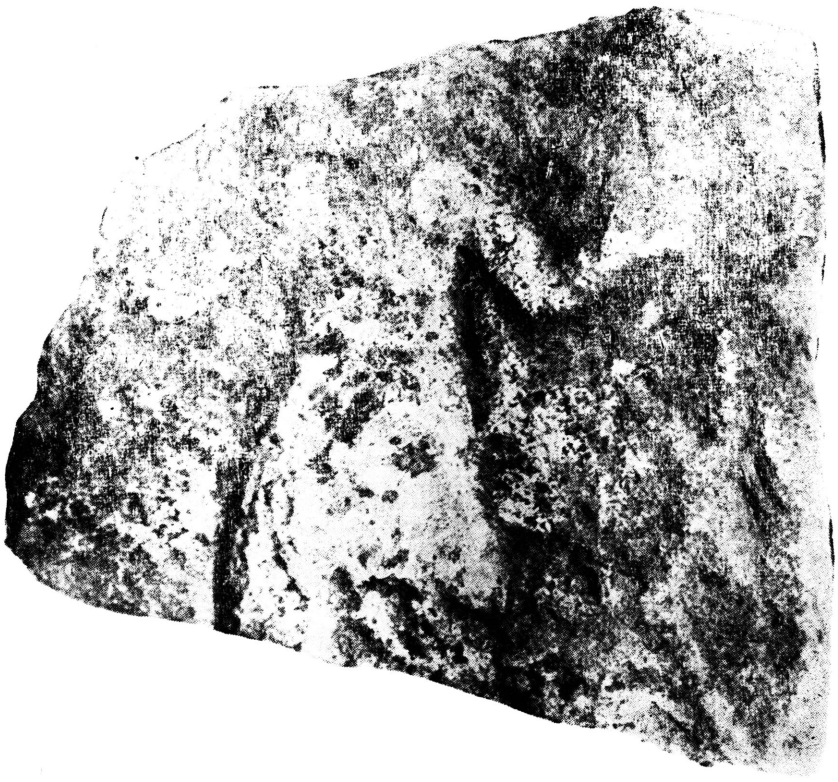
Iz Busije, s istog mjesta na kojem je nađen naprijed opisani reljef, potiče i ulomak spomenika na sl. 3. Na žalost, od ovog se reljefa sačuvao sasvim mali dio (dimenzije 15 × 19 × 5 cm), pa se o njegovu sadržaju i ne može nešto određenije kazati. Sačuvao se samo donji desni ugao s likom Dijane u karakterističnom stavu. Od atributa vidi se samo luk u lijevoj ruci. Čini se da se naziru i obrisi košute. Desno od božice stajala je još jedna figura (vjerojatno Silvan), ali se od nje nije ništa sačuvalo. Sudeći po tome, izgleda da je i ovaj reljef, mnogo primitivnije i plošnije izrade, sa sličnim ikonografskim sadržajem, bio posvećen istim božanstvima, što povećava broj votivnih spomenika ove vrste.

Već je Sergejevski upozorio na mogućnost da su u Halapiću i na Borku, na mjestima najznačajnijih antičkih aglomeracija na Glamočkom polju, odakle potječe i najveći broj Silvanovih i Dijaninih kultnih spomenika, postojala svetišta u čast ovih dvaju epihorskih božanstava. Sudeći po nalazu ovih dvaju novih spomenika, nalaz are posvećene Silvano Cor . . . 1928. g. u Busiji ne predstavlja

[9] Sudeći po strogoj simetričnosti prva dva reda natpisa (u 1. r. posveta božanstvima u dativu, a u 2. r. ime dedikanta), abrevijatura AV pripada imenu dedikanta i ne može se interpretirati kao epitet AV (gusta), koji inače često dolazi u posvetama Dijani (npr. CIL III 8509 Proložac, 8483 Cerin).

[10] Duje Rendić – Miočević, Ilirska onomastika na latinskim natpisima Dalmacije, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LII, posebni otisak, str. 26–31; isti, Onomastique illyrienne de la Dalmatie ancienne, estratto dal III vol. degli »Atti e Memorie del VII Congresso internazionale di Scienze onomastiche II, Firenze–Pisa 1961, str. 273. i d.

[11] Rendić-Miočević, Ilirska onomastika, str. 50–55.



Sl. 3. – Ulomak reljefa s likom Dijane iz Busije

slučajan, pojedinačan nalaz. U Busiji je također moralo postojati svetište ovih dvaju božanstava ilirskog panteona. O karakteru toga svetišta nemamo nikakavih arheoloških dokaza. Čini se da Iliri i nisu podizali hramove. Oni su svoje bogove poštovali pod vedrim nebom u prirodi, kao što je slučaj i sa svetištem u Topuskom. Pogodnijeg mjesta za kult šumskih božanstava od Busije nije ni moglo biti. Zamislimo pitomu dolinu na rubu šume, okruženu sa svih strana gustom crnogoricom. To i živa voda, današnji potok Busija, elemenat karakterističan za Silvanov kult, stvarali su idealan ambijent u koji je naivna uobrazilja starih Ilira u svom primitivnom mentalitetu smjestila kultno mjesto Silvana i Dijane, drevnih božanstava prirode, prvenstveno šuma.

Kao što se iz izloženog vidi, novi reljef iz Busije značajan je doprinos prilično skromnoj zbirci likovnih predstava Silvanove i Dijanine kultne zajednice. Svojim epigrafskim tekstom uz likovnu

predodžbu toga kulta daje pouzdanije elemente za sigurniju ikonografsku interpretaciju ovog autohtonog kulta epihorskog karaktera. Osim toga svojim likovnim valerima dopunja naše poznavanje umjetničkih mogućnosti područja u kojem je spomenik pronađen.

I. Bojanovski

Zusammenfassung:

Seit Dimitrije Sergejevski vor vierzig Jahren die ersten Sylvana Denkmäler von Glamoč publizierte, ergab diese ausdrücklich gebirgige Landschaft mehrere Funde, die diese illyrische Gottheit der Wälder und Weiden darstellen, sei allein, oder in bestimmter Kult-Gemeinschaft mit Diana oder mit Nymfen, öfters mit dem Zunamen Sylvester. Wennauch Sylvan und Diana auf Votivdenkmälern aus der römischen Provinz Dalmatien in Gestalten interpretatione Graeca, als Pan und Arthemide, dargestellt sind, werden jedoch aber mit römischen Benennungen, in denen laut Attributen – die ihnen zugemessen werden – nach Gewand und Plätzen des Kults, alte heimische Gottheiten der Natur erkannt, deren ikonographische Bilder unter Einfluss der griechischen Muster aus autochtoner Erbschaft der Illyren sich entwickelt haben.

Den unseren Relief fand zu Ende 1963. Jahr Hamdija Zeljković im Busija-Bach bei Glamoč auf. Der Opferaltar SILVANO COR... den Sergejevski publizierte (GZM 1928., Seite 79, Abb. 1), ist nur einige zehn Meter im selben Bach stromabwärts gefunden worden.

Der Relief ist auf einer Kalktafel (0,64x0,35x0,10 m) ausgearbeitet. Er stellt ein göttliches Paar vor einer Vertiefung quadratischer Form dar, die von allen Seiten leicht abgerundet ist, was wahrscheinlich eine Grotte zeigen sollte. Unter dem Kultbilde (27x27 cm), auf dem der bekannte ikonographische Inhalt dargestellt ist, Sylvan haltet Diana auf, die ein Pfeil herausnimmt, befindet sich ein beschriftetes Feld ohne Profilation mit der Widmung S(ilvano) S(ilvestri) ET DIANE und mit dem Namen des Dedikanten Aurelius Platius, Sohn des Varrons, eines einheimischen Mannes.

Somit, falls wir nach der Votivinschrift urteilen, die unter dem Bilde eingemeisselt ist, der Bussija-Relief stellt ein kanonisches Bild des Silvans mit dem Epythet Sylvester dar. Dies ist zugleich das erste Denkmal der Kultgemeinschaft des Sylvan und der Diana, auf welchen, neben dem ikonographischen Bild, auch die epigraphische Bestätigung vorkommt. Dieser erste Relief mit der Widmung dem Sylvester, ermöglicht, dass wir nicht nur die Inhaltsgemeinschaft des Kults Sylvans und die Ikonographie, sondern eben auch die Attributen dieser spezifizierten Gottheit der Wälder bestimmen und ihn von anderen seinen Inkarnationen differenzieren.

Sylvester bewahrte die reine antropoteriomorphische Gestalt wahrscheinlich aus der einheimischen Alterszeit geerbt. Das ist jener echter, ursprünglicher Gott der illyrischen Wälder und Weiden, während die übrigen Gestaltwendungen dieser Gottheit als ein Resultat des Synkretismus der Kaiserzeit betrachtet werden können.

In der Gestalt Sylvesters sind am besten die autochtone Begriffe über diese altzeitige illyrische Gottheit der Herde, Weiden, Quellen und Wälder bewahrt worden.

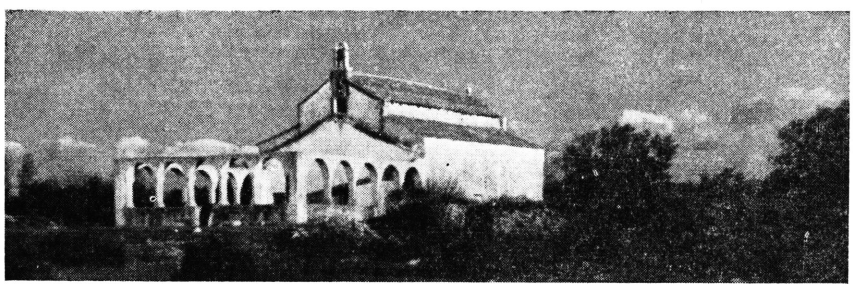
Diana ist auch auf diesem Relief in gut bekannter griechischer Interpretierung als Gottheit der Jagd dargestellt. Der Meister hat der klassischen Vorstellung noch gewisse Einzelheiten des peregrinischen Ursprungs (Kleid) zugegeben.

Das bearbeitete Denkmal bringt eine Reihe interessanter und ganz neuer form-ikonographischer Werte und insbesonders in der Bemühung die klassischen altertümlichen Formen mit der Gestalttradition der Illyren zu syntetizieren.

Was des Gestaltformierens betrifft, fällt ins Auge, der Sinn für Plastick. Wenn wir nach der naturalistischen Figurenbearbeitung urteilen, aber ohne genügende Kenntnisse der Anatomie, der einheimische Meister war ein talentierter Künstler, oder Selbstgelehrter, oder gelehrt in welcher einheimischer Werkstätte. In diesem Zusammenhang betrachtet der Verfasser auch das Problem der Werkstätten, die ähnliche Denkmäler erzeugten.

Auf Grund der epigraphischen Analyse des Text S(ilvano) S(ilvestri) ET DIANAE AV(relius) PLATIUS VARONI(s) L(ibens) P(osuit) das Denkmal könnte gerechtzeitigst ungefähr in die erste Hälfte des III. Jahrhunderts, nicht lang nach dem 212. Jahr, datiert werden, wenn der Karakala die römische Zivität allen freien Untertanen des Kaiser-Reiches erteilte. Damals hat eine bedeutende Zahl Aurelier in Dalmatien das römische Bürgerrecht erworben.

Der Fund noch eines, kleineren Fragments mit der Gestalt Dianas auf dem selben Platz bringt den Verfasser zum logischen Schluss, am selben Platz ein natürliches Heiligtum, das der Kultgemeinschaft Sylvans und Dianas gewidmet ist, vorauszusetzen.



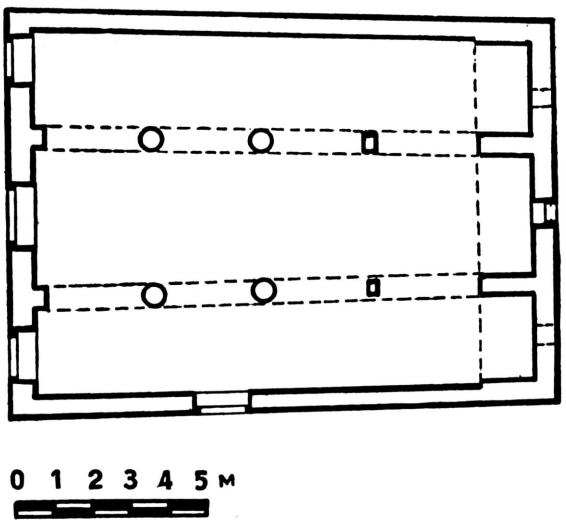
Sv. Foška kod Peroja

SV. FOŠKA KOD PEROJA

Do nje treba ići pješke izmedu vinograda, maslinika i polja plodnog istarskoj kraja što se od Vodnjana u blagom nagibu spušta na zapad k moru, prema Brionskom kanalu. U osami svog poljoprivrednog okoliša, gdje danas nema većih naselja, ta trobrodna ranosrednjovjekovna bazilika svojim srazmjerno velikim prostorom ukazuje na istu sliku što je u tome kraju ocrtavaju i bogati arheološki nalazi – na sliku žive naseljenosti u antici i u ranom srednjem vijeku. Ona je morala biti vjerskim središtem nekih od onih starih naselja koja po cijelom puljskom ageru bilježe raniji srednjovjekovni izvori, no koja su u toku visokog srednjeg vijeka zamrla i iščezla.

Samo zbog toga što je ova crkva postala i ostala živim zavjetištem južne Istre, sačuvalo se njeno veliko osamljeno zdanje i nakon izumrća naselja.

S gledišta povijesti umjetnosti[1] zanimljiva je njena arhitektura: – u pravokutnom perimetru crkvenog tijela učahurene su tri apside. One su pravokutna tlocrta. Sve tri, konstrukcijom trompa, prelaze u polukružnu osnovu školjki koje ih nadsvode.



Sv. Foška kod Peroja – tlocrt

Načelo učahurivanja apsida u perimetar, što ga pratimo u pokrajinskom sjevernojadranskom graditeljstvu od starokršćanskog doba, i primjena trompa u konstrukcijama dozvoljavaju rano datiranje ovoga spomenika u preromanička stoljeća.

No današnja cjelina crkve sv. Foške plod je i nekih promjena iz kasnijih vremena.

[1] Literatura: L' Istria, Trst 1846 (god. I), str. 168. – D. Rismondo, Dignano d'Istria nei ricordi, Ravenna 1937, str. 197. – A. Gnirs, Früchristliche Denkmäler in Pola, Jahrbuch Z.K. N.F., Bd. IV, Tl. I, Beč 1906, str. 232. – B. Marušič, Stenska slika v cerkvi sv. Foške pri Peroju, Zbornik za umetnostno zgodovino N.V., sv. V–VI, Ljubljana 1959. (Laureae F. Stelè oblatae), str. 135–136. – F. Stelè, Umetnost v Primorju, Ljubljana 1960, str. 69. – A. Mohorovičić, Problem tipološke klasifikacije srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera, Ljetopis Jugoslavenske akademije, knj. 62, Zagreb 1957, str. 498–499. – B. Fučić, Istarske freske, Zagreb 1963, str. 15, T. 4, Katalog str. 4. – I. Perčić, Zidno slikarstvo Istre, Zagreb 1963, katalog 1.

Tragovi na nutarnjem i na vanjskom licu zidja govore da se na toj preromaničkoj crkvi zidalo i u vrijeme romanike a i kasnije, i to vjerojatno između XVI i XVIII stoljeća.

U romanici ili za trajanja još jake romaničke tradicije bio je rekomponiran gornji dio pročelnog (zapadnog) i začelnog (istočnog) zida,[2] dok su kasnije bili povišeni bočni brodovi[3] i dograđen velik proštenjarski trijem pred pročeljem.

Povišenjem bočnih brodova nastali su novi odnosi prostornih masa, tuđi romanici, i promijenilo se u crkvi osvjetljenje.[4]

U vrijeme kada se to dogodilo bile su zacijelo već teško oštećene i zanemarene stare zidne slikarije što su se protezale i na zidovima srednjeg broda. Njihove ostatke nije obnovitelj poštovao. Odstranio ih je i prebijelio. Tako je učinio i s ostalim oštećenim slikarijama u ovoj crkvi, koja je sva bila oslikana. A kako je od svih polja bilo najbolje sačuvano ono na trijumfalnom luku, to je samo njega poštedio i nije ga premazao vapnom.

[2] Rekomponiran je gornji dio pročelnog (zapadnog) zida i vrh začelnog (istočnog) zida. Rekomponirano zidje tanje je od izvornog.

Na zaključak da je rekompozicija izvršena u razdoblju romanike ili u vrijeme još jake romaničke tradicije navode me ostaci visećih lukova u vrhu zapadnog pročelja i niz grubih kamenih konzola pod zabatnim vrhom istočnoga zida. Te su konzole bile okosnica visećim lukovima, koji su bili izvedeni žbukom. Uporedbeni primjer za takvu izvedbu žbukom poznajem u samoj Istri, u visećim lukovima na pročelju romaničke crkve sv. Petra kod Savudrije.

[3] Na vanjštini istočnoga (začelnoga) zida, s obje strane zabata srednjeg broda, zjape okomite rešetke i tako odaju dograđeno zidje povišenog južnog i sjevernog broda. Reške se ističu stoga što se novo zidje nije potpuno sljubilo sa starim, izvornim.

Tragovi se vide i u unutrašnjosti pokrajnih brodova, gdje se pod neravninama žbuke razgovijetno ocrtava izvorna visina vanjskih uzdužnih zidova. Stari, izvorni dio zida razlikuje se većom debljinom od nadograđenog tanjeg zida. Osim toga, u oba pokrajna broda još se u zidu povrh arkada nižu kamene konzole, koje su danas bez funkcije, dok je izvorno na njima ležala vodoravna greda što je služila kao potporanj gornjeg dijela jednostrešna krova nad tim brodovima. Tako se i razinom tih konzola i graničnom crtom koja na perimentralnim zidovima razlučuje novu gradnju od stare može i sada odrediti izvorna visina i nagib krova. A tačan podatak o izvornoj visini nutarnjeg prostora u pokrajnim brodovima pruža ostatak romaničkih zidnih slikarija što se sačuvao nad apsidom južnog broda. Tu je ona snažna, vodoravna naslikana bordura koja je služila kao završni gornji dekorativni motiv zidnih slikarija, te tako i danas, mada fragmentarna, jasno označuje nekadašnju granicu između zida i tavanice ili tabulatuma. Uvjeren sam da su bočni brodovi povišeni mnogo kasnije od romaničkog razdoblja, to jest potkraj srednjeg vijeka ili u razdoblju baroka, kada su oblikovana shvaćanja i u Istri težila prostornome izjednačavanju. Bilo je to negdje u razdoblju XVI–XVIII stoljeća.

[4] Srednji je brod u početku bio visok koliko je to i danas, ali je znatno nadvisivao isprva niske pokrajne brodove, tako da su prozori srednjeg broda u početku bili u punome svjetlu nad krovovima bočnih brodova. Kada su se bočni brodovi povisili, prozori su se našli u polumraku njihovih potkrovlja.



Sv. Foška kod Peroja – zidne crtarije. Sistemi parceliranja površina i ornamentiranja »bijelih svjetala«

Tako je donedavna samo onaj veliki prikaz na trijumfalnom luku bio poznat i pristupačan pogledu posjetilaca. No ovih posljednjih godina otkriveni su pod bjelilom ulomci slikarija i na drugim mjestima u crkvi.

U srednjoj lađi, na samom desnom kraju sjevernoga zida, pokazala se okomita bordura s ornamentom ovojnice a nad južnom apsidom bordura s tipičnim romaničkim lisnatim motivima. U sjevernoj apsidi nazire se niz svetaca a u srednjoj apsidi pomolila se u nekoliko ovećih, dragocjenih ulomaka velika kompozicija. U njenu središtu je Sedes Sapientiae – sjedeći lik Bogorodice s Kristom u krilu. Krist u ljevici drži rotulus a (sada uništenom) desnicom blagoslivlje. Slijeva i zdesna asistiraju anđeli ili sveci, od kojih su preostali samo dijelovi njihovih haljina, optočeni draguljima i biserjem.

Vrlo je reprezentativan i monumentalan dojam slikarije na trijumfalnom luku. Taj se dojam nameće gledaocu već simetričnom osnovom prikaza koja se ugradila u arhitekturu, naglašujući svojom osovinom zaključak središnje osovine crkvena tijela i nadograđujući se nad okomitu osovinu glavne apside.

U sredini te kompozicije je hijeratski frontalni lik Kristov što sjedi na prijestolju, optočenom dragim kamenjem. Desnicom pred prsima Krist blagoslivlje po istočnom obredu, ljevicu polaže na

rastvoreni svitak, osovljen na koljenu. Okružen je velikom ovalnom mandorlom, koju nose četiri anđela dugih krila. Dolje su, lijevo i desno, dvije simetrične grupe, svaka s tri apostola. Oni stoje i uzdignutih glava promatraju scenu koja lebdi iznad njih; gestikuliraju u čuđenju, jedan se štaviše, u afektu hvata za potiljak, drugi zaklanja vid pred blještavilom prizora. A prizor se odvija pred pozadinom podijeljenom u nekoliko vodoravnih pasova. Pri dnu, u pozadini apostola proteže se širok zeleni pas (zemlja), nad njim žuti pa modri, zatim – u pozadini gornjeg para anđela – teče crveni, optočen dragim kamenjem, i konačno na vrhu treperi svijetli, bijeli pojas, sav protkan vodoravnim valovitim crvenim i modrim crtama koje označuju otvoreno nebo.



Čvor na Kristovu plaštu

Među ostalim podacima koji ulaze u sadržaj ove slikarije treba zapaziti na lijevoj strani, na pozadini neba, pod tijelom gornjeg anđela polukružni oblik s koncentričnim vijugama – očiti prijevod ustreptalog svjetla – koji je B. Marušič interpretirao kao mjesec[5] – dakle, kao kozmički, apokaliptički znak. O njegovu pandanu: suncu, na desnoj strani slike, ne može se ništa reći, jer taj dio slike još pokriva vapno ili je uništen.

Pod Kristovim prijestoljem, u sredini, nad tjemenom apsidalnog luka, simetrično su komponirane dvije ptice koje piju iz kaleža. Euharistijski simbol.

[5] B. Marušič, o.c., str. 139.

Konačno se na slikariji nalaze i epigrafski elementi. U aureoli oko Kristove glave upisana je uncijalom riječ REX, a na knjizi je upisan tekst u skraćenju: EGO SV PATO, dok se i nad glavama apostola, na žutom pojasu naziru ulomci ispisana teksta.[6]

Čime i kako je ta kompozicija bila omeđena bočno i pri dnu, ne znamo. Ti su dijelovi ili uništeni ili su još pokriveni vapnom. Vidljiv je samo gornji rub, gdje se uz crtu ravnog stropa zaključuje oslikano polje snažnom, bogatom i širokom vodoravnom bordurom pleternog ornamenta i užom bordurom bisernoga niza.

Što u ikonografskom smislu predstavlja ovaj prizor?

Skupina apostola na zemlji koji gledaju uvis i anđeli koji *nose* mandorlu s Kristom dovoljni su elementi da u prikazu prepoznamo *Uzašašće.*

Ikonografiju tog motiva »kao ni jedan drugi temat moguće je klasificirati potpuno jasno, geografski i kronološki«.[7] Znamo, naime, tri tipa Uzašašća, kojima počeci sežu u starokršćansko doba i koji u osnovi traju do u XIII stoljeće. To su:

1) helenistički tip
2) sirijski tip
3) tip s ampula iz Monze.

Na helenističkom (V stoljeće) Krist uzlazi na brdo poput antiknog heroja što se u apoteozi diže na Olimp.

Na sirijskom tipu (VI stoljeće – Rabulin kodeks) Krist stoji *uspravno* u mandorli koju nose dva anđela, a na zemlji je – u sredini – Bogorodica u stavu orantkinje. Lijevo i desno uz nju su *dva anđela* što se obraćaju dvjema simetričnim skupinama apostola.

[6] U riječi REX podrazumijeva se epitet »Rex gloriae«, koji liturgija pridaje Kristu na blagdan Uzašašća: »O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes caelos ascendisti...« (Antifona na Večernjici). I taj momenat ukazuje na intimnu vezu predodžbi Uzašašća i Rex gloriae (Majestas Domini). Ikonografska formula Majestas čini se kao redukcija formule Uzašašća, kao gornji registar kompozicije Uzašašća.

U nesigurnost stavlja me pokušaj razrješenja i tumačenja skraćenog teksta na svitku u Kristovoj ljevici. Branko Marušič u svojoj studiji (o.c., str. 137) razrješuje ga ovako: EGO SU(M) PAT(ER) O(MNIUM). Ja sam u svojim »Istarskim freskama« (kat. str. 4) predložio čitanje: EGO SU(M) PAT(ER) O(MNIPOTENS?) uz znak pitanja, budući da je taj epitet rezerviran za osobu Boga Oca (»Credo in unum Deum, *Patrem omnipotentem*...«). Računajući s epitetima koji su vezani uz Krista, možda bi se smjelo čitati: EGO SU(M) PA(S)TO(R) ili EGO SU(M) PA(S)T(OR) O(VIUM). Pojam Krista pastira iz evanđelja (Iv. X) ima potvrdu i na romaničkim zidnim slikarijama u apsidi Sv. Vincenta u Gallianu u Lombardiji (oko 1007. godine), gdje Krist u mandorli drži u ruci knjigu s natpisom: Ego pastor ovium bonus. Vidi: P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, str. 44. i sl. 29.

[7] E. Sanberg-Vavalà, La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, Verona 1938, str. 172.

Na trećem tipu – palestinskom – što ga reproduciraju ampule iz Monze (VI stoljeće) *Krist sjedi na prijestolju* u mandorli koju nose dva ili četiri anđela, dok na zemlji uz apostole i uz središnji lik Bogorodice orantkinje *nema dvaju anđela.* Taj treći tip Uzašašća preuzima Bizant i zadržava ga u svojoj ikonografiji kao isključivu svoju formulu.

I naš primjer Uzašašća iz crkve sv. Foške u bitnome svome ikonografskom sastavu izlazi iz palestinskog prototipa ampula iz Monze, to jest *iz tipa koji je postao trajno karakterističan za bizantsku ikonografiju.*



Sv. Foška kod Peroja – Sedes Sapientiae. Ulomak zidne slikarije u srednjoj apsidi

Kako se umjetnost Italije do kasnog XIII stoljeća vjerno pridržava bizantinskog Uzašašća, a umjetnost ostalog Zapada poznaje sve tri formule u nizu inačica, pa tako i ovu (palestinsko-bizantsku), to se postavlja pitanje s kojim kulturnim krugom stoji naše Uzašašće u ikonografskoj vezi: da li izravno s Bizantom, s Italijom ili s prekoalpskom Evropom?

Već sama činjenica što na našem Uzašašću *nema Bogorodice*,[8] koja je na bizantinskim i talijanskim (do kasnog XIII stoljeća uz Bizant vjerno vezanim) prikazima uvijek neizostavna središnja aksialna figura u donjem registru kompozicije, *isključuje naš prikaz iz neposredne bizantske i italske ikonografske tradicije a nagoviješta njenu zapadnjačku usmjerenost*, jer, naime, na Zapadu u mnogim prikazima Bogorodica izostaje.[9]

Ima i drugih ikonografskih oznaka koje ovaj ikonografski sastav, mada mu je ishodištem bio Bizant, odaleĉuje od bizantinske i italske prakse, a vezuje uz praksu Zapada.

To je Kristov prijesto, koji zadržava srednjovjekovna zapadnjačka ikonografija, dok ga bizantinska Uzašašća već od XI stoljeća zamjenjuju dûgom, na kojoj Krist sjedi.

To je, nadalje, uzbuđena gestikulacija apostola, koju pokreće duh romaničke dramatičnosti, to su »arheološki« elementi: neantikni, zapadnjački odjevni predmeti (lijevi gornji anđeo i prvi apostol desne skupine, sv. Ivan), to je i onaj bogati ornamenat pletera u gornjoj završnoj borduri, to je konačno i prikaz kozmičkog znaka (mjesec) na lijevoj strani kompozicije, ispod gornjeg anđela. On mora imati na desnoj strani (koja je još pokrivena vapnom) svoj pandan, sunce. Ti su znaci nepoznati u bizantinskim i talijanskim Uzašašćima, a naprotiv u punom su skladu s idejnim predodžbama srednjovjekovnog Zapada.

Kakav bi idejni smisao mogli imati ti znaci? Oni su kozmičke pojave koje će svo'im promjenama nagovijestiti i pratiti drugi dolazak Kristov, pojavu Krista suca na sudnji dan. E. Mâle je na temelju evanđeoskog vrela (Act. I. 11) i srednjovjekovne egzegeze (Honorius iz Autuna) rastumačio ikonografsku vezu između obrasca Uzašašća i obrasca Krista na Posljednjem sudu.[10] Misaona jezgra te uzajamne povezanosti je paralelizam dviju predodžbi: »Ljudi Galilejci, što stojite i gledate na nebo? Ovaj Isus, koji je od vas uzet na nebo, tako će doći, kao što vidjeste da ide u nebo.« Act. I. 11.

[8] Na prikazu Uzašašća iz Sv. Foške nema usred apostola Bogorodice kako se – po analogiji s drugim primjerima Uzašašća – u prvi čas pričinilo B. Marušiću (»frontalna ženska figura ki predstavlja na zemlji ostajajočo Cerkev« – o.c., str. 140) i I. Perčić (»u središtu apostola ispod same mandorle djelomično se vidi lik Marije«. – o.c., kat 1).

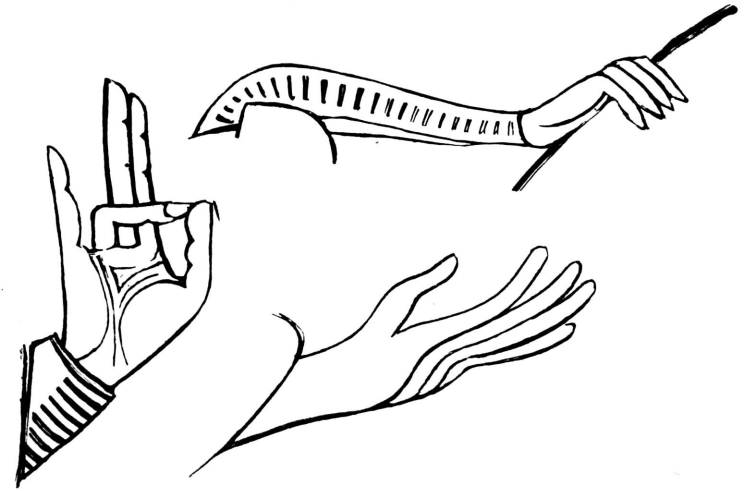
Na mjestu gdje bi u bizantinskoj formuli Uzašašća *trebala biti* Bogorodica, slikar iz Sv. Foške uvrstio je motiv dviju ptica koje piju iz kaleža, to jest simbol euharistijskog Krista. Misao da Krist uzlazeći na nebo ostaje na zemlji u Crkvi i pod prilikama euharistije, originalan je ikonografski sastav, pun idejne i likovne sadržine. I s obzirom na prostorne odnose zidnih slikarija ova programatska misao motivirana je to više što se taj simbol nalazi povrh žrtvenika.

[9] E. Sandberg-Vavalà, o.c., str. 15. i 177.

[10] E. Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France, Paris 1953, str. 400.

Zahvaljujući prožimanju ovih paralelnih motiva – Uzašašća i ponovnog dolaska – mogli su i mjesec i sunce ući u ikonografiju Uzašašća. Njihova pojava, doduše, u tome tematu je rijetka. Znamo je na nekim ranim orijentalnim prikazima Užašašča;[11] nema je u ikonografiji Bizanta i Italije; u romanici – doduše sporadički – uvodi je samo kontinentalna ikonografija.[12]

Bismo li mogli već na temelju indikacija što ih daje zapadnjački intoniran skup ikonografskih motiva – a da se još ne osvrnemo na stilske značajke djela – približno odrediti vrijeme nastanka ove slikarije?



Sv. Foška od Peroja – detalji

Ako nas ikonografija ne vodi neposredno u Bizant, orijentirajmo se u spomenicima Zapada kada se javlja Uzašašće sa sjedećim likom Kristovim. Činjenica je da je od sva tri obrasca ovaj obrazac najrjeđi na Zapadu, gdje se pod utjecajem bizantinske ikonografije sporadično pajavljuje u XII stoljeću. Tada ga nalazimo na spomenicima malog formata,[13] ali i u monumentalnoj plastici francuskih katedrala.[14]

[11] Rabulin kodeks (A. Grabar, La peinture byzantine, sl. 164). Freska u Baouitu (C. Diehl, Manuel d'art byzantin, sl. 22).

[12] Npr. minijatura Uzašašća u kodeksu iz Limogea (početak XII stoljeća). E. Mâle, o.c., sl. 79.

[13] E. Sandberg-Vavalà, o.c., na str. 182. i u bilješci 36, spominje tu formulu na »rijetkim njemačkim radovima u metalu iz XII stoljeća«.

[14] E. Mâle, o.c., sl. 77. Uzašašće na timpanonu u Anzy-le-Ducu (XII stoljeće).

Ovam indikacijama, po kojima se približujemo Zapadu XII stoljeća, pridružuju se i stilske značajke ove slikarije.

Ništa više na njoj nema od otonskih metoda parcijalnog plasticiteta u gradnji lica i u »svežnjastom« oblikovanju tekstila – kako se to u Istri vidi na slikarijama u Sv. Mihovilu nad Limom. U daleko izrazitijem stupnju nego npr. na slikarijama u Sv. Agati kod Kanfanara vodstvo su u Sv. Foški preuzeli romanički linearizmi, nabori su se haljina podvrgli ornamentalnom ponavljanju geometrijskih shema, a veliki oblici – osobito na anđeoskim bedrima – podijelili su se na manje samostalne plošne dionice. U toj parcelaciji dolazi do izražaja ona »triangulation des surfaces«,[15] koju smatramo jednom od izrazitih karakteristika romaničke stilistike. K tome, u tim parcelama – kao znak autonomičnosti romaničke forme – nutarnji se crtež nekadašnjih »bijelih svjetala« i sjena, tih nosilaca plastičnog opisa, pretvorio u kaligrafske dekorativne sisteme, koji više nemaju gotovo nikakve plastične sugestije, već se razvijaju *kao ornamenat na ravnini.*

Sve nas to tako živo podsjeća na ornamentalizaciju bijelih svjetala kakvu viđamo na benediktinskim romaničkim zidnim slikarijama u lađi crkve Sant' Angelo in Formis[16] – na toj posve izoliranoj i još prilično zagonetnoj umjetničkoj pojavi u talijanskoj Kampaniji[17] pa u ograničenoj mjeri i na benediktinskim slikarijama u Sv. Petru u Civateu[18] u Lombardiji, a najizrazitije i našemu primjeru na najsličniji način u romanici Francuske: u benediktinskim slikarijama u Berzé-la Villeu,[19] u Sv. Ivanu u Poitiersu,[20] u benediktinskoj rezidenciji u Montoiru[21] i na najpoznatijem benediktinskom slikarskom romaničkom spomeniku, u Saint-Savinu. U stilističkoj analizi sensavinskih zidnih slikarija ovu su pojavu sistematski razradili Deschamps i Thibout, klasificirajući morfologiju tih

[15] J. Girou, De l'aboutissement roman du cubisme, Confluences 1945.

[16] A. Grabar – G. Nordenfalk, Die romanische Malerei, ed. Skira 1958. Reprodukcija na str. 38. Posljednji sud. XII stoljeće.

[17] Isto, str. 35–37.

[18] Isto, reprodukcija na str. 24. Prva polovica XII stoljeća.

[19] Isto, reprodukcija na str. 104–105. Grabar datira: sredina XII stoljeća?

F. Mercier, Les primitifs français. La peinture clunysienne en Bourgogne a l'epoque romane, ed. Picard 1931. Detalji reproducirani na T. L i LIII. Mercier datira početkom XII stoljeća, Michel posljednjom četvrtinom XI ili početkom XII stoljeća, Deschamps-Thibout početkom (prvim godinama) XII stoljeća.

[20] P.H. Michel, Fresques romanes des eglises de France. Reprodukcija br. 51. Datira je sredinom XII stoljeća, Deschamps-Thibout početkom XII stoljeća.

[21] P. H. Michel, o.c., reprodukcija br. 23. Početak XII stoljeća.

ornamentalnih motiva na svetačkim bedrima kao »voiles de navire«, »bottes de jonc« i »épis de maïs«.[22]

Sve nas to upućuje na slikarsku praksu Zapada, na romaničko benediktinsko slikarstvo.

Prema dosadašnjim datacijama nabrojenih spomenika te se pojave javljaju negdje u prvoj polovici XII stoljeća.

Konačno, evo poredbene građe i na samoj našoj obali, u zidnim slikarijama u Sv. Mihajlu nad Stonom, gdje se na vrlo srodan način ornamentaliziraju bijela svjetla i gdje se, osim toga, zapažaju i drugi romanički morfološki obrasci, kakove gledamo i na našem istarskom spomeniku.[22bis]

Na posve romanički način pokreću se u sv. Foški i sami naslikani oblici, pa se atektonički izvitoperiju kukovi i noge lijevog gornjeg anđela, njegovo »gumeno« tijelo giblje se na površini slike u tipično romaničkom »plesnom« koraku, a skutovi haljina lepezasto se šire kao na francuskim romaničkim freskama.[23]

Osobito su karakteristični koncentrično kruženje nabora na plaštu što pokriva Kristove noge i dekorativni čvor njegova plašta u simetrali nogu – sve odreda motivi XII stoljeća (oko 1130–1140), što se javljaju i na portalnoj skulpturi Zapada.[24]

U morfološkom rječniku ove slikarije naći ćemo i druge pojedinosti: Zapažamo cik-cak lomljene okrajke tkanina i onaj niz V nabora koji se u linearnoj shemi pojavljuje već u IX stoljeću,[25] a u XI i XII stoljeću, u sistemima *adicije i repeticije* motiva na

[22] P. Deschamps – M. Thibout, La peinture murale en France, Paris 1951, str. 83–84, crteži br. 25–27.

O stonskim zidnim slikarijama vidi:

Lj. Karaman, Crkvica sv. Mihajla kod Stona Vjesnik hrv. arheol društva NS XV, Zagreb 1928. (Za našu temu vidi osobito tekst na str. 100 i sl. 7.)

C. Fisković, Ranoromaničke freske u Stonu. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12, Split 1960.

C. Fisković, Dalmatinske freske, ed. »Zora«, Zagreb, gdje na str. 10 autor govori o morfološkoj sličnosti stonskih slikarija sa sv. Foškom kod Peroja. U obilatom izboru reprodukcija u boji (snimke Nenada Gattina) upozoravamo osobito na sl. br. 1, 2, 13, 15, 16 i 17, gdje su uočljivo podudarni momenti u sistemima bijelih svjetala, nabora i čvorova, u oblikovanju ruku (zapešće), u izboru i primjeni ukrasa itd.

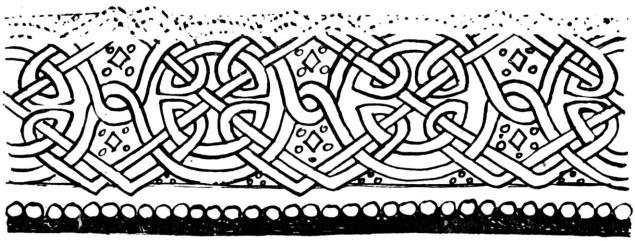
[23] Saint-Savin, Vic itd.

[24] Vidi npr. Krista Posljednjeg suda na zabatu opatijske crkve u Beaulieuu i na zapadnom zabatu katedrale sv. Lazara u Autunu, oba iz vremena oko god. 1130–1140 (M. Aubert, La sculpture française au Moyen-Age, str. 68. i str. 102–103.), i na zabatu katedrale u Cambusu (Škotska) iz vremena oko 1140. (L. Stone, Sculpture in Britain; The Middle ages, str. 54).

[25] Npr. na mozaicima u Santa Prassede u Rimu. Vidi: A. Grabar – C. Nordenfalk, Le Haut Moyen Age, ed. Skira 1957. Reprodukcije na str. 40–41.

otonskim i romaničkim minijaturama i na zidnim slikarijama, nalazi svoje puno mjesto.

Na romanički način geometriziraju se i organski oblici; snažnije od onih u Sv. Agati kod Kanfanara. U simetrični spiralni ornamenat prevedene su linije vrata i ključne kosti na liku Kristovu; u apstraktne oblike trokuta pretvorile su se čeone bore; u okrugle madeže preoblikovale se jabučice i vršci brada. Ti geometrijski stilizmi kao rijetko gdje u romanici preobrazili su lica u maske mističnog, nadljudskog, izvanredno sugestivnog izraza.



Ornament pletera na borduri zidne slikarije »Uzašašća«

Ova slikarija – prema svemu izloženom – nastala je na ikonografskoj podlozi bizantinskoj ali preradbom zapadne redakcije. U stilskom pogledu ona se vezuje potpuno uz romaniku Zapada, opet, čini se, uz benediktinsku slikarsku djelatnost. Ona pripada XII stoljeću; po iznesenim podacima treba je datirati negdje u sredinu stoljeća.[26]

Kao kamen spoticanja za ovakvo datiranje pokazao se motiv pletera u završnoj borduri, koji u ovakvoj shemi, po Marušičevu datiranju, dolazi na istarskim kamenim spomenicima u drugoj polovici X stoljeća.[27] No pleterni motivi, prenošeni crtanim predlo-

[26] B. Marušič, o.c., str. 142, datira je između 1150. i 1200. na temelju usporedbe sa slikarijama u Akvileji, Mlecima, Monrealu, Foroclaudiju. Te konfrontacije iz stilskih razloga nisu najpodesnije.

I. Perčić,o.c., kat 1, datira slikariju u XI stoljeće uz znak pitanja, iznosi da je »realizirana prema tipično bizantinskoj ikonografskoj formuli«, »prema jednom kvalitetnom predlošku iz bizantskog umjetničkog kruga« i da »neposrednu vezu s takvim bizantskim predloškom ukazuju ne samo ikonografski nego i različiti formalni elementi, prije svega razmjerno široka skala boja i tonova, a ona je u izvjesnom nerazmjeru s linearnim načinom kojim je inače ostvarena čitava kompozicija«.

[27] B. Marušič, ibid.

ščima, povlače se perifernim zonama daleko u razdoblje romanike, čak i u razdoblje gotike. U južnom Tirolu pleternu dekoraciju nalazimo još sredinom XIV stoljeća na zidnim slikarijama u kapeli burga Tirol,[28] a varijanta istog motiva iz Sv. Foške (»dno košare«) izrezbarena je u drugoj polovici XIII stoljeća na kornim klupama u splitskoj katedrali.[29]

Branko Fučić



Riassunto:

S. Fosca presso Peroj (Istria)

E'una chiesa di architettura preromanica di tipo basilicale a tre navate. Le sue tre absidi, incapsulate nel perimetro della chiesa, sono di pianta rettangolare ma, tramite le trombe d'angolo, raggiungono l'emiciclo del catino.

Durante il periodo romanico vennero rinnovate le parti superiori della navata centrale e, in un tempo più recente, rialzati i muri delle navate laterali.

Verso la metà del sec. XII vennero eseguite le pitture murali delle quali oggi esistono i frammenti: l'Ascensione sull'arco trionfale, la Sedes Sapientiae nel catino dell'abside centrale, una teoria di santi nell'abside sinistra e i resti di un fregio sopra l'abside destra.

[28] A. Morassi, Storia della pittura nella Venezia Tridentina, Rim 1934, sl. 103.

[29] Lj. Karaman, Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale, Rad JAZU (1942), str. 74. i 86. i sl. 66 (detalj).

L'iconografia dell'Ascensione, d'origine evidentemente bizantina, palesa il ritocco occidentale: alla scena sono aggiunti i segni cosmici e nel centro del registro inferiore è omessa la Madonna. Il suo posto è occupato dal convenzionale simbolo eucaristico – due pavoni che bevono dal cantaro – in un originale e inusitato nesso iconografico che allude alla permanenza di Cristo eucaristico dopo la sua ascensione.

Quanto allo stile è da notare il pretto carattere romanico, occidentale: un dominante linearismo, la ripetizione e l'addizione degli schemi geometrici, la divisione delle grandi forme a particelle autonome e specialmente una spiccata ornamentalizzazione delle lumeggiature che riscontra confronti nella pittura romanica benedettina (Sant'Angelo in Formis e monumenti francesi).



OSVRT NA PROBLEMATIKU RAZVOJA SUVREMENE ARHITEKTURE

(Prikaz povezan s osvrtom na životni opus Le Corbusiera)

Razvoj suvremenog arhitektonskog stvaranja nalazi se još u fazi punoga zamaha, te je stoga razumljivo nemoguće pružiti završnu sliku i decidirani sud o fizionomiji njegova stvaralačkog ili stilskog profila. Međutim, promatrajući proces stvaranja i sazrijevanja suvremenog arhitektonskog kreiranja, možemo uočiti bitne crte njegova dosadanjega kretanja, štoviše možemo već fiksirati neke prevaljene zaokružene etape u tome razvoju. Upravo promatranje životnoga opusa Le Corbusiera, kojega možemo svrstati među najistaknutije protagoniste suvremenih arhitektonskih nastojanja, otkriva u velikoj mjeri osnovnu liniju napretka kao i previranja i kriza na spomenutome putu suvremenih kreativnih sazrijevanja.

U nekim ranijim studijama bio sam već napomenuo da korijene kvalitetne, upravo revolucionarne transformacije u metodi rješavanja arhitektonskih problema (dakle korijene procesa koji je u svojoj suštini dominantan u toku trećeg decenija našega stoljeća) valja tražiti u sklopu onih materijalnih, ideoloških i emotivnih perturbacija koje nastaju u krugu buržoaske sredine tokom proteklog XIX st.* Napregnuti napori za racionalizacijom i ekonomizacijom sviju čovjekovih djelatnosti, te maksimalna orijentacija prema rentabilitetu odigrali su, kao bitni aksioni i regulativi u procesu organizacije proizvodnih snaga i odnosa tadanjega društva, odlučujuću ulogu u razvoju vladajuće društvene svijesti. Međutim, brzinu razvoja racionalističke misaone komponente, a to znači nagli progres naučnih dostignuća i mogućnost njihove realne primjene u sferi praktičnoga života, u proteklom stoljeću nije u domeni arhitektonske koncepcije slijedio sinhroni i adekvatni razvoj emotivnog senzibiliteta i kreativnih snaga.

Oficijelna arhitektonska shvaćanja kreću se u toku spomenutoga razdoblja pretežno u poznatom krugu klasicističkih i eklektičkih historizirajućih strujanja. Formalistički elementi, l'art pour l'artističke orijentacije i prevalentnost oblikovne problematike prezentirani su kroz to vrijeme u ostvarenjima koja možemo valorizirati u skali od promašenoga do relativno, odnosno formalno skladnoga. Poznato je međutim, da se istovremeno u krugu neoficijelne arhitekture, tj. arhitekture koja nije pretendirala da se kategorizira kao »umjetnički fenomen« pojavljuju rješenja, koja odražavaju opće kretanje na polju razvoja materijalnih dostignuća i racionalnih orijentacija odgovarajuće životne stvarnosti.

Opisano stanje počinje se lomiti na prijelazu stoljeća, i to početno na platformi borbe protiv formalističkih opterećenja toliko aktuelnih u toku ukupnog prethodnog razdoblja.

Kod izvjesnog broja objektata utilitarne namjene izgrađenih u toku XIX st. zapaža se već potpuno jasno, iako pretežno nesvjesno inicirano, sazrijevanje, štoviše i apsolutna dominacija racionalistički orijentiranog razvoja svijesti. No krug realizacija koje odražavaju spomenuto kretanje društvene svijesti sveden je na, za onovremeno shvaćanje, periferne prakticističke a ne »reprezentativne« arhitektonske zadatke; izgradnju dokova, izložbenih paviljona, trgovačkih kuća i prostora depoa. Fin-de-siècle donosi prve lomove, a drastični sukobi s formalističkim opterećenjem pojavljuje se, kako je spomenuto, tek početnih godina našega stoljeća.

* Mohorovičić A., Prilog analizi problema kvalitete u arhitekturi, Pogledi 5, 1953.

Mohorovičić A., Značenje Le Corbusiera u razvoju arhitektonskog stvaranja našega stoljeća, Bulletin Inst. za lik. umjet. I, 3–4, 1953.

U to vrijeme je međutim opća atmosfera i na području arhitekture bila takva da je prema jednom od osnovnih pravila kretanja prirode i ljudskoga društva neposredno predstojao suštinski prijelaz od stadija akumulacije kvantiteta na stadij izmjene kvalitete. I na ovoj točci razvoja arhitekture pojavljuje se Le Corbusier. On nastupa vehementno ponajprije svojim teoretskim traktatima o budućoj arhitekturi i razvoju urbanizma, a potom i svojim prvim ostvarenjima. Upravo na teoretskom planu Le Corbusier je pružio gotovo maksimum što ga je u racionalističko-tehnokratskoj eri idealistička konstrukcija mišljenja mogla na području teorije arhitekture definirati. Polazeći od osnovnih idejnih postulata i aksioma liberalistički orijentiranoga dijela buržoaskoga društva i nalazeći smisao u apoteozi tehnokratskog shvaćanja progresa, razvija tezu da primarno elementi mehaničkoga napretka tehnike, odnosno kretanja njena oblikovnog fenomena, formiraju određene za estetsku apercepciju bitne komponente ljudske svijesti.

Potpuno je razumljivo, da su logične konzekvence navedenoga razvoja shvaćanja bile izražene i ostvarene u oslobođenju racionalističkih snaga na polju arhitektonske analize i kombinacije. Racionalno se pristupilo izdvajanju dviju osnovnih elemenata iz općeg kompleksa arhitektonske problematike – funkcija i konstrukcija postaju osnovni, gotovo i jedini problemi arhitekture.

Nema sumnje da je opisani slijed zbivanja odigrao u osnovnoj liniji pozitivnu i progresivnu ulogu u krugu općega stanja relativno statičke situacije arhitektonskog stvaralaštva dotadanjega razdoblja. Le Corbusierov »domino« i njegovi prvi traktati predstavljaju u tom smislu jedan od temeljnih kamenova u formiranju novog arhitektonskog izraza u vrijeme i neposredno nakon Prvoga svjetskoga rata.

Prethodna borba protiv opterećenja formalističkim ornamentom dobiva time novu kvalitetu. Oblikovni purizam rezultat je sada suštinski novoga stava, u kojem izdvojeni čisti konstruktivni sistem pruža oslobođenu platformu za suvremenu dominaciju funkcionalne organizacije arhitektonskoga organizma. Na taj se način stabilizirala prva faza potpuno novog arhitektonskog shvaćanja i rješavanja problema. Primarno funkcionalno tretiranje organizacije arhitektonskih prostora, rješavanje njihova povezivanja i svrsishodnog sređivanja uz normalnu razradu konstruktivnog skeleta postaju dominantnom metodom arhitektonskog kreiranja. Le Corbusierova ostvarenja ove faze – objekt u stuttgartskom naselju, projekt palače Lige naroda u Genevi ili vile Savoya i Monzi – dokumenat su spomenutoga stupnja pročišćenja arhitektonske misli. U navedenoj fazi kvalitetni novum sadržan je zaista u apsolutnoj dominaciji određene racionalistički impostirane metode funkcionalne analize, odnosno organizacije arhitektonsko-

ga organizma. Punu slobodu ostvarenja zamišljene funkcionalne organizacije omogućuje u toj fazi primjena ili bolje rečeno suvereno korišćenje općih dostignuća na polju razvoja skeletnih primarno armiranobetonskih prostornih konstruktivnih sistema.

Sinhroni problem nužne oblikovne manifestacije realnoga arhitektonskoga korpusa u toj je fazi sveden na izvjesnu relativno purističku elementarnost, u kojoj primarni elementi, kao što su apsolutna horizontala (izvanredno snažni kontrapunkt masivnoj plastici alpskoga paysegea u projektu palače Lige naroda) ili egzaktni gotovo apstraktno tretirani stereometrijski bijeli kristal (potpuna antiteza organskim amorfnim oblicima i kolorizmu okoline vile Savoya), predstavljaju osnovni registar za definiranje opće fizionomije arhitektonskoga djela.

Navedeni purizam, koji je u mnogim djelima Le Corbusiera interpretiran snagom artističke kreativne iskre, postao je aksiomom u razvoju arhitekture trećeg i idućih decenija našeg stoljeća, dakle u vrijeme, kada se na bazi kreiranja programatskih vezanog uz akcentuaciju funkcionalnog prilaženja arhitektonskom stvaralaštvu definiraju objekti primarnih egzaktno geometrijskih oblika, koji u ostvarenjima pravih majstora predstavljaju ljepotu elementarne snage, ali koji međutim u ostvarenjima mnogobrojnih epigona poprimaju fatalno suhoparnu i nekvalitetnu fizionomiju.

U prvim decenijama ovoga stoljeća, tj. u razdoblju zanimljivih početnih suprematističkih i potom pretežno šablonskih neoplasticističkih ekscesa, traži se naime na oblikovnom planu arhitektonskoga stvaralaštva adekvatna geometrijska ravnoteža, koja se izgrađuje međusobnim sređivanjem pačetvorinastih površina koje leže u dvije vertikalne (međusobno okomite) i jednoj horizontalnoj ravnini. Na taj je način postignuta krajnja egzaktnost elementarnog geometrijskog vida prostorne koncepcije arhitektonskoga korpusa. S izvjesnim modifikacijama ova se koncepcija održala do današnjeg dana u programatskom stavu mnogih grupacija arhitekata, kod čega se u pravilu progres traži u usvršavanju konstruktivnih sistema i rastera, aplikaciji prefabriciranih elemenata i likovnoj igri strukture membrana kojima je definiran arhitektonski prostor. Primjeri mnogih ostvarenja u Nizozemskoj, Danskoj, Švedskoj, Sjedinjenim Državama, Švicarskoj, Engleskoj i mnogim drugim zemljama ukazuju na konstantnost ovakvoga stava u suvremenoj arhitekturi.

Međutim, impulzivna narav Le Corbusiera nije zastala na opisanom principu arhitektonskoga kreiranja. U daljnjoj fazi svog stvaranja on obraća sve veću pažnju likovnoj prisutnosti konstruktivnoga sistema. Konstruktivni sistem, koji u prijašnjoj fazi djeluje relativno anonimno svojim disperziranim rasporedom, zadobiva sada u parcijalnim zonama objekta (a to je prvenstveno zona

Le Corbusierova oslobođenog prizemlja) značaj primarnog arhitektonskog elementa. U toj zoni objekta, u kojoj je uslijed po njemu principijelno reduciranoga arhitektonskog sadržaja funkcionalni problem sveden na minimum, pojavljuje se motiv konstrukcije u prvome planu. U kompoziciji Švicarskoga paviljona u Parizu želio je Le Codbusier demonstrirati potpuno novi stav vis-a-vis nazočnosti konstruktivne komponente u arhitekturi. On je u tom objektu motiv konstrukcije doveo do ekspresivne hipertrofije. Konstruktivni elementi nisu prisutni u strukturi arhitektonskog korpusa u vidu stereotipnog rasporeda i u mjerilu svojih racionalnih dimenzija. Naprotiv, pojam konstruktivnog skeleta transformiran je u ritam zgusnutih hiperdimenzioniranih praelemenata koji simboliziraju snagu pridržavanja lebdećeg stereometrijskog korpusa. Ova Le Corbusierova kreativna zamisao postala je novim motivom suvremene arhitekture na širokim prostranstvima svih kontinenata, često parafrazirana u mnogim varijacijama oblikovne definicije.

Uočavajući fenomen konstrukcije kao motiva u arhitektonskoj zamisli, Le Corbusier je u navedenoj fazi svoga razvoja definirao koncepciju u kojoj je ukupni nerv kreacije bazirao na poetskoj interpretaciji konstruktivističkog rješenja arhitektonskoga korpusa. Ovdje mislim na projekt Palače Sovjeta, koji predstavlja na polju konstruktivističke orijentacije najviši domet što ga je novija arhitektonska koncepcija, na žalost samo teoretski, definirala. U slučaju da je kojom srećom ovaj projekt bio realiziran, jedna faza razvoja suvremene arhitekture, i to faza danas već nadvladanoga ortodoksnoga konstruktivizma, posjedovala bi svoje najznačajnije ostvarenje. Ovako je kao i zamisao za palaču Lige naroda i ovaj projekt ostao samo teoretski i neostvareni koncept.

Opisana faza Le Corbusierova stvaralaštva odigrala je također značajnu ulogu u formiranju mnogih smjerova kretanja suvremenog arhitektonskog projektiranja. Prisutnost konstruktivističke komponente u mnogim arhitektonskim školama i grupacijama izvodi svoje porijeklo velikim dijelom i iz djela Le Corbusiera. Štoviše, razvoj slobodnih armiranobetonskih konstruktivno-oblikovnih rješenja, koja se u varijantama dopadljivih ali često proizvoljnih forma i fantazija pojavljuju primjerice u arhitekturi Brazila, vuče svoj impuls iz prvotnih Le Corbusierovih zamisli.

U širokom sklopu svojih ranijih djela Le Corbusier je likovni purist, on elementarnoj jednostavnosti arhitektonskoga korpusa suprotstavlja jedino bogatstvo amorfnih forma prirode i po koji izolirani skulptorski akcent u fokusu vanjskog arhitektonskog prostora. Međutim, u razdoblju oko Drugoga svjetskoga rata i iza njega Le Corbusier metamorfozira svoj puristički stav i počinje iz arhitektonskog korpusa izvlačiti oblikovnu ili preciznije likovnu

temu. Pored prisutnosti dotadanjeg elementa konstrukcije izvlači sada autor u svojim koncepcijama kao temu i elemenat strukture unutarnjeg sadržaja, baziran u objektima u Marseilleu i Nantesu na vizuelnoj interpretaciji rasporeda unutarnjeg nizanja ćelijskih jedinica. Ovaj motiv raste postepeno do samostalne, više puta o unutarnjoj strukturi neovisne teme, koja počinje dominirati kao jedinstveno rješenje – bilo u mirnoj formaciji monokolornog ornamenta, kao primjerice u zgradi ministarstva u Rio de Janeiru, bilo u vidu razigranog ornamentalnog katkada polikolornog koncepta u kojem traži oblikovnu ravnotežu, kao što je slučaj u Marseilleu.

Razumljivo je da se i ovo shvaćanje odrazilo u nizu manifestacija suvremene arhitekture, u kojima se variraju strukture mnogobrojnih ornamentalnih tema.

U ovoj svojoj fazi Le Corbusier se gotovo potpuno odvojio od suvremenih konstruktivističkih težnja kojima je definicija strukture čistog konstruktivnog rastera, uglavnom suženog na egzaktne mogućnosti čeličnih konstruktivnih sistema, ostala osnovnim aksiomom i motivom arhitektonskog stvaranja.

Konačno, u posljednjoj fazi ovoga djelovanja Le Corbusier je težište svoje inventivne stvaralačke snage orijentirao na probleme forme. Gotovo možemo kazati da je u toj fazi funkcionalna analiza postala sasvim sekundarna i da je osnovna snaga njegove stvaralačke imaginacije koncentrirana ili na ostvarenje potpuno amorfne prostorne i oblikovne halucinacije, kao primjerice kod objekta u Ronchampu, ili je ponovno orijentirana prema primarno oblikovnoornamentalnoj ali i oblikovnoplastičkoj prostornoj viziji tvrdih praelementarnih i prakonstruktivističkih fenomena, što je vidljivo u njegovu indijskom opusu.

Na toj bazi razvilo se u suvremenoj arhitekturi široko tretiranje oblikovnog ali mnogo puta i formalnog vida arhitektonske definicije, u kojem se često želi unutarnju funkcionalnu strukturu arhitektonskoga organizma interpretirati na neki način ortodoksnom shemom praelementarne više puta gotovo brutalno snažne konstrukcije. Na toj liniji traži se stanovita istinitost odnosa nutrine i vanjštine, kao i snaga izraza. Ova faza razvoja vezana je jednim dijelom uz opći porast formalizma, koji se u mnogim vidovima pojavljuje u suvremenom kretanju arhitekture u svijetu a koji poprima u nekim slučajevima sasvim dekadentne dimenzije.

Djelovanje Le Corbusiera na području rješavanja osnovnih urbanističkih problema također je izvanredno značajno. U fazi ranijeg djelovanja on zahvaća u srž postojeće akutne urbanističke problematike i nastoji racionalnom metodom analize i s tim povezanim ekstremnim zaokretom u stavu i rješavanju postaviti temelje novog shvaćanja na putu ozdravljenja teškog nasljeđa. Tretman Pariza pokazuje svu ekstremnost zahvata, racionalističku notu ci-

jeloga projekta. U svojim daljnjim koncepcijama Le Corbusier je na urbanističkom planu veoma brzo afirmirao svoj slikoviti artistički osjećaj. Primjer Alžira pokazuje napuštanje strogih racionalističkih ortogonalnih shema i inaugurira postepeno prilaženje slobodnijim likovima vizijama. U Le Corbusierovim posljednjim urbanističkim zamislima ova se slobodna likovna nota, većim dijelom vezana uz grafički prikaz urbane sheme, ispreplići s pojedinačnim strogim elementima pravokutnih ordinata, kao što se vidi u navedenom kompleksu Chandigara.

Spomenuti elementi Le Corbusierovih koncepcija odrazuju se u raznim oblicima u kretanju mnogih urbanističkih koncepcija u svijetu, koje se, preuzevši od Le Corbusiera pretežno na žalost samo formalni impuls, iživljavaju u manje ili više dopadljivoj igri tlocrtnih shema i prikaza ptičjih perspektiva povoljno osvijetljenih modela, dok realizacije u većini slučajeva predstavljaju aglomeracije bez stvarne fizionomije, tako da u globalu suvremeni urbanizam proživljuje fazu stvarne krize. Racionalistički sistem novih urbanih shema pružaju u pravilu ostvarenja opterećena bezličnom monotonijom, a tako zvane organske koncepcije pretežno su amorfno dezorganizirane i na taj način bezlične. Čovjek, taj osnovni subjekt arhitekture, gotovo je izgubljen unatoč svim suprotnim programatskim nastojanjima.

Analizirajući kreativni profil Le Corbusiera, možemo konačno nesumljivo istaći da je to profil velikog artiste i ingenioznog kreatora, koji je značajan po snažnim impulsima koje je unio u kretanje suvremene arhitekture svojim beskompromisnim premisama, lucidnim analizama i likovnom imaginacijom. Momenat njegova najvećeg značenja pada upravo u prvo razdoblje djelovanja, kada su elementi njegove racionalne funkcionalne analize i konzekventne aplikacije čistog i jasnog konstruktivnog sistema (projekt za Ligu naroda, vila Savoya) predstavljali, poput paralelne ortodoksne konstruktivističke doktrine Mies van de Rohea (paviljon u Barceloni), stvarnu polugu revolucionarnog preobražaja u razvoju suvremenoga arhitektonskog stvaralaštva. U toku općih kretanja koja možemo pratiti u suvremenoj arhitekturi nalazimo u stvari mnogo puta određeno parafraziranje i permutaciju navedenih čistih principa uz sve obilniji dodatak oblikovne a na žalost često i formalističke komponente.

Andre Mohorovičić

Summary:

A Reference to Problems in the Sphere of the Development of Modern Architecture

(A survey connected with the life opus of Le Corbusier)

No analysis of the study of the development of architectonic creation is possible independent of the movements of the basic material, ideological and emotional perturbations occurring in the burgeois midst of the 19th and the beginning of the 20th centuries. Strenuous efforts towards a rationalization of all activities as well as a maximal orientation towards the economic element had become the axioms and regulators of the development of social organization and in the forming of social consciousness.

In Le Corbusier's life opus one may clearly discern a genius in the creative realization, which reflects the just mentioned movements of social consciousness.

More, in this creativeness it is possible to underline certain individual stages of development. First of all one becomes conscious of the sense of apotheosis of the technocratic concept with the consequential separation of the rationalistic phenomena of function and construction.

In the further development the anonymous distribution of the constructive skeletons is partly transformed into a shape symbolism, whereby the static contents are manifested through a conscious hypertrophy of the dimensions.

Eventually, the problem of shape gradually takes the upper hand and becomes the theme of architecture, wherein the functional, the constructive and the spatial are interwoven, yet in conflict, thus creating an architectonic phenomenon intended for practice as well as vision.

EDITION ON THE LIFE WORK OF LE CORBUSIER

The last volume of this all-embracing issue on the work of Le Corbusier was published after the master's death through the efforts of W. Bocsiger, the architect, who had dedicated himself to this publication on his late teacher a full forty years after the first volume.

»The problem is not to remain young, but how to become young«, Le Corbusier had stated. Thus this posthumous volume contains the master's whole thematics. Oskar Niemeyer, the designer of »Brasilia«, introduces the reader into the projects of French embassies realized by Le Corbusier. Then one centres on his exhibition pavilion in Zurich, to touch upon the works at Touretta and Chandigarh. A most conspicuous realization is the »Visual Arts Centar« at Cambridge, Mass., lying in the framework of Harvard University.

Among the most interesting folios one finds the drawings and plans for a new hospital in Venice. This is followed by models and drawings of such buildings as »La cité des Arts« and the new faculty in the Rue de Lille in the centre of Paris. This volume ends with drawings aiming at solving the »Concurs international d'urbanisme de Berlin en 1958.« Most conspicuous here are the solutions of the traffic problems in large town-planning wholes.

These 7 volumes make up the whole work of Le Corbusier – not only those projects that have already been executed but also those that were not accepted, and had they been executed they too would undoubtedly have pointed to a special world of original architectonic thoughts and ideas in the present time (Les Editions d'Architecture, Zurich).

R.

RAZMATRANJA NA LINIJI KRILATICE »KONZERVIRATI A NE RESTAURIRATI«

I

1

UVOD

U referatima i diskusijama na sastancima konzervatora kao i u napisima u stručnim časopisima namijenjenim zaštiti spomenika kulture vrlo se često u posljednje vrijeme, kod nas i u svijetu, postavlja pitanje vrijedi li još krilatica »konzervirati a ne restaurirati«, koja je početkom našega stoljeća bila lansirana i općenito prihvaćena kao novo vrhovno pravilo za postupak sa spomenicima. Odgovor na postavljeno pitanje glasi, istina, uvijek pozitivno, ali sama činjenica da se ono ponovno postavlja znači da nešto nije posvema jasno.

Nejasnoća i kolebanje u konkretnom slučaju ima po mojem mišljenju svoj uzrok u dvjema činjenicama: prva je što nije dovoljno objašnjeno što u krilatici stvarno znači restauriranje, koje se osuđuje kao postupak konzerviranja, a druga je što se razmak od pola stoljeća koji nas dijeli od vremena pojave krilatice drži dovoljnim da se preispita ne traži li proteklo vrijeme da se postupak u duhu krilatice retušira i tačnije precizira prema stečenom iskustvu i novim prilikama.

Riječ »restaurirati« upotrebljava se u dvojakom smislu: ona znači »popravljati« ali i »obnavljati«, i osuda »restauracija« ostaje za konzervatora na snazi i danas, ako se ova riječ uzima u onakvom smislu kakav su joj davali tvorci krilatice, to jest u smislu osude restauracija prošlog stoljeća, koje su starinski spomenik nemilosrdno čistile od svih pa i umjetničkih vrijednosti kasnijih ugradnja i dogradnja (purifikacije) i tobože vraćale spomenik u njegov izvorni izgled (ripristinacije).

Iskustva stečena polustoljetnom primjenom krilatice navela su međutim konzervatore na elastičniju primjenu načelnih postavki, a orgije razaranja dvaju svjetskih ratova pokazala su da se današnji čovjek buni da stavi ratno razaranje na istu liniju s razornim učinkom zuba vremena; konačno, vjera u vlastite stvaralačke sposobnosti ne zadržava nas danas od toga da i mi pridonesemo, kao što su to radila prošla pokoljenja, svoj ulog u stvaranju spomenika i spomeničkih ambijenata (naravno, ako se to može učiniti bez štete za naslijeđenu spomeničku baštinu).

Mislim da neće biti bez koristi sve ovo predočiti i iznijeti uz to nekoliko aktuelnih problema iz područja zaštite graditeljskih skulpturskih i slikarskih spomenika.*

ZNAČENJE IZRAZA »RESTAURIRATI«

Riječ »restaurirati« je internacionalan izraz preuzet iz romanskih jezika, a ima svoj korijen u lantinskom glagolu »restaurare«. U latinskom jeziku riječ ima dvojako značenje: prvo je »popraviti« a drugo »obnoviti«.[1] I kasnije se riječ »restauracija« prema prilikama upotrebljavala u jednom i u drugom smislu. U malom Larousseu iz g. 1949. s.v. »restaurer« navodi se upotreba ove riječi u smislu popravka neke statue, ali i u smislu uspostave neke dinastije na ranije prijestolje (u povijesti se nazivlje periodom restauracije režim Burbona od g. 1815. do g. 1830, koji je htio vratiti Francusku u stanje kakvo je bilo prije revolucije).

U talijanskom jeziku se i danas rječju »restauro« označuju radovi na održavanju i popravljanju neke zgrade. Nedavno je jedan od najprominentnijih suvremenih konzervatora Italije arh. Forlati objelodanio u Stelèovu Zborniku (g. 1959) članak u kojem govori o »radicale restauro« zgrade Ateneo veneto u Mlecima, a u stvari se radi isključivo o radovima što ne izlaze iz okvira suvremene prakse »konzerviranja« neke oronule i zapuštene zgrade spomeničkog karaktera. Nijemci i Francuzi perhorescirajući ominozni izraz »restauracija«, nazivlju takve suvremene konzervatorske zahvate na spomeniku kulture bez ikakve težnje za stilskom čistoćom i obnovom prvotnog stanja »Instandsetzung«, odnosno u doslovnom prijevodu »mise en état« (mi bismo najbolje to zvali uređivanje ili popravljanje spomenika[2]). Bošković također osjeća nedostatke krute i doslovne interpretacije i primjene krilatice i piše, da bi je trebalo u izvjesnom smislu modificirati, i ona bi trebala

* Kada sam dovršio ovaj napis, dobio sam u ruke opsežan i sadržajan članak F. Stelèa o konzervativnoj problematici, objedodanjen u Zborniku zaštite spomenika kulture, Beograd 1960, knj. XI, str. 9–26, koji dodiruje mnoga pitanja ovog napisa, i sa zadovoljstvom sam konstatirao da se u svim bitnim linijama slažem s mišljenjem dugogodišnjeg iskustva konzervatora u Sloveniji.

[1] U Žepićevu i Divkovićevu latinsko-hrvatskom rječniku za škole iz g. 1881, odnosno iz g. 1899, navode se izrazi V. aedem, popraviti zgradu, i V. bellum, obnoviti rat.

[2] Dvostruka upotreba riječi »restauracija«, isključujući tu upotrebu u smislu vrlo bliskom jednostavnom konzerviranju spomenika, ogleda se u činjenici da se i danas nazivlju »restauratorskim zavodima« i »restauratorima« ustanove i stručnjaci za popravak pokretnih spomenika, kada se ti stručnjaci i te ustanove rukovode u svojem radu načelom konzerviranja a ne restauriranja spomenika. U Jugoslaviji je službeno zvanje »restauratora« danas promijenjeno u »konzervator«.

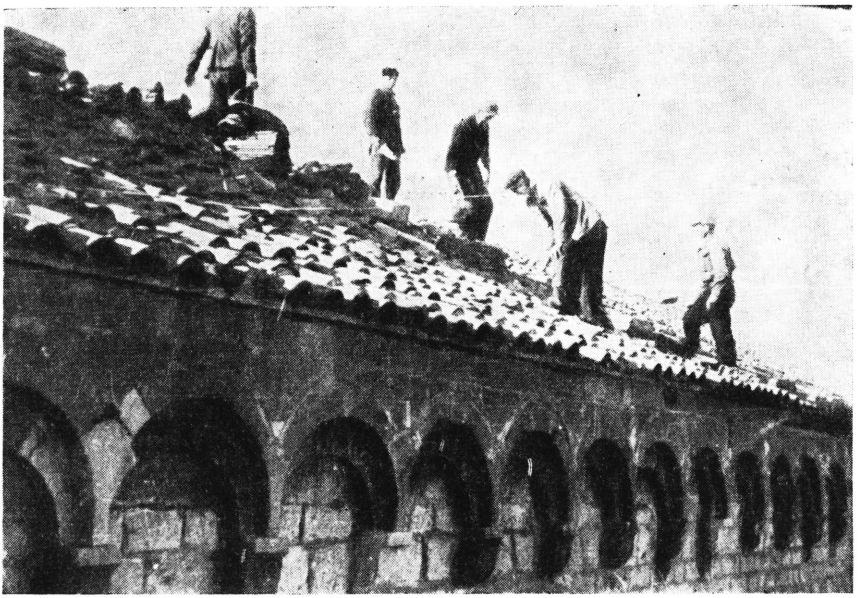
glasiti: konzervacija na prvom mjestu, a restauracija i rekonstrukcija samo u onoj mjeri koja je neophodno potrebna, da bi se konzervacija mogla pravilno izvršiti (Naše starine, Sarajevo 1954, II, str. 5).

Ja bih pak rekao da krilatica »konzervirati a ne restaurirati« ostaje svakako i dalje na snazi, ako se izraz »restaurirati« u njoj shvati tačno onako kako su ga shvaćali začetnici krilatice oko g. 1900, to jest kao osudu težnje za čistoćom stila i obnovom u presumptivno prvotno stanje zgrade. I danas oslobađamo prigodno neki spomenik od kasnije dogradnje ili ugradnje, ali to ne činimo zbog čistoće stila nego zbog toga, što je tim kasnijim zahvatima spomenik oštećen ili nagrđen; i danas otkrivamo ispod žbuke *izvorno sačuvane* skulpture i slikarije, ali ne obnavljamo propalo suvremenom imitacijom izvornog stanja, osim iznimaka o kojima ćemo još govoriti (posljedice ratne štete, ograničene restauracije malenih dijelova).

NAČELA ZAŠTITE SPOMENIKA U PROŠLOM I DANAŠNJEM STOLJEĆU

Poznata je razlika u stavu o zaštiti spomenika u prošlom i današnjem stoljeću. Mada je pojedinačnih zahvata konzervatorskog značenja bilo odvajkada,[3] organizirana sistematska zaštita spomenika kulture je tek čedo romantike prošlog stoljeća. Poznat je udio što je u tom imao Viktor Hugo i učinak njegove brošure »Guerre aux démolisseurs« (1825) u kojoj je on ustao protiv rušitelja crkava i palača u periodu revolucije i zalagao se za njihovo popravljanje. U to vrijeme radilo se u prvom redu o tome da se odstrane posljedice rušenja revolucionarnih fanatika, spomenici poprave i vrate u stanje u kakvom su bili prije revolucije. Ali uskoro se je pošlo mnogo dalje i pod vodstvom darovitog arhitekta Viollet-le-Duca prešlo se od sredine stoljeća, pod nazivom *restauracija* na dalekosežne rekonstrukcije, koje su išle za čišćenjem spomenika od svih dodataka nastalih u toku stoljeća, i za povratkom spomenika u njegov presumptivni prvotni izgled. Rekoh presumptivni izgled, jer je i sam Viollet-le-Duc bio svjestan samovoljnosti svog postupka. On jednom definira svoje restauracije ovako: »Restaurer un édifice ce n'est pas l'entretenir, le réparer, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné« (»Restaurirati neku zgradu ne znači održavati je, popravljati

[3] Up. moj članak u »Zborniku zaštite spomenika kulture«, Beograd 1951, knj. II, str. 50.



Zadar – popravak krova crkve sv. Krševana nakon bombardiranja

je ili obnoviti, to znači uspostaviti je u kompletnom stanju koje možda nije nikada postojalo u datom času«).[4]

Nova doktrina je plod eminetno egsaktnog i historijskog karaktera duševnog života 19. stoljeća. Historijski duh tog stoljeća nametnuo se je i samoj umjetnosti, a najjače onoj grani umjetnosti, koja je odvajkada u tijesnoj vezi sa čuvanjem nepokretnih spomenika, a to je arhitektura. Historijski duh 19. stoljeća bio je tako jak da arhitektura druge polovice tog stoljeća – kada skulptura i slikarstvo u svojem bogatom razvoju nikako ne zaostaju za ranijim stoljećima – nije do samog kraja stoljeća mogla naći svoj vlastiti izraz i gubila se u oponašanju i primjenjivanju stilova prošlosti (historicizam). To je vrijeme promatralo spomenike u neku ruku kao historijske povelje, i njih je trebalo poput povelja očistiti od kasnijih umetaka (purifikacije i ripristinacije). Ono je uz to promatralo spomenike apstrahirajući ih od okvira i sredine i voljelo je radikalne izolacije pojedinog istaknutog spomenika.

Uskoro su se, međutim, javili glasovi negodovanja protiv takve prakse. Počeci reakcije javljaju se već u drugoj polovici stoljeća

[4] Up. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, München–Berlin 1965, H. 2, str. 93.

u pisanju i radu Engleza Morrisa i Ruskina. Dalekosežnim izolacijama i restauracijama nastavlja se, međutim, u raznim zemljama Evrope sve do kraja stoljeća, iako su glasovi negodovanja sve češći.[4a]

Godine 1873. komisija austrijskih arheologa na povratku iz Grčke na sastanku u Splitu odlučno je osudila ranije dalekosežne prijedloge puristički i klasicistički orijentiranog splitskog konzervatora Vicka Andrića, po kojima su se iz splitskog mauzoleja imale odstraniti i vrlo vrijedne umjetnine: romanička propovjedaonica, gotički oltari Bonina da Milana i Jurja Dalmatinca te barokni oltar Morlaitera; nadalje se imao srušiti srednjovjekovni zvonik pred mauzolejom: dapače, u tjemenu same kupole mauzoleja imao se probiti okrugao otvor poput onog u Panteonu u Rimu. Komisija je samo još insistirala na drugoj slabosti prošlog stoljeća, to jest na širokoj izolaciji samog mauzoleja rušenjem većeg broja manjih objekata u njegovoj okolini.

I u samoj Italiji množe se krajem stoljeća glasovi protiv zahvata poput Viollet-le-Ducovih. Talijanski arhitekt i kritičar umjetnosti Camillo Boito piše g. 1893: »Meglio consolidare che riparare, meglio riparare che restaurare« (»radije učvrstiti nego popraviti, radije popraviti nego restaurirati«). Pobornici novih nastojanja ukazivali su na štetne posljedice dalekosežnih izolacija, kojima spomenik gubi razmjere i okvir; prazan prostor oko spomenika nije još trg u arhitektonskom smislu. Oni su ukazivali osobito na to, da uopće nije moguće danas obnoviti spomenik u izvornom izgledu, ni u obliku, ni u duhu: prvo ne zato što nam je vrlo rijetko poznat izvorni izgled spomenika u svakom detalju, a drugo zato što su drugačiji uvjeti rada današnjeg i negdašnjeg majstora. Suvremeni klesar-obrtnik koji pedantno kopira dati mu predložak nije kreativni negdašnji majstor, lapicida.

Do loma u odnosu prema spomenicima došlo je u svim krajevima Evrope početkom našeg stoljeća. U hrvatskim krajevima preokret je vezan s preokretom u Austriji i Njemačkoj, gdje nove ideje sazrijevaju i primaju konkretne oblike u prvom deceniju stoljeća, osobito u diskusijama i zaključcima kongresa konzervatora (Denkmalpflegetag). Istaknuti pobornici novih smjernica u zaštiti spomenika na tim kongresima su bili Gurlitt i Clason iz

[4a] Up. Pitanje odstranjenja stare biskupije u Dioklecijanovoj palači u Splitu. Split 1920, str. 9 ss.

Dva poznata primjera pogrešnog i štetnog proširivanja okoline nekog spomenika da mu se tobože omogući bolje djelovanje, izvedena početkom našeg stoljeća prema prošlostoljetnim načelima, jesu rušenje ogradnog zida i Bakačeve kule ispred katedrale u Zagrebu i rušenje zgrade stare biskupije sjeverno od Dioklecijanova mauzoleja u Splitu. U članku u Zborniku zaštite spomenika kulture, knj. VI–VII, str. 154, sl. 76, Mušič iznosi nedavno štetno proširivanje trga pred katedralom u francuskom gradu Coutancesu, gdje sada raspravljaju o vraćanju trga na njegov raniji prostor.



Zadar nakon bombardiranja u posljednjem ratu

Njemačke i Riegl i Dvořák iz Austrije. Nove ideje u Dalmaciji zastupa i širi g. 1903. u Splitu osnovana Komisija za Dioklecijanovu palaču, koje su članovi Riegl i Dvořák, a tajnik dugogodišnji požrtvovni čuvar ostataka palače don Frane Bulić, a u Hrvatskoj i Slavoniji od g. 1911. Zemaljsko povjerenstvo za čuvanje spomenika u Zagrebu, kojeg je tajnik bio redovni i borbeni branitelj spomenika kulture Gjuro Szabo.

Glavne smjernice novog kursa u zaštiti spomenika su ove: ne štiti se samo sam spomenik nego i čitav ambijent, pa se osuđuju dalekosežne izolacije spomenika; spomenici se po mogućnosti ostavljaju na svo em mjestu i u svojoj funkciji; svi su vremenski periodi i svi stilski oblici za konzervatora jednako vrijedni, pa se zabacuje svako nastojanje za stilskom čistoćom i povratkom u prvotno stanje; ukoliko su za zaštitu spomenika potrebni novi zahvati, oni se moraju lako raspoznavati i moraju biti izrađeni u stilu svoga vremena.

DANAŠNJA BORBA I ZAHVATI PROŠLOG STOLJEĆA

Danas još uvijek zabacujemo i osuđujemo doktrinu i poglede Viollet-le-Duca kao na početku prijeloma u gledanju na zaštitu spomenika, ali njegovu ličnost, iz naše vremenske distance, objektivnije i pravilnije prosuđujemo. Viollet-le-Duc je bio jaka ličnost, dobar poznavalac arhitektonskih oblika, dosljedan i kreativan u materijalnoj primjeni svojih uvjerenja. Pred njegovim ličnim restauracijama iskreno žalimo za propašću baštinjenog spomenika kakvog nam prikazuju crteži i slike prije obnove, ali se često, apstrahiramo li žaljenje za propalim, ne možemo oteti utisku da stojimo pred umjetničkim djelom svoje vrste. Viollet-le-Ducova doktrina je postala, međutim, osobito štetna u rukama njegovih umjetnički i kreativno slabijih nasljednika.[5]

U našem kraju na zlu su glasu restauracije koje je u duhu Viollet-le-Ducovih shvaćanja krajem prošlog stoljeća provodio u sjevernoj Hrvatskoj arhitekt H. Bollè. »Bolletika« je u našoj javnosti i u publicistici postala sinonim nesmiljenog uništavanja spo-

[5] Povodom stogodišnjice izlaska prve knjige Viollet-le-Ducova djela »Dictionnaire raisonnè de l'architecture française du XIe au XVIe siècle« Mušič je napisao topao članak o Viollet-le-Ducovoj kulturnoj misiji (Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1956, knj. VI–VII). Mislim, ipak, da se ide predaleko ako se tvrdi da je obnova u posljednjem ratu oštećenih, odnosno uništenih spomenika u Italiji i Francuskoj suvremenim tehničkim sredstvima dala pravo Viollet-le-Ducovim pogledima. Bitna je razlika između Violet-le-Ducovih zahvata i današnjih rekonstrukcija da se ovim posljednjima vraća spomeniku njegov kompleksni historijski izgled s kojim je do nas došao, dok je Viollet-le-Duc uništavao historijsko nasljeđe u korist nekog vremenski dalekog umišljenog stanja.

menika. Na Bollèa se osobito često obarao zaslužni konzervator Gjuro Szabo. Žestinu Szabovih napadaja možemo shvatiti imamo li pred očima da su Bollèovi zahvati izvođeni u vrijeme kada je sve to više jačala reakcija protiv prošlostoljetnih restauracija, nadalje da je Bollè, iako priličan organizator tehničkog posla, u talentu i kreativnosti daleko zaostajao za svojim uzorom Viollet-le-Ducom i, napokon, da su kao žrtve njegovih restauracija pale ponajbolje od ne baš mnogobrojnih naših srednjevjekovnih građevina u sjevernoj Hrvatskoj.

Najviše žalimo što je žrtvom Bollèovih restauracija postao prvorazredni spomenik – zagrebačka katedrala. U njezinoj unutrašnjosti u skladnu su se cjelinu spajali i barok i gotika, a u tim je stilovima sjeverna Hrvatska dostigla svoj najveći umjetnički domet; skladno i uravnoteženo se u katedrali spajala smjela konstrukcija visokih gotičkih svodova s dekorativnom pompom raskošnog baroknog namještaja. Restauracijom taj je namještaj bio izbačen iz katedrale i zamijenjen beživotnim pseudogotičkim tvorevinama, koje još uvijek monumentalnoj unutrašnjosti crkve daju hladan ugođaj. Vanjština pak crkve pokazivala nam je prije obnove da je u sjevernim hrvatskim krajevima postojao neprekidan kontinuitet umjetničke djelatnosti u raznim razdobljima prošlosti (ostaci romaničko-gotičkog Timotejeva svetišta, kasnogotički vanjski zidovi, Albertalov kasnorenesansni zvonik, Millerova ranobarokna obnova glavnog portala). Sve je to nestalo u radikalnoj pseudogotičkoj Bollèovoj rekonstrukciji katedrale i to pokazuje do kojih šteta može dovesti dosljedno primjenjivanje gore navedene definicije Viollet-le-Duca da je restauracija uspostava neke građevine u obliku koji ona možda nije nikada imala.

Ne mogu se međutim složiti s mišljenjem koje se od Szabovih vremena još uvijek kod nas podržava, a prema kojem su Bollèove restauracije plod nehaja tuđinca za naše kulturno naslijeđe i posljedice naše kulturne zaostalosti. Slične su se restauracije sa sličnim negativnim rezultatom vršile u prošlom stoljeću u svim krajevima Evrope; a zagovaratelji i pobornici Bollèovih restauracija u sjevernoj Hrvatskoj bili su pioniri kulturnog rada kod nas u to doba, Kršnjavi i Strossmayer.[6] Zanimljiva je u vezi s time činjenica da je Dalmacija, daleko bogatija spomenicima od sjeverne Hrvatske, uglavnom ostala pošteđena od radikalnih restauracija.

[6] Veliki Strossmayer izražava želju da se zagrebačka katedrala »iz temelja popravi i prvobitnoj ljepoti povrati« (v. sadržajan članak A. L. Horvatove u Zborniku »Iz starog i novog Zagreba« II, Zagreb 1960, str. 225 ss). Slične je poglede imao i naš veliki historičar Franjo Rački, koji se slaže s prijedlogom Andrića za purifikaciju mauzoleja i Peristila u Splitu i piše: »Sve ove kasne dometke trebalo bi izbaciti, ove dogradnje porušiti, te crkvu, trijemove i peristil uspostaviti po mogućnosti u prvobitno čisto stanje« (v. Kečkemetov članak u Zborniku zaštite spomenika kulture, Beograd 1956, knj. VI–VII, str. 43).

Mislim da nije smjelo pripisati to siromaštvu te pokrajine, zapuštene od dalekog Beča, i pomanjkanju mecena kao što su bili Strossmayer i Kršnjavi[7] u njoj u to doba.

Isto tako kao što današnje doba zauzima različit stav prema prošlostoljetnoj doktrini restauriranja spomenika s jedne strane i prema pojedinim restauratorskim zahvatima tog doba s druge strane, i naš današnji stav prema doktrini historicizma i arhitekturi 19. stoljeća i prema pojedinim realizacijama toga doba i njegova stilskog smjera jest različit. Smatramo i danas svjesno i namjerno oponašanje stilova prošlosti zabludom i dovođenjem graditeljske djelatnosti u ćorsokak, iz kojeg se teško oporavlja suvremena arhitektura na novom putu razvoja. Ali shvaćamo da Strossmayer u svoje doba nije imao izbor drugog stilskog pravca i stojima s respektom pred brigom i spremom koje su uložene u gradnju katedrale u Đakovu, pa ma koliko ona bila daleko od osjećaja i težnji današnjeg doba. Katedrala u Đakovu nije bolja, ali nije ni gora od mnogih sličnih građevina iz vremena historicizma u kulturnim središtima drugih zemalja.

2

ELASTIČNIJE PRIMJENJIVANJE KRILATICE

Kod svake revolucije i prijeloma u mišljenju u prvo vrijeme nova se doktrina primjenjuje dosljedno i često kruto. S vremenom, međutim, nova se načela primjenjuju elastičnije a postupak biva

[7] Jedna od posljednjih žrtava prošlostoljetnih restauracija jest zvonik katedrale u Splitu, jedan od najreprezentativnijih spomenika sredovjekovne umjetnosti u Dalmaciji. Zvonik je bio građen u 13. i 14. stoljeću u pet spratova u romaničkim oblicima, koji u gornjim spratovima, u širokom rastvaranju ploha i postepenom sužavanju, odaju prodiranje duha gotike; nad njim je bio renesansni oktogon iz vremena oko g. 1500. – Na prijelazu u naše stoljeće od g. 1890. do g. 1908. zvonik je na žalost bio iz temelja obnovljen, njegov bogati plastični izvorni ukras bio je zamijenjen beživotnim imitacijama; renesansni završni oktogon je dapače u ime stilske čistoće dobio romaničke bifore i nizove slijepih lukova. Kada je g. 1908. zvonik, u kojega je obnovu bilo uloženo mnogo borbe i dobre volje, mnogo sredstava i tehničke vještine, skidanjem drvene skele ponovo bio vraćen u izrazitoj bjelini pogledu Splićana, došlo je do razočaranja i prigovaranja. Tragika splitskog stvarno vrlo trošnog starog zvonika je bila u tome da je njegov popravak začet g. 1890. u duhu zastarjelih pogleda ondašnjih konzervatorskih faktora u Beču i Splitu i da je bio ponovno otkriven g. 1908, kada su se novi pogledi na zaštitu spomenika već bili afirmirali. Za spas mnogih naših spomenika zaslužni Bulić, koji je živio i djelovao u vrijeme prijeloma starih i novih pogleda, nije zapravo bio svjestan toga. Često smo razgovarali o zvoniku i sjećam se da je neuspjeh obnove zvonika pripisivao propustu nadzornog arhitekta, koji nije pobilježio svaki skidani kamen. Bilo je, međutim, ipak još uvijek moguće upotrijebiti u obnovi zvonika stare kamene tesance, pa taman i na drugom mjestu, nije trebalo zamijeniti izvornu plastiku imitacijama, a pogotovo je morao izostati restauratorski »puristički« postupak sa završnim oktogonom.

složeniji i od slučaja do slučaja individualniji. To se dogodilo i s krilaticom »Konzervirati a ne restaurirati«.

Obnove spomenika po principima Viollet-le-Duca bile su tako radikalne da se vrlo često nijesu više mogli raspoznati stari izvorni i novi obnovljeni dijelovi spomenika. Kao reakcija na to proglašeno je pravilo da se novo mora uočljivo raspoznavati, pa je splitska Komisija za Dioklecijanovu palaču početkom našega stoljeća nadomještala otpale klesance na Porta aurea palače *crvenim ciglama*[8] i propali arhitektonski dekor dijelova rimske palače obnavljala u *samom profilu* bez izvedbe ukrasnih motiva.

Ja sam s takvom praksom, koja je u korist tzv. stroge dokumentarnosti vrijeđala estetiku, prekinuo kada sam dvadesetih godina ovog stoljeća nastupio kao konzervator u Splitu. Kada je u Peristilu trebalo obnoviti nekoliko tesanaca na pročeljnoj arkadi uličnog portika između crkve sv. Roka i arhikolonata, učinio sam to kamenim klesancima, na kojima sam samo dao otući rubove prema praksi naših klesara, koju antika nije upotrebljavala.

Isto tako mislim da se danas konzervator ne bi žacao obnoviti i propale dijelove gornjeg vijenca na podnožju mauzoleja s motivom tzv. ovula, a početkom stoljeća je spomenuta Komisija na više mjesta obnovila ovaj vijenac u samom profilu bez uresa, što se neugodno doima, jer oduzima vijencu njegovu funkciju i utisak sveobuhvatnog ukrasnog motiva.[9]

Arhitektonske česti kao što su vijenci pa okviri vrata i prozora bitni su dijelovi arhitektonske kompozicije, kojima je poželjno omogućiti da daju izvoran cjelovit utisak. Ponekada je arhitektonski okvir sačuvan, ali je propao obojeni ukras kamena. Ako se radi samo o tragovima boje, bolje je ostaviti ih takvima i ne obnoviti obojeni ukras; ali ako je veći dio tog ukrasa još sačuvan, bit će dozvoljeno u ime estetskog cjelovitog djelovanja obnoviti ga, ali svakako u nešto različitoj nijansi boje zbog dokumentarnosti izvornog stanja.

Poseban problem jest pitanje *patiniranja* novih dijelova zida i arhitektonsko-plastičnog dekora. Razumljivo je da noviji pogledi na zaštitu spomenika zabacuju patiniranje; ono je u svakom slučaju u stvari falsifikat. Ono se protivi načelu da novo mora kod konzervatorskih zahvata biti jasno uočljivo i da se da lako raspoznati od starog. A osim toga ono je protivno načelu iskrenosti materijala, koje se upravo u početku stoljeća, dakle u vrijeme lansiranja krilatice, u Beču propagiralo i po tome se afirmiralo kao

[8] Isto je učinjeno u to doba i na mletačkim zidinama na Pisturi u Splitu.

[9] Kada je g. 1937. bila premještena sakristija splitske katedrale, koja je dotada prekrivala veći dio jugoistočne strane mauzolejeva oktogona, otkriveni vijenac podnožja, iako oštećen, ostavljen je u zatečenom stanju (v. Rad JAZU, br. 279, Zagreb 1950, str. 41).

jedna od smjernica nove arhitekture.[10] Praksa je međutim pokazala da je ponekada diskretno patiniranje kamena manje zlo. Kada je g. 1924. Konzervatorski zavod u Splitu iz peristila mauzoleja povukao u njegovu unutrašnjost kapelu sv. Duje, smatrao sam dozvoljenim diskretno patinirati nove klesance, koji su zatvorili rupu nastalu u zidu, eda se bolje usklade sa stoljetnom crnom patinom ostalog izvornog vanjskog zida mauzoleja. Bilo bi dobro oprezno prevući patinom i nekoliko novih klesanaca i kapitela, što još uvijek bliješte bjelinom u nutrašnjosti mauzoleja iz vremena njegova popravljanja krajem prošlog stoljeća.[11]

U svim navedenim slučajevima elastičnije primjenjivanje krilatice o konzerviranju i restauriranju traži od konzervatora takt, mjeru i osjećaj za dva prividno protivna pola, tzv. dokumentarnost i estetiku u konzervatorskim zahvatima.

Ovom pitanju je Stelè posvetio sadržajan članak u časopisu »Varstvo spomenikov« V, 133–154 (Ljubljana 1955). Dokumentarnost i estetiku ne trebamo shvatiti kao dva pola što se isključuju, nego kao dva cilja koja se dopunjuju: u istom vremenu trebamo uzeti u obzir i dokumentarnost, to jest respekt pred izvornim stanjem kulturnog naslijeđa iz prošlosti, i estetiku, to jest djelovanje popravljenog spomenika na današnjeg gledaoca. Stelè piše: »Težimo za dokumentarnom restauracijom, ali tako da iz krive »obzirnosti« prema izvornim elementima nećemo vrijeđati estetski osjećaj gledaoca; u težnji pak za estetskim učinkom moramo biti svjesni da je kriva svaka vjerojatna ili apriorna estetika koja bi škodila ili uništila dokumentarnu stranu spomenika«.[12]

Posebna praksa u suvremenoj zaštiti spomenika jest tako zvana *anastiloza* arheoloških iskopina i spomenika. Tako nazivamo djelomičnu uspostavu komada porušenog spomenika, koji leže na tlu u razvalinama, odnosno koje smo vadili iz zemlje u arheološkim iskopavanjima. Naziv potječe od zahvata grčkog arhitekta Balanosa, koji je u prvim decenijama našeg stoljeća uspostavio dijelove razvalina na Akropoli u Ateni. Bilo je isprva glasova rezerve, skepse i prigovora Balanosovu postupku od strane strogih i dosljednih

[10] Početkom stoljeća u naprednim krugovima pod parolom »Materialechtheit«, »Zweckmässigkeit« i »Bauen von innen nach aussen« propagirala su već načela iskrenosti materijala, funkcionalnosti i konstruktivnosti, na kojima se oblikovala suvremena arhitektura našeg stoljeća.

[11] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1959, I, str. 165.

[12] Veći i kompleksni zahvat, u kojem je u skladnu i uravnoteženu cjelinu spojena i dokumentarnost, to jest nastojanje da se što potpunije i jasnije prikaže slijed gradnje i pregradnje spomenika, i estetika, to jest obziri prema djelovanju spomenika kao cjeline provela je konzervator A. Deanović u srednjovjekovnoj kapeli sv. Stjepana u Zagrebu (otkriveni su u kapeli ostaci najstarije katedrale iz 12. stoljeća, utvrđeno je izvorno stanje i kasnije pregradnje kapele, otkrivene su i stručno popravljene kvalitetne kasnogotovske freske iz druge polovice 14. stoljeća). Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1955, knj. IV–V, str. 388–391.

pristaša načela po kojemu naslijeđenu baštinu spomenika moramo po mogućnosti ostaviti u onom stanju i na onom mjestu u kojemu su spomenici do nas došli. Ti su glasovi, protivni anastilozi, međutim, uskoro utihnuli i anastiloza je danas uobičajena praksa u arheologiji i u izložcima muzeja. Preduvjet je, s jedne strane, da ona ne prekorači mjeru, to jest da se dodavanje novog ograniči samo na mjeru potrebnu za statičko podupiranje uspostavljenih izvornih dijelova i da se novo uočljivo razlikuje u materijalu i boji od starog; ovo je posljednje poželjno, jer su obziri prema dokumentarnosti u slučaju arheoloških spomenika jači.

Primjer umjerene anastiloze imamo u Hrvatskoj u starokršćanskoj bazilici na Brionima. A primjer pretjerane anastiloze imamo u obnovi ostataka rimske bazilike u tršćanskoj akropoli do sv. Justa, gdje su Talijani uspostavili nove visoke stupove iz opeke da smjeste jedan izvorni kapitel i nekoliko sitnih krhotina; to je anastiloza koja ima svoj korjen u predilekciji Talijana za spomenike antike, a vjerojatno, u konkretnom slučaju, i u nacionalističkoj propagandi.[13] Dalekosežnu anastilozu proveli nedavno austrijski arheolozi u iskopinama u Efezu. Oni su uspostavom dobrog dijela pročelja Hadrijanova hrama obnovili svu raskoš rimske dekorativne plastike a smjelom uspostavom gornjeg reda izvornog mramornog stupovlja poviše umetnutih arkada iz crvene cigle predočili su monumentalnosti ranobizantinske arhitekture u bazilici sv. Ivana.[14]

U poljima arheoloških iskopina u pravilu nije dobro da se forsira anastiloza do rekonstrukcije, to jest do stavljanja spomenika pod krov. To može iznimno biti dozvoljeno kod ruševnog spomenika u sredini historijskog grada, ako spomenik svojim ruševnim stanjem strano i nepovoljno djeluje u cjelovitoj slici trga ili ulice. Anastilozom provedenom do cjelovite rekonstrukcije služe se ponekada zbirke muzeja kod uspostave istaknutih objekata od kojih je dobar dio sačuvan. Primjer takvih zahvata su Abramićeva rekonstrukcija ciborija oltara iz starohrvatske kneževske kapele u Bijaćima i Gunjačina rekonstrukcija ciborija oltara iz starohrvatske trobrodne bazilike u Biskupiji. Na liniji anastiloze prezentirano je otkopano rimsko groblje u Šempetru u Slovenije (Klemenc).[15]

[13] Up. L'orma di Roma nella Venezia Giulia, Trieste 1938, str. 17. (Brioni), zab. XIV (Trst), str. 27. (Aquileja).

[14] Up. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien–München 1959, XIII/1, str. 1 ss.

[15] Up. Lj. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930, sl. 39 (Bijaći); S. Gunjača, Novi naučni rezultati u hrvatskoj arheologiji, Zagreb 1958, sl. 18 (Biskupija); Varstvo spomenikov, 1958–1959, VII, str. 101–106. (Šempetr). Preduvjet za rekonstrukcije u zbirkama mora svakako biti da svi ulomci potječu od istog objekta i samo u idealnoj rekonstrukciji općeg tipa nekog objekta u crtežu može biti dozvoljeno unijeti u rekonstrukciju detalje uzete iz raznih objekata.

Na liniji elastičnijeg primjenjivanja krilatice o konzerviranju i restauriranju jest konačno i to da današnja konzervatorska praksa dozvoljava ipak *restauratorski zahvat u ograničenom opsegu, ali samo uz tri uvjeta:* 1. da nas naslijeđeno stanje spomenika iz estetskih obzira ili iz funkcionalnih potreba života nužno nagoni na zahvat; 2. da nam je sigurno poznat izvorni izgled spomenika u cjelini i u detalju; 3. da zahvat ne donosi sobom štetnih posljedica bilo koje naravi.

U vezi sa sporom oko nedavno izvedenih radova u splitskom Peristilu nastojao sam u članku objelodanjenom u splitskim »Mogućnostima« (1960. br. 12) pokazati da je više zahvata Konzervatorskog zavoda u Splitu izvedenih u Peristilu i njegovoj okolini u vrijeme između dva svjetska rata ostalo u okviru gore spomenutih nužnih preduvjeta i za parcijalne restauracije, a da to nije slučaj kod zahvata što ih je izveo nedavno u Peristilu splitski Urbanistički biro. Mislim da će biti najbolje ako za ilustraciju problema koji nas interesira ponovim ukratko argumente iz spomenutog članka.

G. 1924. bili su odstranjeni iz periptera mauzoleja ružni vanjski zidovi kapelice sv. Dujma, g. 1928. odstranjen je otvor kojim se ispod protirona Peristila silazilo u podrumni »Carev rov« (Grote), a bio je napravljen u vezi s dočekom cara Franje Josipa u Splitu g. 1875; g. 1937. premještena je bezvrijedna sakristija katedrale da se otkrije još jedna dobro sačuvana izvorna strana Dioklecijanova mauzoleja.

Opravdanih razloga za poduzimanje zahvata bilo je u sva tri slučaja. Kada je požarom uništena zgrada stare biskupije sjeverno od mauzoleja, pokazala se oku prolaznika kapela sv. Dujma, dotada sakrivena, u svoj svojoj nametljivoj ružnoći, prekidajući harmoničan ritam kolonade oko mauzoleja; razjapljen otvor pred protironom za silazak u »Carev rov« kvario je je raniji jedinstveni utisak Peristila, a premještanjem sakristije bila je otkrivena još čitava izvorna strana mauzeloja i prekriven je dio kora, koji je crkvi potreban ali izvana neestetski djeluje. Ni izgled izvornog stanja koje se imalo uspostaviti nije bio problem. S nekoliko klesanaca zatvorena je jednostavno rupa u zidu mauzoleja, nastala pri povlačenju kapelice u njegovu unutrašnjost, a Peristilu je odstranjenjem radova iz g. 1875. bio vraćen njegov raniji izgled, kakav ima na svim starim crtežima Spon-Whelera (g. 1682), Fischer von Erlacha (g. 1712), Adama (g. 1764) i Cassas-Lavallèa (g. 1802). Premještanje sakristije otkrilo je čitavu jugoistočnu stranu mauzoleja, sačuvanu u svim detaljima podnožja, baza stupova, kapitela i trabeacije. Štete po izgled spomenika bilo koje vrste nije bilo. To sve, međutim, ne možemo reći za najnovije radove šo ih je na Peristilu izveo Urbanistički biro u Splitu.

Nije postojao nikakav opravdani povod za dalekosežne zahvate u Peristilu. Peristil je, poslije odstranjenja otvora ispred protirona za silaženje u »Carev rov« do obale bio skladan i uravnotežen u cjelini i u detalju. Izvodioci radova na Peristilu ne pravdaju ih estetskim razlozima ni težnjom za čistoćom stila i obnovom u smislu prošlostoljetnih restauracija, već traže odstranjenje kapelice ispod protirona u prvom redu zbog toga da se omogući pristup iz Peristila u Vestibul, koji je silaznim stepeništem u Carev rov ugrožen. Čudnovatom upornošću insistira se na urbanističko-prometnoj potrebi da se obnovi navodno izvorni izravni prilaz iz Porta aurea na sjevernoj strani palače na obalu na njenoj južnoj strani. Rekoh čudnovatom upornošću, jer je i prije izvođenih radova postojala, pa i danas postoji mogućnost da se od Porta aurea priđe obali preko stepenica na Bulićevoj poljanici tik samog Peristila.

Urbanistički zavod zadužio je Split čišćenjem i otvaranjem za javnost monumentalnih suterena ispod careva stana, stručnom, konzervatorski ispravnom adaptacijom više starinskih zgrada u palači za suvremene potrebe i izvođenjem arheoloških istraživanja na više mjesta u palači. Pogrešno je, međutim, bilo da se pristupilo izvođenju dalekosežnih radova na Peristilu na temelju jednostrane interpretacije tu vršenih iskopavanja prije nego je dobivena suglasnost za izvođenje radova od nadležnog Konzervatorskog zavoda i prije negoli je interpretacija rezultata iskopavanja u Peristilu bila dana na diskusiju širem krugu stručnjaka. A bilo je to svakako potrebno, jer i u ovom slučaju postoji mogućnost različite interpretacije.[16]

Nego, i da je postojalo u Dioklecijanovo doba silazno stepenište iz Peristila u suterene ispod careva stana i udubljeno predvorje (Peristil) pred njegovim stanom, mi ne bismo trebali to obnoviti: prvo, zbog toga što ne znamo kako se stepenište otvaralo na Peristil (svakako ne današnjim ružnim otvorom), a drugo, jer rimski Peristil, nije bio današnji trg pred katedralom ni u funkciji ni u dimenzijama. U Dioklecijanovo doba Peristil je bio predvorje pod otvorenim nebom, u kojem je zastajao rijetki posjetilac careva stana, a danas je to prometno središte živog grada, koje ne trpi trostruko teške stepenice kojima se silazi u udubljeni dio Peristila. Osim toga današnji Peristil je produžen za trećinu prema sjeveru i djelomično udubljenje samog rimskog dijela daje mu vrlo nepovoljan, raskidan izgled.

[16] Up. za sve ovo moj i Fiskovićev članak u »Mogućnostima« 1960/12.

3

ZAŠTITA SPOMENIKA I RATNO RAZARANJE

Svijest današnjeg čovjeka buni se da postavi na istu liniju namjerno ratno razaranje i postepeno razaranje zuba vremena. To je djelomično modificiralo u praksi načelni stav konzervatora protiv restauracija i rekonstrukcija spomenika. U svim zemljama poslije prvog a pogotovo poslije drugog svjetskog rata vlasti i javnost preko konzervatorskih ustanova ulažu velika sredstva i sve snage da odstrane posljedice rata, ne zaziruć pri tome ni od rekonstrukcija spomenika u ranije, predratno stanje. Nije to prošlostoljetna težnja za čistoćom stila i vraćanje u zamišljeno prvotno stanje: to je osuda strahota rata, odmazda neprijatelju koji ih je izazvao i obnova zemlje poslije ratne katastrofe.[17]

Još nešto je pripomoglo napuštanju krute primjene načela protiv rekonstrukcija u slučaju ratnog razaranja: čovjek se teško dijeli od onog što je navikao gledati. Rat je elementarna katastrofa kao potres, grom ili požar, protiv kojih se čovjek spontano bori i reagira. I u slučaju da neki spomenik iznenada nastrada od požara ili potresa ne ćemo se iz načelnih obzira žacati rekonstruirati ga, ukoliko je to moguće učiniti bez veće štete za njegov izgled i djelovanje.[18]

Kod nas kao i u drugim zemljama poslije rata prišlo se intenzivno uklanjanju šteta od ratnog razaranja na spomenicima kulture i spomeničkim sredinama historijskih gradova. Radilo se na principu triju teoretski mogućih postupaka, to jest obnavljanja porušenog u *suvremenom duhu*, rekonstrukcije dijelova ili cjelina pogođenih spomenika u *ranijim oblicima*, i, konačno, konzervacija spomenika u izgledu ruševine.

Ovo posljednje se radi samo u posebnim slučajevima, bilo kao simbol i opomena protiv rata, bilo ondje gdje je spomenik zadržao

[17] Up. prikaz razaranja spomenika kulture u »L'art treasures of Europe«. London 1946. I prva svjesna i sistematska zaštita spomenika nastala je u atmosferi romantizma kao reakcija na razaranje ratova i borbi francuske revolucije.

[18] God. 1902. srušio se iznenada srednjovjekovni zvonik Sv. Marka u Mlecima u vrijeme kada su se na kongresima njemačkih i austrijskih konzervatora (Denkmalpflegetag) dosljedno propagirala nova načela protivna rekonstrukcijama. Predlagala se kao ispravna obnova zvonika u modernim oblicima, ali ubrzo su učestali glasovi slaganja sa željom Mlečana da se zvonik obnovi u starom obliku. To je učinjeno i po mojem mišljenju to je bilo ispravno. Znao se, naime, tačno raniji izgled zvonika i obnova se mogla vršiti bez ikakve štete za izgled i djelovanje zvonika. Za razliku od zvonika u Splitu, gdje se blještava bjelina novog kamena i šablonska klesana izradba plastičnog dekora neugodno doima, na zvoniku u Mlecima mogao se obnoviti jednostavan visoki podanak u crvenim ciglama s jednakom nijansom boje kao i raniie, dok obnovljen skulptorski dekor kasnorenesansne loggie u vrhu zvonika nije na dohvatu oka.

i u oštećenom stanju bez krova sugestivan izgled i povoljno estetsko djelovanje. Primjer prvog je katedrala u Coventryju u Engleskoj, poznatom kao žrtva temeljitog bombardiranja u posljednjem ratu, koja je bila konzervirana kao ruševina a kraj nje je podignuta nova katedrala u suvremenim oblicima.[19] Primjeri pak drugog su u našoj zemlji crkva minorita u Ptuju i crkva u samostanskom sklopu u Kostanjevici u Sloveniji, koje su konzervatorskim zahvatom ostavljene barem za sada kao ruševine bez krova.[20]

U teško nastradalom Zadru je bomba pogodila crkvu Gospe od zdravlja i srušila crkvenu lađu a poštedila svetište; ono je ostalo u upotrebi kao kapela a konture lađe su samo naznačene na terenu. Opetovano bombardiranje Senja je u tom gradu uništilo starinsku crkvu franjevaca, u kojoj su se čuvale mnogobrojne nadgrobne ploče uskočkih boraca; zvonik crkve je ostao pošteđen a crkva nije obnovljena. Na prostoru propale crkve i ovdje će se uza zid u konturama crkve postaviti popravljene i rekonstruirane nadgrobne ploče kao u zbirci na otvorenom.

Ponekada slučajnosti ratnog razaranja daju povod za pozitivan konzervatorski zahvat i postupak. U Austriji, na primjer, u ratu je jako nastradala barokna palača Harrach na trgu Freyung; konzervatori su je rekonstruirali, ali su pri tome odstranili u prošlom stoljeću nezgodno preinačeni završni dio pročelja i obnovili ga u izgledu koji je prema bakrorezu Fischera von Erlacha palača izvorno imala.[21] U Senju je bila teško oštećena i stara katedrala; pri obnovi pročelja utvrdilo se je da je izvorna crkva bila građena u opeci i s romaničkim slijepim arkadicama iz 13. stoljeća, što je dalo povoda za konzervatorski zahvat koji u pročelju crkve prikazuje čitav slijed građenja i pregradivanja.[22] U sklopu samostanske crkve sv. Marije u Zadru pri obnovi oštećenih dijelova bili su utvrđeni važni novi podaci o izvornom romaničkom zvoniku i svetištu trobrodne crkve (u porušenom kapitulu samostana došle su ispod opale žbuke na vidjelo ranoromaničke freske, koje su na žalost propale prije negoli je kapitul obnovom bio stavljen pod krov.[23]

[19] Up. L'architecture d'aujourd'hui, Paris, Avril 1957, str. XXI.

[20] Up. Varstvo spomenikov, Ljubljana. IV, 1951–1952, str. 103. i ibidem; VII, 1958–1959, str. 21–48.

[21] Up. Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, Wien 1953, 1–3, str. 26. ss.

[22] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1951, knj. I, str. 190.

[23] Ponegdje strše u našim gradovima još uvijek kao ruševine vrijedni i istaknuti spomenici koji bi i radi očuvanja i radi estetskog djelovanja trebali doći pod krov, i to zato što našoj ratom teško iskušanoj zemlji nije još bilo moguće popraviti svu ratom nanešenu štetu. Kao primjere potrebnog konzervatorskog zahvata iz područja Hrvatske navodim kasnogotičke crkve u Voćinu i u Ivanić-Kloštru i klasicistički dvorac u Januševcu.

Bomba je uništila kuću Aglić na sjeveru Peristila u Splitu, što je dovelo do otkrića ugaonih pilona trijemova, koji su flankirali strane glavnih ulica Diokleci|anove palače. Kuća će biti obnovljena, ali u njezinoj unutrašnjosti bit će vidljiv pilon, važan ostatak careve palače.

Poljska se ističe dalekosežnim zahvatima rekonstrukcije na pojedinim spomenicima pa i čitavim četvrtima gradova, kojima se uklanjaju tragovi i posljedice ratnog razaranja okupatora.[23a]

Gotovo pravilo je danas da se ono što je uništeno ratnim razaranjem, pogotovu ako su oštećeni samo dijelovi zgrade spomeničkog karaktera, *obnovi u ranijim oblicima*. Ali se ne zazire ni od totalnih obnova, gdje god je to zgodno i moguće. Razne su zemlje u tom pogledu napravile upravo čudesa. Pri rekonstrukciji zgrada upotrebljavaju se suvremeni tehnički postupci (željezno-betonska gradnja) ali nevidljivi oku; a isto tako se i unutarnje uređenje i namještaj u pravilu nadomještaju na suvremen način i suvremenim proizvodima. U konzervatorskoj literaturi osobito se ističu smjeli zahvati pri popravku rasklimanih kupola Sv. Marka u Mlecima (Forlati) i porušenih francuskih katedrala kao i Forlatijev popravak i poravnanje jako nagnutog pročelja palače »dei Trecento« u Trevisu (po istoj metodi izvedena je i asanacija južnog zida Sv. Sofije u Ohridu).

Primjeri većih izvedenih obnova u Hrvatskoj su totalno rekonstruirana renesansna gradska Vijećnica u Šibeniku iz 16. stoljeća i iz temelja uspostavljen zvonik sv. Mihovila u Trogiru, djelo domaće renesanse iz vremena oko g. 1600. Ovaj posljednji je uslijed učinka bombe bio raskliman i nagnut, te je prijetio padom; dok crkva do zvonika, razrušena do temelja izravnim pogotkom bombe, nije bila obnovljena, zvonik je bio demontiran i ponovno zidan uz prethodno pomno numeriranje svakog kamena.[24] Gradska vijećnica u Šibeniku na sjevernoj strani trga pred katedralom ležala je u ruševinama. Konzervator se nije usprotivio da se ona iz temel|a obnovi u ranijim renesansnim oblicima. To je po mojem mišljenju bilo opravdano. Na monumentalnom trgu pred katedralom nije se mogla ostaviti ruševina, a razumljiva je skepsa prema pokušaju da se nađe rješenje u suvremenim oblicima koji bi se potčinili postojećima i s njima uskladili.[25] Osim toga, jednostavniji

[23a] Vidi članak M. Fučića u »Vijestima muzealaca i konzervatora Hrvatske« br. 3, g. 1959., koji donosi priloge o zaštiti spomenika. Za zaštitu spomenika u Poljskoj uopće vidi časopis »Ochrana Zabytkw« 1948. g. dalje i J. Zachwatowicz, La protection des monuments historiques en Pologne populaire. Varsovie 1956.

[24] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1955, knj. IV–V, str. 217–222.

[25] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1951, knj. I, str. 173. i slike na str. 175.

oblici zrele renesanse vijećnice nisu oživljavanje oblika prošlosti iz udžbenika, jer se ti oblici nameću i danas u vizuelnom utisku suvremenih gradova zbog velikog broja neorenesanskih javnih i privatnih zgrada.[26] Prigodom radova utvrdilo se da je izvorno prvi kat bio građen kao otvoreni trijem, pa su pri obnovi izostavljeni prozori i zid oko njih; unutrašnjost same vijećnice suvremeno je uređena. Grehota je samo što nije u većoj mjeri pri obnovi bio upotrijebljen spašeni materijal i arhitektonsko-plastični detalji koji su svršili u gradskom muzeju i što nije prema prijedlogu konzervatora bio postavljen ispod strehe natpis koji će upozoriti da je zgrada iz 16. stoljeća propala u velikom ratu i obnovljena u novoj Jugoslaviji; to bi bilo ne samo na liniji dokumentacije nego i estetike, jer je propali natpis s velikim slovima bio svakako dio arhitektonske zamisli graditelja.[27]

Treći teoretski mogući postupak sa spomenicima oštećenim u ratu, to jest izvanjska rekonstrukcija spomenika u suvremenim oblicima provodi se rjeđe. Razlozi tome su dvojaki: jedno je već spomenuti opći stav našeg doba prema ratnom razaranju, a drugo je dvojba da li će se u konkretnom slučaju uspjeti naći rješenje u suvremenim oblicima koje će se uskladiti s ambijentom.

Nešto drugačiji je stav kada se ne radi o pojedinom spomeniku nego o čitavim četvrtima starinskih jezgri historijskih gradova. I kod nas u Hrvatskoj su nastradali čitavi dijelovi starih gradova, osobito u Zadru, pa na Rijeci, u Senju i Šibeniku. U tim se gradovima prema regulacionom planu urbanista obnavljaju razorene četvrti prema suvremenim potrebama, iako uz obzir prema određenoj sredini. Ne unose se, istina, u planove obnova suvremene široke ulice, promet vozilima ostaje i dalje isključen iz porušenih starinskih četvrti; ali se ipak negdašnji raster ulice ne obnavlja kruto, propale kuće se ne rekonstruiraju u ranijim oblicima i po mogućnosti se amo i tamo u plan unosi više zelenila i zraka. Protiv svega toga nije konzervator; ali je svakako potrebno da urbanisti, a pogotovu arhitekti, u obnovljenim četvrtima uzmu više u obzir bližu i dalju okolinu i vjekovne tradicije izazvane našim podnebljem i našim životom.

[26] U Zadru je izravan pogodak bombe uništio do temelja krstionicu do katedrale i Sv. Donata. Krstionica nije bila uopće obnovljena, jer ambijent i bez toga vrijednog spomenika djeluje skladno i cjelovito. A da je bilo potrebno graditi novu krstionicu, mislim da bi bilo neumjesno obnoviti je u oblicima dalekog starokršćanskog doba i da bi bilo bolje dati joj suvremeniji izgled, naravno uz uvjet da se on u razmjerima i u karakteru uskladi s okolinom.

[27] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1953, knj. II, str. 148. i sl. 4 i 5. Djelomična rekonstrukcija većeg opsega izvedena je na ratom oštećenom i rasklimanom pročelju samostanske crkve u Lepoglavi u Hrvatskom zagorju. Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1955, knj. IV–V, str. 392–396.

Kod *spomenika skulpture* dolaze također u obzir sve tri spomenute mogućnosti. Rijetko se snalazimo s počinjenom štetom i propalo uopće ne obnavljamo; to je u prvom redu u slučajevima u kojima se zbog daljine nestanak skulpture uopće ne zapaža ili ne djeluje nepovoljno. Pravilo je i kod skulpture kao kod arhitekture obnavljanje propalog u ratu prema ranijem stanju. Ono je pogotovu dozvoljeno kada se radi o skulpturama koje su usko vezane i suodređuju utisak arhitekture ili su dio čitave serije kipova (npr. nizovi svetaca na pročeljima katedrala ili serije statua u parkovima). Obnovom skulptura oštećenih ili uništenih u ratu prema njihovim ostacima ili fotografijama obilato su se poslije rata poslužile sve zemlje. Kao primjer dalekosežne obnove skulptura navodim Belvedere u Beču, gdje je popravljeno ili obnovljeno više od stotine teško oštećenih statua.[28] Dio tih statua je ingeniozno bio obnovljen tako da su iz »šute« brišljivo prikupljeni ulomci kipa bili dopunjeni u manjkavom dijelu gipsom, pa je onda prema tako rekonstruiranom predlošku kipa bio napravljen procedurom punktiranja nov kip u kamenu, koji je materijalno kopija ali u formi i djelovanju jednak originalu.

Rjeđe se skulpture obnavljaju kao novo suvremeno djelo. To može biti ondje gdje je pri ruci umjetnik koji će izraditi suvremeno djelo kongenijalno okolnom okviru, a pogotovu u slučaju da je uništen javni spomenik podignut na uspomenu neke ličnosti ili za afirmaciju neke ideje (primjer: da je u ratu u Zagrebu propao Rendićev spomenik Kačiću ili Meštrovićev spomenik Strossmayeru) naravno uz pretpostavku da više nema originalnog modela iz gipsa.

I postupak sa *slikarijama* pogođenim ratnim razaranjem zavisi od više okolnosti, to jest od opsega štete na samoj slikariji kao i od opsega štete na spomeniku koji slikarija resi, nadalje od stupnja tačnog poznavanja ranijeg stanja i naše mogućnosti da vratimo slikariji ranije djelovanje. Ostavljamo u pravilu bez obnove propale dijelove slikarija na spomeniku kojeg arhitekturu ostavljamo kao ruševinu. Kod obnova slikarije odluka o tome da li je izvodimo u ranijim, starim, ili u suvremenim, novim oblicima ovisi obično o opsegu štete, to jest o tome da li su oštećeni samo dijelovi slikarije ili je ona u cjelini propala. U Francuskoj do katedrale u Chartresu radionica je crkvenih vitrauxa: ona kod manjih oštećenja izvodi replike tačno prema ranijem orginalu, ali kod uništavanja vitrauxa u cjelini novi se vitrauxi izvode ponekad po nacrtima suvremenih istaknutih majstora (Ronault i drugi); bez slikanih prozora crkve bi ostale hladne i bez svojeg mističnog ugođaja.[29]

[28] Up. Freske kupole vrtne palače Schwarzenberg u Beču uništene u posljednjem ratu, nadomještene su slobodnim slikarijama suvremenog umjetnika. Up. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1956/2, str. 58.

[29] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1956, knj. VI–VII, str. 155.

4

SUVREMENA STVARALAČKA ZAŠTITA SPOMENIKA

U brošuri »Konzevatorski rad kod Hrvata« L. A. Horvat istakla je suvremeni napredni stav konzervatora, koji uz sav respekt pred starinom dolazi u susret potrebama današnjice i ne zazire od dodira i suradnje konzervatora sa suvremenim umjetnicima i nazivlje to stvaralačkim stavom konzervatora. Poslije romantičke faze konzervatorstva prošlog stoljeća, koja je oduševljavajući se prošlošću restaurirala spomenike u prvotnim oblicima, i poslije biološke faze proglašene početkom našeg stoljeća, koja je konzerviranjem jednostavno produživala život spomenika u nasljeđenim oblicima, suvremeno napredno konzervatorstvo ne zazire od suradnje sa suvremenim umjetnikom, nego je rado vidi u starinskim sredinama, pa i u okviru starog spomenika.

Time se do neke mjere vraćamo tradicijama ranijih stoljeća, koja su uvijek gradila u vlastitim oblicima i onda kad se radilo o starim spomenicima. Preokret je svakako u vezi s vjerom današnjeg doba u vlastite snage i vlastitu umjetnost, ne isključujući ni arhitekturu. Rekoh to, jer je arhitektura odvajkada bila u tijesnoj vezi s čuvanjem i obnavljanjem spomenika i ona je suodređivala stav konzervatora; današnja arhitektura se samosvjesno afirmirala za razliku od arhitekture prošlog stoljeća, koja je dugo vremena u stvari samo tapkala za oblicima prošlosti.[30]

Ima ipak bitna razlika između postupaka baroka i naprednog stava današnjeg konzervatora. Mi smo ipak naslijedili i zadržali od prošlog stoljeća puno poštavanje pred umjetničkim naslijeđem, pa ga ni uz koju cijenu ne uništavamo. Barok je, istina, znao uskladiti svoj namještaj sa sredinom ranijeg stila, ali se pri tome nije žacao odstraniti i uništiti raniji namještaj. Barok je u Lepoglavi unio novi namještaj baroknih oblika i pri tome uništio raniji gotički namještaj. Konzervator Szabo se nije žacao uni'eti u gotički arhitektonski okvir Sv. Marka u Zagrebu djela suvremenog slikarstva i skulpture; ali se pri tome on nije ogriješio ni o izvorni gotički ni o kasniji barokni namještaj, jer njih već nije bilo, nego je samo uklonio iz crkve nakazne posljedice Bollèove restauracije.

Tendencije stvaralačkog konzervatorstva ispoljavaju se u dva pravca. Novi pogledi pobornika krilat'ce o konzerviranju a ne

[30] A. Horvat je prva kod nas uočila napredne tendencije suvremenog konzervatora i nazvala to »stvaralačkim stavom«. O tome je u stručnoj literaturi malo govora. Konzervator Frodl u Beču jednom spominje »egzaktnu« i »stvaralačku« zaštitu spomenika (njemački »exakte« und »gestaltende« Denkmalpflege) i smatra ovu posljednju dopustivom samo u slučaju da je ona ultima ratio za održavanje nekog spomenika. Up. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, o. c. Wien 1960, XIV, svez. 2/3, str. 70.

restauriranju spomenika početkom našeg stoljeća dopuštali su, dapače tražili su da neizbježivi znakovi konzerviranja spomenika budu u novim, suvremenim oblicima. Današnji konzervator s jedne strane ne inzistira tako kruto na novim oblicima ako se radi o popravku i rekonstrukciji malog opsega, a s druge strane on ne zazire od toga da unosi novi namještaj u stare zgrade i da diže nove zgrade u starinskim ulicama i trgovima ako se novo potčini starom i uskladi s njim. Početkom stoljeća konzervatori su uporno stajali na načelima ostavljanja spomenika na njihovu mjestu u istom stanju i izvornoj namjeni. Načelo vrijedi u glavnim linijama i danas, ali prema potrebi danas tražimo baš u novoj namjeni sredstvo da spomeniku osiguramo daljnji život: preduvjet je da to bude takva namjena koja će pored zadovoljenja potreba današnjice očuvati i po mogućnosti još bolje istaknuti vrednote prošlosti. Mnogo puta napušten vrijedan samostan, starinska tvrđava, feudalni dvorac i burg daju se najbolje očuvati ako im se nađe neka nova funkcija za udovoljenje neke kulturne ili materijalne potrebe današnjice.

Rekoh da se današnji konzervator u načelu ne protivi novom u staroj sredini ako se novo potčini starom i uskladi s njim. Sklad starog i novog konzervator traži u tri pravca: u dimenzijama, u boji i materijalu te u općem karakteru.[31] To nije uvijek lako postići. Gabarit naših starinskih ulica i trgova sa svojim rasčlanjenim i uskim pročeljima teško je uskladiti s novom zgradom monumentalnih razmjera. Oprezni moramo biti također u unošenju žbukane zgrade u sredinu vjekovne tradicije isključive gradnje u kamenu.[32]

Iznijet ću nekoliko primjera koje možemo ubrajati u stvaralačke zahvate konzervatora. Godinu dana nakon rušenja Bakačeve kule i ogradnog zida ispred katedrale u okviru nesretnih Bollèovih restauracija i izolacija daroviti arhitekt Viktor Kovačić prikazao je smjeli projekat regulacije Kaptola s obnovom porušene kule i zida. Žiri javnog natječaja, kojemu je predsjedao C. Gurlitt, nagradio je prvom nagradou Kovačićev projekat. Vrijeme i prilike nisu, međutim, još bile zrele za realizaciju tog projekta.[33] U vrijeme između dva rata izveden je u Zagrebu uz odobrenje konzervatora

[31] Slične je zahtjeve postavio u svojim zaključcima internacionalni kongres arhitekata i tehničkih konzervatora, održan u Parizu g. 1957, istina samo za zahvate konzerviranja spomenika: propali dijelovi koje treba obnoviti moraju biti u duhu suvremene umjetnosti uz uvjet da su u dimenzijama, materijalu i boji te u općem karakteru u skladu sa starim spomenikom (en harmonie d'échelle, de couleur et d'equilibre avec le monument, up. Les monuments historiques de la France, Paris 1957/2, str. 82).

[32] Up. članak J. Černigoja o problematici zaštite spomenika u Piranu, Varstvo spomenikov, Ljubljana, VII, 1958/59, passim, osobito str. 11.

[33] Up. E. Šen, Arhitekt Viktor Kovačić, Zagreb 1927, table 1, 2 i 4, tekst str. 8. do 9.

Szaboa zamašan zahvat u crkvi sv. Marka: u unutrašnjost gotičke crkve unesene su slikarije i skulpture najboljih naših umjetnika, slikara Kljakovića i Babića i kipara Meštrovića.[34] Otprilike u isto vrijeme u Dubrovniku je preuređena velika gradska kavana po planu arh. Kauzlarića i Gomboša s velikim arkadama otvorenim prema gradskoj luci: time je udovoljeno suvremenim potrebama turističkog grada u skladu s očuvanjem i isticanjem njegove historijske vedute.

I u novije vrijeme poduzeti su u Hrvatskoj zahvati na liniji stvaralačkog konzervatorstva. Navest ću kao primjer zahvate u Trakošćanu, Sisku, Dubovcu. Senju i Dubrovniku. U Trakošćanu starinski feudalni dvorac obitelji Drašković koji je bio obnovljen u neogotici prošlog stoljeća, uređen je kao muzej feudalne kulture i kao turističko izletište u krasnom krajoliku Hrvatskog zagorja.[35] Staroj tvrđavi kraj Siska iz XVI stoljeća pred kojom se g. 1593. slomila turska navala, popravlja se porušena kula. Uz to će tvrđava biti uređena kao muzej, njene gospodarske zgrade kao ugostiteljski objekt, a ispred kompletne tvrđave bit će smješten mali etnopark. Srednjovjekovni burg Dubovac kraj Karlovca udešen je također u ugostiteljske i turističke svrhe. U Senju je starinska Šabac-kula adaptirana za lučku kapetaniju. U Dubrovniku se u tvrđavama Lovrijencu i Revelinu održavaju Dubrovačke ljetne igre a zidine grada su uređene za posjet turista. Poželjno je samo da se zbog ekonomskog značenja turizma ne ide predaleko u kompromisnoj susretljivosti konzervatora prema ugostiteljskim objektima.[36] U ostacima rimskog amfiteatra u Puli (arena) već se neko-

[34] Kada sam pred nekoliko godina vodio grupu talijanskih konzervatora s arh. Forlatijem u crkvu sv. Marka oni su u prvi mah zastali pred opsegom suvremenog zahvata u upotrebi s izvornim dijelovima crkve; ali su se ubrzo suglasili s onim što je učinjeno kada sam im objasnio da novim zahvatom nije odstranjen gotički namještaj, koji je davno propao, ni namještaj iz vremena baroka, koji je Bollèova restauracija bez potrebe odstranila, već je novo nadomjestilo iznakaženost i kič te restauracije. Navodim ovu epizodu jer ona pokazuje kako u ocjeni konzervatorskih zahvata moramo uvijek imati na umu da se konzervator često nalazi pred alternativama od kojih svaka ima ponešto negativno; a u slučaju Sv. Marka je svakako gore bilo ostaviti Bollèov kič ili imitirati prošle stilove.

[35] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture. Beograd 1955. knj. IV–V, str. 383–387. (članak Z. Munk).

[36] Stvaralačkih zahvata ima naravno u novije doba u svim zemljama. Navodim jedan primjer iz Kölna, koji je bio teško pogođen u posljednjem ratu. Između poznate gotičke palače »Gürzenich« i starinske crkve sv. Albana u tom gradu bile su neogotičke zgrade iz prošlog stoljeća. U ratu su te zgrade bile uništene, crkva sv. Albana je bila teško a »Gürzenich« samo lako oštećen. Crkva je ostavljena u obliku sugestivne ruševine, »Gürzenich« je brižljivo obnovljen u oštećenim dijelovima a propale neogotičke zgrade su nadomještene suvremenom arhitekturom namijenjenom dvoranama za koncerte i prostorijama za ugostiteljstvo. I u ovom su slučaju bile upotrijebljene sve tri gore spomenute mogućnosti postupka kod uklanjanja ratnih šteta (up. L'architecture d'aujourd'hui, Paris, Avril 1957, str. 96–97).

liko godina održavaju pod otvorenim nebom ljetni filmski festivali. Postoji namjera da se poveća kapacitet gledalaca u areni. Konzervator može tome izići u susret uz uvjet da trajni zahvati rekonstrukcijom amfiteatra ostanu u granicama dozvoljenim konzervatorskim načelima za održavanje i uređivanje spomenika kulture, a što se ostalih zahvata tiče, može se staviti samo provizoran namještaj iz lakog materijala, koji se odstranjuje poslije održanog festivala.

Napredne liberalnije tendencije vladaju danas i u odnosu na smještaj suvremenih skulptura u starinskoj sredini. Kada je pred nekoliko decenija bio izbio spor oko postavljanja Meštrovićeva Grgura Ninskog na Peristilu, moj predšasnik u Konzervatorskom zavodu u Splitu don Frane Bulić je uvjereno zastupao mišljenje da suvremenom spomeniku ne može uopće biti mjesto ni u Peristilu ni u Dioklecijanovoj palači; ja sam, naprotiv, samo žalio da se velebno Meštrovićevo djelo ne može zbog svojih kolosalnih razmjera i razmahnute geste, bez štete po sebe i po Peristil, uskladiti s predloženom sredinom, gdje bi uz druge poslijerimske ugradnje afirmirao život i djelo našeg naroda do današnjeg doba.[37] Konzervator Fisković se nedavno suglasio da Meštrovićev brončani kip Ivana Krstitelja dođe u dobro sačuvani antikni hram Dioklecijanove palače u Splitu, između sarkofaga prvog splitskog nadbiskupa Ivana Ravenjanina i sarkofaga prijatelja kralja Zvonimira, nadbiskupa Lovre. Arhitekt Konzervatorskog zavoda u Zagrebu M. Fučić bio je izradio za baroknu crkvu na Ksaveru u Zagrebu projekat krstionice iz čelika i betona u suvremenim oblicima; konzervativni investitor, međutim, nije dao izvesti predloženo djelo.

[37] Meštrovićev Grgur Ninski, uklonjen iz Peristila u vrijeme talijanske okupacije, postavljen je poslije oslobođenja, nakon više pokušaja izvedenih na nekoliko mjesta sa šablonama, ispred Porta Aurea palače, gdje ne djeluje najsretnije. Začudo se pri tim pokušajima šablonom izostavilo ono mjesto na koje je sam Meštrović neko vrijeme pomišljao i za koje sam se u svoje doba zalagao kao konzervator u Splitu, a to je prostor sjeverno od kora katedrale. Meštrović je odustao od namjere da kip postavi na to mjesto kada se pokazalo da splitska općina nije u stanju izvesti spuštanje terena na tom mjestu a konzervatorski zavod se nije složio s odstranjivanjem ostataka rimskog temenosa oko mauzoleja, kako je to Meštrović želio. Meštrović se onda odlučio za Peristil, na koji je i ranije pomišljao jer je Peristil upravo tada, odstranjenjem nezgrapnog pristupa iz Peristila ka Grotama, bio ponovo dobio svoj vjekovni harmonični izgled. Ali postavljanje Grgura Ninskog na Peristil bilo je zamišljeno samo kao provizorij i Meštrović je odvajkada insistirao samo na tome da spomenik svakako dođe u blizinu katedrale, u kojoj je Grgur branio narodnu riječ. Ja i danas mislim da je najbolje mjesto za kip sjeverno od kora katedrale. Tu bi spomenik bio u pravoj udaljenosti od prolaznika, pred čijim bi se očima spomenik od Porta Argentea rastvarao poput krajolika u bogatim vizuelama; a uz to bi ublažio nepovoljno djelovanje kora katedrale i umjetnički oživio današnju ponešto mrtvu arheološku okolinu sjeverne strane mauzoleja. Up. Lj. Karaman, O Grguru Ninskom i Meštrovićevu spomeniku u Splitu, Split 1929, str. 26–32. i Grgur Ninski, preštampano iz »Nove Evrope« knjiga XX, Zagreb 1929, str. 38–52.

II

RAZNI ASPEKTI I PROBLEMI ZAŠTITE SPOMENIKA

Vidjesmo u prvom dijelu ovog članka što je značila u načelu krilatica o konzerviranju a ne restauriranju spomenika kulture, lansirana početkom stoljeća, i kakve je modifikacije ona u praksi pretrpjela u toku protekle polovine stoljeća. U drugom dijelu još ćemo istaknuti neke posebne aspekte i probleme konzervatorstva kod spomenika arhitekture, skulpture i slikarstva.

1

Arhitektura

Govorit ćemo o izvanjskoj žbuci zgrada, o bojenju i uređivanju unutrašnjosti u crkvama, o otkrivanju ostataka antiknih naselja na arealu današnjeg grada, o ruševinama zgrada u gradovima, o odnosu konzervatora prema neboderima i o udovoljavanju praktičnih potreba trgovine u starinskim sredimana (dućani, reklame).

Obnova izvanjske *žbuke* zgrada je delikatan i složen problem. Relativno brzo žbuka, uslijed djelovanja sunca i kiše, dobiva privlačnu polihromnu patinu, koja je često bitna draž zgrade. Daljnjim odmicanjem vremena, međutim, žbuka se troši, ljušti, zgrada s oronulom žbukom izgleda zapuštena i djeluje neestetski, pa je treba obnoviti. To se uvijek radilo i radi se i danas. Iznimka je žbuka u arheološkim iskopinama i ruševinama, gdje se ona obnavlja samo u onoj mjeri koju nužno traži njihovo materijalno čuvanje: u tim je slučajevima, naime, očuvanje dokumentarnosti iznad obzira estetike.

Iz prakse konzervatora u Dalmaciji znam još jedan slučaj u kojemu nije dobro obnavljati oronulu žbuku: to je kada se radi o crkvicama iz dalekog ranog srednjeg vijeka u obliku pačetvorina bez većeg umjetničkog akcenta građenim u primitivnoj tehnici kamena lomljenca, s kojega je osim rijetkih tragova otpala izvorna žbuka: u kamenitom našem primorskom krajoliku mogu i ovakve crkvice djelovati kao sugestivni svjedoci dalekih vremena. Ako ih, međutim, ponovo prekrijemo novom žbukom, uništili smo u stvari njihovu jedinu bitnu estetsku vrijednost, Rieglovu draž starine (Alterswert). Sjećam se razočaranja do kojeg je došlo kada su mještani iz ljubavi za svoje starine na svoju ruku obnovili žbuku Sv. Jurja u Putalju kneza Mislava u okolici Splita i sv. Vida u Dobrinju na Krku župana Dragoslava.

Ima također slučajeva kada se žbuka ne obnavlja, nego se namjerno skida. To je kod istraživanja slijeda gradnje neke zgrade,

što dovodi do otkrića koja je poželjno ostaviti vidljivim (Sv. Juraj u Belcu). To je, naravno, dozvoljeno ako se ograniči na važne momente iz života zgrade pogotovu ako se otkriveni dijelovi daju uskladiti s okolnom cjelinom.[38]

Oronula se žbuka vanjskih zidova stare zgrade obnavlja – u tome se slažu svi konzervatori – u starinskoj a ne u modernoj žbuci. Moderna žbuka je u tehnici i u izgledu drugačija od starinske i ona samo nagrđuju starinsku zgradu i starinsku sredinu. Moderna žbuka upotrebljava, naime, kričavo žive kemijsko-industrijske boje, izrađene s primjesom cementa a ne vapna i »šprica se na zid u debelom slo'u, koji se uz to poravnava letvom. Plakatno kričave boje ne odgovaraju starinskoj zgradi, primjesa cementa daje zgradi tvrd izgled, a mehaničko poravnavanje letvom ne daje da se ispod žbuke osjeti građa klesanog kamena. Starinske su žbuke bile rađene s vapnom, bile su lazurne i u mirnim tonovima a nanesene na zid u vrlo tankom sloju, glatkom, ali ne ravnom, tako da se kamena podloga ipak osjećala. U sadržajnom članku o problematici zaštite spomenika u Piranu Černigoj zorno prikazuje štetu koja je u najnovije doba napravljena modernom žbukom u urbanistički jedinstvenoj sredini Pirana.[39]

Osim tehničke izvedbe konzervatoru zadaje brigu i izbor boje i nijanse boje obnovljene žbuke. Žbuka koja se danas obnavlja često je recentnog datuma, tj. iz vremena prošlog stoljeća, kada ukus i postupak prema starim spomenicima nisu bili na visini. Razumljivo je zbog toga da konzervator pri obnavljanju žbuke ne kopira slijepo zatečeno stanje, nego traga za ostacima i tragovima ranije žbuke. Ali ostataka slojeva ranije žbuke znade biti i više iz raznih vremena. Konzervator će se odlučiti za najstariju izvornu žbuku, ako je zgrada uglavnom sačuvala svoj izvorni izgled; ali će dati prednost žbuci iz vremena baroka ako je npr. srednjovjekovna zgrada bila temeljito naknadno pregrađena u vrijeme baroka.

Važno je pored toga paziti na ton obnovljene boje, tj. obnoviti izvornu boju u ponešto »sordiniranom« tonu, jer ne djeluje povoljno nesklad starinskih oblika zgrade i jarke boje novije žbuke: starinska zgrada treba izgledati brižljivo konzervirana i njegovana ali ne »nafrizirana«. Na kongresu konzervatora FNRJ u Mostaru g. 1959. bilo je govora i spora oko žbuke obnovljene u raznim živim bojama na nizu kuća u muslimanskoj četvrti do velikog mosta na Neretvi. Neki su učesnici kongresa prigovarali jarkim živim bojama kuća, koje ne odgovaraju kameno-sivom hercegovačkom kraju.

[38] Up. članak Stahuljaka u »Historijskom zborniku«, Zagreb 1950, knjiga III, str. 260–262.

[39] Up. Varstvo spomenikov, Ljubljana, VII, 1959, str. 5–20. i ibidem članak Mušiča, Varstvo spomenikov, V, 1953–1954, str. 100–106. Mušič traži da se za žbuku upotrijebi vapno i to ne svježe gašeno, nego staro odležano vapno.

dok su se drugi pozivali na to da su i u starije tursko doba kuće bile ožbukane u raznovrsnim živim bojama. Možda bi se spor bio izbjegao da su nove boje dane u blažem »sordiniranom« tonu.

Okolnost da je žbuka više puta obnavljana i u prošlim stoljećima, i to uvijek prema ukusu određenog vremena, daje i današnjem konzervatoru veću slobodu u određivanju boje nove žbuke. Ta je sloboda utoliko veća ukoliko je zgrada bliža našem vremenu, bilo po vremenu gradnje, bilo po svojim jednostavnim oblicima. I baš zbog te slobode možda nigdje ne dolazi toliko do izraza lični ukus konzervatora (odnosno ponekada njegova suradnika, u konkretnom slučaju, arhitekta ili slikara) kao u pitanju boje žbuke. U vezi s tim nije čudo da ništa nije toliko podložno različitim mišljenjima i podvrgnuto prigovorima kao bojenje starih zgrada. Ali stvaralačka sloboda konzervatora nije nikako bez granice: projektant mora i ondje gdje nema ostataka izvorne žbuke imati na umu mjesne tradicije koje određuje podneblje, sredina i navika, i mora u prvom redu nastojati da žbukom dovede do što jačeg izraza izvornu arhitektonsku kompoziciju zgrade[40].

Trajna kultna namjena omogućila je očuvanje velikog broja *crkvenih građevina* iz prošlih stoljeća. U isto je vrijeme, međutim, kultna namjena izazivala u toku stoljeća također dodatke i promjene na izvornoj građevini. Ti su dodaci i promjene u ranijim stoljećima bili ponekad većeg a ponekad manjeg kvaliteta; ali su oni, onom tajnom instinktivnog usklađivanja novoga sa starim, na kojemu mi danas zavidimo prošlim stoljećima, većinom obogaćivali a ne narušavali djelovanje građevine kao cjeline. U prošlom stoljeću, međutim, lomom i jazom između umjetnosti i prostog obrta koji je uglavnom podmirivao potrebe crkvenih građevina, vrlo su često crkve bile nagrđivane u detalju i u cjelini, u djelovanju oblika, materijala i boje. Konzervatori su odvajkada ustajali i borili se protiv tih nagrđivanja: oni su se uvijek protivili želji vjernika da se u ime moderniziranja starinski kameni pločnik zamjeni ćeramidom ili da se karakteristične kamene krovne ploče u kršnom primorskom kraju i tradicionalna drvena šindra u kontinentalnoj Hrvatskoj zamijene crepovima od zemlje, ako ne i eternitom; oni su preporučali da se na oltare postavi prirodno, svježe a ne neukusno cvijeće od papira i odgovarali su crkvene faktore od unošenja neumjetničkih proizvoda »tirolskog« pseudogotičkog ili pseudorenesansnog drvenog namještaja u crkve, od postavlja jeftinih oleografija na oltare umjesto slika kao i od postavljanja niza raznobojnih žarulja na kultne slike i limenih kruna na glave

[40] U Zagrebu je po uputama Konzervatorskog zavoda nedavno obnovljena žbuka sklopa Jezuitskog samostana iz vremena baroka i Jelačićeve palače u Demetrovoj ulici dovela ove zapuštene zgrade do povoljnog djelovanja; ali i u ovom slučaju nisu izvođači radova uspjeli u svim dijelovima u jednakoj mjeri realizirati intencije projektanta – konzervatora.

Bogorodice i svetica; oni su napokon zabranjivali premazivanje kamenih dijelova arhitekture uljenom bojom, eda se tobože kamen bolje očuva itd.

Osobito delikatan problem jest bojenje unutrašnjosti crkve. Često je skromna ali po svojem djelovanju privlačna crkvica bila uništena pretencioznim slikanjem seoskih soboslikara. Konzervatori preporučuju u takvim slučajevima jednostavno bojenje u jednom ili dva tona lagane svjetle boje; ovo posljednje kada je svjetlim tonom ili bijelom bojom potrebno razlikovati konstrukcijske dijelove (pilastre, lukove, rebra, vijence) od samih zidnih površina. Gdje se želi i gdje je dozvoljena dekoracija s ornamentikom i figurama, izradbu nacrta treba povjeriti umjetniku slikaru.[41]

Mnoga su današnja naselja građena na istom mjestu na kojemu je u većoj dubini bilo naselje u vrijeme antike. Prigodni radovi, kao kopanje temelja za nove zgrade ili obnova kanalizacije itd., te arheološko sistematsko istraživanje terena dovode do *otkrića ostataka antiknog naselja.* Razumljiva je želja ljubitelja starina u času takvih otkrića da otkriveno ostane trajno vidljivo. Po mojem mišljenju trebamo ipak u određenoj mjeri biti oprezni i ostaviti otkriveno vidljivo samo ako se radi o ostacima koji će biti stvarno atrakcija za odnosno mjesto i ako se to može izvesti bez štete za ambijent. Snižavanje nivoa neke ulice ili trga može lako poremetiti neki stoljećima uravnoteženi prostor i izazvati potrebu unošenja stepenica i stepeništa uz štetu za taj prostor.

Na prostoru od Peristila do Porta Argentea Dioklecijanove palače u Splitu nedavno su bili otkriveni ostaci rimskog pločnika i dijelovi zidova obrambenog dvorišta (propugnaculuma) kod Porta Argentea: ulica je bila spuštena do starog nivoa, pristup u okolne zgrade i dućane omogućen je novim stepenicama a izvorni ostaci propugnaculuma su, dapače, do neke visine nadozidani da jasnije predoče raspored i obrambeni sistem rimske palače. Ovo posljednje svakako nije na strogoj liniji načela prostog konzerviranja spomenika i djeluje ponešto namješteno, »kulisno«, a i mnogostruke pridodane stepenice unose neki nemir i nesklad u ambijent. To se, svakako, u navedenom slučaju ne osjeća u jačoj mjeri, jer sjeverna okolina mauzoleja poslije rušenja zgrade stare biskupije nije dala monumentalnom mauzoleju adekvatan okvir i ona je i onako dobila izgled široko rastvorenog nepravilnog polja ruševina.[42] Me-

[41] Up. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku god. 1924–1925, Split, prilog VI, str. 13.

[42] Moje strahovanje da će odstranjivanjem biskupije mauzolej izgubiti potreban adekvatni okvir sa sjeverne strane obistinilo se, i današnji su konzervatori u tome složni [uporedi moj članak: »Pitanje odstranjenja zgrade stare biskupije u Dioklecijanovoj palači u Splitu«, prilog Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku god. 1920, Sarajevo 1920, str. 33. ss i Rad JAZU, broj 279, Zagreb 1950, str. 22. (C. Fisković) i Zbornik zaštite spomenika kulture, Beograd 1959, knj. X, str. 48. (G. Cvetković)].

đutim, težnja da se ostaci iz vremena antike ostave otkriveni dovela je, kako sam ranije iznio, u nekada jedinstveno uravnoteženom Peristilu do daleko većih negativnih posljedica.

Imamo ipak iz najnovijeg vremena više zahvata u kojima su ostaci iz antike otkriveni bez negativnih posljedica. U Varaždinskim toplicama iskopani su ostaci profane bazilike i bazena za kupanje rimskih ljekovitih kupki Aquae Jasae; oni će biti vidljivi u ograđenoj udubini u parku lječilišta. U Zagrebu u Držićevoj ulici pri kopanju temelja za školu došli su na vidjelo ostaci villae rusticae i grobovi, jedini ostaci pod otvorenim nebom rimske Andautonije: postoji namjera da ih se ostavi vidljivima u dvorištu škole. U Puli su bili otkriveni vrijedni ostaci iz vremena antike, koji će biti pristupačni bez štete za okolinu: tako na primjer okrugli objekt (tholos) nedaleko Porta Gemina i krasan mozaik nedaleko Sv. Marije »del Cannete«. U Dubrovniku na mjestu starog samostana duvna sv. Katarine otkopani su ostaci najstarije katedrale s kraja starohrvatskog doba: bit će izloženi u samoj zgradi uz zbirku dubrovačkih pleternih skulptura. U Zadru, na trgu kraj Nove obale, otkriveni su ostaci foruma, koji objašnjavaju urbanistički raspored rimske Jadere. Prema regulacionom planu trg će se sniziti do nivoa foruma a stepenice koje će biti prilaz otkrivenom forumu s Nove obale označit će granicu foruma.

Gradska sredina u pravilu ne podnosi *ruševine bez krova*. Možda je iznimka krasna kasnogotička palača na trgu pred katedralom u Hvaru, poznata kao palača Leporini- Zecković, a zapravo po grbu palača obitelji Hektorović koja je dala pjesnika Petra Hektorovića. Ova nam palača u ruševnom stanju u neku ruku daje sugestiju sudbine grada Hvara, nekoć jedne od glavnih luka na putu iz Mletaka u Levant, jednog od središta stare dalmatinskohrvatske književnosti i jednog od glavnih predstavnika stare dalmatinske umjetnosti, a danas tihog i skromnog provincijskog gradića.

Gradskoj sredini, međutim, ne pristaje veći broj ruševnih kuća bez krova. Splitski konzervatorski zavod utvrdio je da su u starom gradu Korčuli od preko 270 njegovih zgrada 140 ruševine neupotrebive za stanovanje (»kućišta«), a naseljeno je svega 130. To je posljedica osiromašivanja i izumiranja starih obitelji kao i opadanje broja stanovnika, što je po tradiciji u vezi s katastrofalnim djelovanjem pošasti kuge, koja je znala nesmiljeno harati u zbijenim dalmatinskim gradovima. Nisu sve te ruševine zgrade u Korčuli velika djela arhitekture: ali mnogo ih pokazuje čipkasti ukras gotike ili ozbiljne oblike renesanse, a sve su one dio jedinstvene urbanističke cjeline, koju trebamo sačuvati. Prema zaključku Konzervatorskog zavoda, Urbanističkog biroa u Splitu i Narodnog odbora grada Korčule pedeset posto ruševnih i sada neupotrebljavanih kuća bit će obnovljeno, stavljeno pod krov i namijenjeno kul-

turnim i upravnim ustanovama pa i stanovanju, a ostale ruševine će se urediti kao otvorena dvorišta ili perivoji unutar njihovih pročelja.[43]

»*Neboderi*«. Pojava nebodera u novijoj arhitekturi ima svoj korijen i opravdanje u dvama faktorima: jedan je u dometu što ga je graditeljska tehnika dostigla u novije vrijeme, a drugi je u horendnom povišenju cijena gradilišta u velegradovima kapitalističkih zemalja. Ovo posljednje ne dolazi u obzir u našim prilikama, pa je razumljivo da neboderi u nas nisu široka praksa već sporadična pojava za afirmaciju naših mogućnosti i suvremenosti u graditeljstvu. Konzervatori se ne protive neboderima kao modernoj pojavi kao što se ne protive ničem suvremenom; ali ipak strahuju da bezobzirno postavljeni neboder ne nagrdi tradicionalnu vedutu nekog starog naselja, odnosno, da ne naruši sklad neke starinske sredine. Zato se konzervator u Splitu usprotivio izgradnji nebodera koji bi nagrdili stoljetni izgled s mora dalmatinskih gradova, a konzervator u Zagrebu je tražio da se vodovodni toranj neboderskih razmjera u Varaždinu smjesti što dalje od historijske jezgre grada. Čuju se ponekada prigovori što konzervator nije intervenirao kod gradnje nebodera u Zagrebu na prijelazu iz Ilice u Trg Republike, jer on nije stilom u skladu sa sredinom i konkurira svojim razmjerima zvonicima katedrale. Prigovor nije po mojem mišljenju umjestan, pogotovu u takvoj formulaciji. Trg Republike, jednom sajmište izvan gradskih zidina (»Harmica«) postao je zatvoreni trg, a Ilica, jednom cesta što je vodila iz grada prema zapadu, postala je glavna gradska prometna ulica tek u recentno doba. Zato na Trgu Republike i u Ilici do nebodera prevladavaju većim dijelom šablonski stilski oblici bez veće umjetničke vrijednosti iz druge polovice prošlog i početka našeg stoljeća (Felbingerova kuća iz prve polovice 19. stoljeća ne dolazi zbog nagrdenosti dućanima i reklamama do pravog izražaja). Neboder je uz to daleko od katedrale i diže se na drugoj strani trga. Oko ga ne zahvaća u jednoj vizuelnoj slici sa zvonicima katedrale osim u širokom općem pogledu na Zagreb, gdje zvonici djeluju kao simbol nekadašnjeg a neboder kao simbol današnjeg Zagreba.[44]

Dućani. Suvremeni privredni život traži u gradovima mnogobrojne dućane s velikim, privlačnim izlozima, i konzervatori traže načina da udovolje potrebama trgovine uz što manju štetu za spomeničku baštinu. I u ovom slučaju kao i u čitavom svojem radu oni ne zaštićuju tu baštinu samo iz ljubavi prema prošlosti, nego je čuvaju kao *živu starinu* u kojoj uživa čovjek današnjice.

[43] Zbornik za zaštitu spomenika kulture, Beograd 1955, knj. IV–V, str. 415.

[44] U bližoj okolini nebodera ima dapače nekoliko istaknutijih zgrada koje imaju pečat ovovjekih težnji u arhitekturi. Zgrade iz sklopa kojih se sam neboder diže, zgrada »Na-Me«, zgrada »Hotela Dubrovnik«, bivša zgrada »Assicurazioni Generali«.

Razni su apstrakti zaštite zgrada s dućanima, prema tome da li je zgrada sačuvala izvorni izgled svojeg prizemlja ili nije, da li je njezino izvorno stanje poznato ili nije, i konačno, da li se radi o istaknutom spomeniku arhitekture ili samo o starinskoj ulici bez vrednijih arhitektonskih objekata.

Najstroži je konzervator, naravno, kada se radi o zgradi koja je u cjelini zadržala svoju arhitektonsku kompoziciju. Odvajkada konzervatori s pravom ne daju da se probiju izlozi za dućane u prizemlju krasne renesansno-barokne palače Cindro u Splitu, mada se ona nalazi u jednoj od najprometnijih ulica grada. Druga lijepa i dobro sačuvana renesansno-barokna zgrada u istom gradu, palača Milesi, u kojoj je nedavno bio smješten Pomorski muzej, imala je u prizemlju dućane šablonskih oblika iz prošlog stoljeća; konzervator ih je odstranio i nadomjestio nizom dućana starinskog oblika »na koljeno«, kakve je palača Milesi imala prema sačuvanom nacrtu iz godine 1751.[45]

Tako zvani dućani »na koljeno«, što u širokom otvoru spajaju ujedno ulazna vrata i izlog dućana, karakterističan su starinski motiv krajeva blage zime, u kojima se vašarski život razvija na ulici (ima ih već i u ruševinama Pompeja). Ondje gdje su takvi dućani sačuvani u većem broju, kao u gradu Dubrovniku, stvaraju sugestivni starinski ambijent, pa konzervatori ne samo da zabranjuju njihovo rušenje nego i podupiru njihovo obnavljanje.[46]

Mnoge starinske zgrade lijepih arhitektonskih oblika nagrđene su nažalost u prizemlju i umanjene u svojem općem djelovanju neukusnim dućanima, pogotovu ako ih graditelj diže zbog međusobnog usklađivanja raznih dućana iste zgrade ili bez usklađivanja dućana i same zgrade poviše njih. Osobito nezgrapni bili su dućani, donedavno u modi, s drvenim okvirom uokolo ulaza i izloga i velikom škrinjom za zastore.

Poseban slučaj za konzervatora su starinske proste malene i vijugave ulice s tamno patiniranim nizom kuća uskog pročelja a bez jače arhitektonske obrade pojedine zgrade. U njima će konzervator dozvoliti ukusne suvremene dućane u prizemlju kuća; oko će zahvatiti kao dvije posebne cjeline i donji pojas suvremenih dućana i gornji pojas jednostavnih starih zgrada. Poznati primjer

[45] Zanimljivo je uporediti kako je bilo riješeno pitanje u objema palačama. Palača stare patricijske obitelji imala je prizemlje bez dućana, a palača obogatjelih trgovaca Milesi, koji su sagradili palaču kada su početkom 18. stoljeća bili primljeni u plemićko vijeće grada, postavili su u prizemlju dućane (up. članak C. Fiskovića u »Pomorskom muzeju JAZU« u Splitu, 1960).

[46] Up. Izvješće djelatnosti Pokrajinskog konzervatorskog ureda u Splitu za g. 1921, prilog II Vjesnika za arheolvgiju i historiju dalmatinsku. Split 1921, svez. XLIV, str. 20.

takve ulice jesu u Mlecima vijugave »Mercerie« od Piazza San Marco prema Ponte Rialto s nizom najmodernijih trgovina.[47]

Reklame. Rijetko što može umanjiti, pokvariti pa i uništiti djelovanje lijepe arhitekture kao reklama neodgovarajućeg i neukusnog oblika i izgleda, odnosno reklama postavljena na nezgodno mjesto. A na žalost rijetko gdje na području zaštite spomenika je kontrola građevnih vlasti u praksi tako labava kao u pitanju reklama iako je za postavljanje reklama po zakonskim propisima potrebna dozvola građevne vlasti i uz to, kada se radi o spomeniku kulture, još posebno prethodna suglasnost nadležnog konzervatorskog zavoda (čl. 29. Zakona o zaštiti spomenika kulture iz god. 1960). Najbolje bi bilo da u svakom mjestu gdje postoji konzervator ili konzervatorski povjerenik on sudjeluje u radu nadleštva komune koje izdaje dozvolu za reklame i da se ta dozvola izdaje na temelju molbe uz koju je priložen tačan nacrt reklame, naznačen njezin materijal, boja, oblik slova i eventualno drugi ures kao i tačno mjesto gdje će se reklama postaviti. U novije doba gradski narodni odbor u Dubrovniku i Splitu donijeli su na poticaj konzervatora odluku da se iz glavnih starinskih ulica i trgova u tim gradovima otklone natpisne table iznad ulaza dućana i viseći pomični izlozi što su stršili na pročeljima. Predloženo je da se u starom sklopu obaju gradova naslovi trgovina ispisuju na staklo ili drvo unutar kamenih okvira vrata.[48]

Potrebe za trgovačkim reklamama i navika na njih su danas tako velike da ih konzervator naravno ne može zabraniti, ali on ih nastoji disciplinirati i dovesti u sklad s dužnim obzirom prema spomenicima. U to ime konzervator u prvom redu traži da se na spomeniku kulture reklame ograniče na samo prizemlje u kojemu su dućani. Pored toga on preporuča natpise iz plastično oblikovanih slova, postavljene ispred zida, radije negoli natpise slikane na drvenoj tabli. Konačno, konzervator bi radije vidio opću zabranu svih vrsta *stršećih tabla*, koje bez stvarne praktične potrebe i uvijek uz nepovoljan estetski utisak vodoravno strše iz okomitog zida pročelja. Iznimka su, naravno, ukusni starinski metalni cimeri ta-

[47] Up. u navedenom članku (bilj. 32) o Piranu Černigoj preporuča da se u takvim slučajevima svakoj kući ostavi ipak na uglu prema susjednoj zgradi dosta širok nezastakljeni dio zida zbog utiska stabilnosti zgrade.

[48] Mnogo puta je već mnogo učinjeno ako se reklame jednostavno maknu na zgodnije mjesto. Često vidimo natpisne table trgovina koje presijecaju vrh luka ulaznih vrata, reklamnu tablu ili traku pričvršćenu na ogradi balkona za kakvu sportsku priredbu ili kinopredstavu ili niz tablica neposredno tik dovratnika ulaza u zgradu: mnogo je učinjeno ako se tabla ili traka smjesti ispod balkona, a u trećem ako se reklamne tablice ponešto odmaknu od arhitektonskog okvira vrata. Komisije sastavljene od predstavnika narodnih odbora i konzervatora mogu obilaženjem starinskih ulica i trgova samim savjetovanjem postavljačima reklama ukloniti mnogu neprikladnost reklamiranja.

mo gdje su još sačuvani. A mogu se trpjeti i uobičajeni brijački cimeri u obliku zlatnožutog tanjura, odnosno cimeri kožarskih trgovina u obliku četverobojne ploče, uz uvjet da se spuštaju sa svinute šipke a nisu zakačeni o zid vodoravnom šipkom.

Trgovačka propaganda se danas uvelike služi i *svijetlećim reklamama*, osobito raznobojnom neonskom rasvjetom. Takva rasvjeta može dati u noći nekoj ulici ili trgu suvremeni velegradski izgled (Trg Republike u Zagrebu). Ali nisu te reklame, velikim metalnim preko dana vidljivim stalcima i odveć živim bojama u noći, zgodne za svako mjesto: u sredinu Peristila u Splitu ili Trga sv. Marka u Zagrebu one na primjer nikako ne spadaju.[49] Propaganda samih spomenika služi se također *rasvjetom spomenika*. U svim zemljama rasvjetljuju se u noći bijelim svjetlom reflektora osobito istaknuti arhitektonski spomenici. To je u novije vrijeme učinjeno i u Zagrebu, gdje reflektori obasjavaju pročelje i zvonike katedrale, što u noćnom svjetlu svojim razmjerima djeluju monumentalno. I gradovi naše jadranske obale, cilj mnogobrojnih domaćih i stranih turista, mogu na ovaj način istaknuti i popularizirati svoje spomenike (amfiteatar u Puli, katedrala u Šibeniku, ostaci Dioklecijanove palače u Splitu, itd. Šibenik npr. rasvjetljuje katedralu i tvrdave).

U okvir propagande idu i *parole* što se prigodno ispisuju na zidovima zgrada u vezi s nekim događajem iz javnog života. Poželjno je da od toga budu oslobođeni spomenici kulture, a potrebno je uz to, svakako, da nadležna vlast daje dozvolu za parole uz garanciju da će biti ispisane u boji koja ne oštećuje zid i da će one poslije upotrebe biti odmah skinute.[50]

2

Skulptura

I kod konzervatorskih zahvata na spomenicima skulpture dolazi u prvom redu u obzir problem hoćemo li oštećeni spomenik konzervirati ili restaurirati, odnosno u kojoj ćemo mjeri i na koji način to učiniti. Momenti koji pri tome dolaze u obzir jesu: da li je

[49] I za svijetleće reklame vrijedi ono što je gore rečeno za stršeće reklame: one ne smiju vodoravno izbiti iz zida, već se okomito prisloniti na zid.

[50] *Čuvanje starih imena ulica i trgova* više negoli u okvir konzervatorske zaštite spomenika spada u okvir pokreta zaštite zavičajnih vrednota, koji se uz obnovu konzervatorskih nastojanja početkom našeg stoljeća pojavio u njemačkim krajevima pod nazivom »Heimatschutz«. Razumljivo je da su u nazivima ulica promjene potrebne i neminovne. Dobro je ipak po mogućnosti sačuvati stare nazive vezane o važne događaje grada (npr. »Krvavi most« u Zagrebu). Gdje to nije moguće, može se uz noviji ostaviti ulici i stari naziv kao podnaslov (... ranije »Krvavi most«). To rade prigodno gradovi i u drugim zemljama.

spomenik po starosti i umjetničkoj kvaliteti veće ili manje vrijednosti; da li je oštećen, odnosno da li nedostaje veći ili manji dio spomenika; da li je tačno poznat izgled dijelova spomenika što nedostaju i, konačno, da li su pri ruci majstori sposobni da tačno obnove izvorni izgled spomenika, a u prvom redu da li estetski i funkcionalni razlozi iziskuju konzervatorski zahvat. Sam zahvat popravljanja oštećenih skulptura vrši se na tri različita načina: jednostavnim odstranjivanjem štete bez obnove dijelova što nedostaju, obnovom tih dijelova ali samo u općim linijama i profilima bez detalja ili pak obnovom tih dijelova tačno u izvornom izgledu.

Konzervator će u pravilu biti krajnje oprezan u popravljanju i suzdrživ u obnavljanju spomenika iz dalekog vremena antike ili srednjeg vijeka, a lakše će pristupiti konzervatorskom zahvatu ako se radi o djelu iz novijeg vremena ili o spomeniku više kolektivnog dekorativnog a manje individualnog umjetničkog karaktera. Železnik ispravno ističe da su poznati renesansno-barokni »zlatni« oltari djela kojih vrijednost leži u učinku cjeline, djela više dekorativnog karaktera i proizvod čitavog kolektiva radionice, u kojoj rade i drvodjelac, i drvorezbar, i kipar, i slikar i pozlatar, pa se ne trebamo žacati da oštećenja na tim oltarima odstranimo tačnom obnovom propalih dijelova i novom pozlatom.[51]

Ostajući na istoj načelnoj liniji, pristupit ćemo slobodnije i u slučajevima gdje je vrijeme oštetilo skupinu kipova u nekom parku ili na mostu, ili je oštetilo grupu poznatih »kalvarija« ili pak javni spomenik sa većim brojem statua. U takvim slučajevima nećemo samo obnoviti propale bitne dijelove statua već ćemo prema potrebi nadomjestiti i čitavu propalu statuu tačnom kopijom pa i novim kongenijalnim djelom suvremenog umjetnika.

Od bitnog je značenja za donošenje odluke o konzervatorskom zahvatu opseg štete na spomeniku. Lakše ćemo se odlučiti za obnovu štete manjeg opsega, pogotovu ako ona daje spomeniku utisak osakaćenosti; a suzdržljiviji ćemo biti u obnavljanju štete većeg opsega, koje može spomeniku oduzeti u velikoj mjeri draž starine i izvornost.

Rekosmo da na odluku konzervatora utječe također okolnost da li nam je tačno poznat izgled propalog dijela spomenika i da li imamo mogućnost adekvatne obnove. Ti momenti određuju slobodniji stav konzervatora prema obnovi plastične dekoracije neke zgrade sa *štukaturama*. Otpadanje dijelova štukature, kod koje je uvijek važan utisak cjeline, djeluje nepovoljno; osim toga, ako se ne radi o figuralnoj štukaturi, izvorni izgled štukatura nam je prema sačuvanim dijelovima tačno poznat a i danas imamo majstore

[51] Up. Varstvo spomenikov, 1955–1957, Ljubljana 1959, VI, str. 36. ss.

koji su sposobni da taj posao tačno izvedu. U najnovije vrijeme bili su s uspjehom rekonstruirani dijelovi štukatura u crkvi u Sopoćanima i Sv. Petru u Novom Pazaru.[52]

Za odluku konzervatora o tome da li ćemo obnoviti oštećeni ili propali dio kipa važna je sama *funkcija spomenika*, tj. radi li se o javnom spomeniku, odnosno religioznoj statui u crkvi, ili pak o izlošku u zbirci nekog muzeja ili galerije. Konzervator se neće žacati da obnovi, i to u izvornom materijalu, oštećeni ili propali detalj javnog spomenika. U Zagrebu je u najnovije vrijeme ponovo dan u ruke Fernkornovu sv. Jurju na Trgu Maršala Tita nestali mač, a predlagalo se da se Rendićevu fra Andriji Kačiću u Ilici vrati propala pisaljka. Razumljivo je da kip javnog spomenika ne može ostati bez noge, ruke a pogotovu glave. Ako se to iz bilo kojega razloga dogodi, dio koji nedostaje mora se popuniti (ukoliko se osakaćeni kip ne prenese u neki muzej a na njegovo mjesto postavi kopija staroga ili novi kip). Slično je i s kipovima religioznog sadržaja u crkvi. Kip Madone ili Kristovo raspelo ne može ostati bez dopune bitnih dijelova.

U crkvama se konzervatorski problemi ponekada kompliciraju običajem da se stari drveni kipovi u kasnije vrijeme oblače u suvremeni kostim iz tkanine. Česti su primjeri starih gotičkih drvenih Madona odjevenih u raskošno barokno ili rokoko ruho, koje također nije bez vrijednosti, ali skriva starije vrijedno djelo. Konzervator će insistirati na tome da se skine sa starog kipa bezvrijedno ruho iz novijeg doba, a nastojati da kip odjeven u barokno ili rokoko kostimu bude barem u određeno vrijeme pristupačan pogledu.[53]

Drugačije je s izlošcima u *zbirkama* muzeja, a uz to je različit postupak prema tome da li se radi o dekorativnim ulomcima ili figuralnoj plastici. Rekosmo ranije da ponekada muzeji anastilozu sačuvanih ostataka nekog objekta provode do pune rekonstrukcije. Često se također dopunjuju i reprezentativniji dekorativni ulomci eda se predoči njihovo djelovanje kao cjeline: pri tome se dopune izvode u drugačijem materijalu (gips, umjetni kamen) i u drugačijoj obradi (plitki reljef, markiranje motiva bojom). Kod kipova, naprotiv, koji su osakaćeni, pogotovu ako su veće starosti i većeg kvaliteta, u pravilu se ne dopunjuju dijelovi što nedostaju, već se oni izlažu kao torzo. Poznato je da torzo može sugestivno djelovati

[52] Up. Zbornik zaštite spomenika kulture, o. c. Beograd 1958, knj. IX, str. 85. ss.

[53] Zanimljiv slučaj donosi Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, o. c. 1958, svez. I–II, str. 40: u Schauersbergu u G. Austriji čuva se gotička drvena Madona iz kraja 15. stoljeća, koja je u 18. stoljeću dobila umjetnički izrađen barokni drveni plašt, koji je konzervator želio da se ukloni s gotičkog kipa, međutim se naknadno složio sa željom vjernika da plašt ostane s obzirom na to da je i on umjetničko djelo i zanimljiva rijetkost.

ništa manje od cjelovitog kipa (torzo u Belvederu, u Vatikanu, Rodinovi torzi).[54] Dozvoljena je, naravno, dopuna u ograničenom opsegu dijelova kojih pomanjkanje iznakazuje kip; dopuna se u takvim slučajevima može pričvrstiti klinom koji se lako skida.[55]

Ranija su stoljeća obično bojila drvene a srednji vijek često i kamene skulpture (to bojenje Nijemci zovu »*Fassung*«). Konzervatorski postupak kod obojenih skulptura traži oprez i mjeru kao i postupak sa starom žbukom zgrada. Kao kod žbuke bojenje skulptura se zbog lake trošnosti obnavlja u periodičnim vremenskim razmacima i kao kod žbuke bojenje skulpture iz novijeg vremena je često slabo i na štetu spomenika; nadalje, kao kod žbuke postavlja se pitanje koji će se sloj boje od više vremenski različitih slojeva otkriti oku. Konzervator će donijeti u pojedinom slučaju odluku prema opsegu ostataka boje iz raznih vremena i prema skladu ostataka boje sa sadašnjim općim izgledom spomenika.[56]

Međutim, za razliku od oronule žbuke zgrada, koja se u pravilu obnavlja (iznimne slučajeve neobnavljanja žbuke naveli smo gore), dopuna propale boje na skulpturama vrši se samo u slučajevima gdje estetsko djelovanje to nužno iziskuje. I ovdje smo suzdržljivi i oprezni, pogotovu ako se radi o djelima velike starosti i umjetničke vrijednosti. Raznobojne tragove na nekim pleternim skulpturama ranog srednjeg vijeka i na uresnim trakama uokolo evanđeoskih prizora na romaničkim Buvinovim vratnicama ne dopunjujemo; a isto tako brižljivo čuvamo ali ne dopunjujemo ostatke raznih boja na kasnogotičkom oltaru Jurja Dalmatinca u splitskoj katedrali. Ali iznimaka ima i ovdje. Ponekada se u zbirkama prema sačuvanim tragovima boje obnavlja boja jednog pleternog fragmenta da se zorno predoči izvorno djelovanje tih skulptura. Spomenusmo ranije da je dozvoljeno dopunjavanje boje na obojenim okvirima vrata i prozora neke zgrade kao bitnim dijelovima arhitektonske kompozicije. A ne možemo također isključiti mogućnost da u sklopu većeg kompleksa obojenih kamenih kipova obojimo kip koji pomanjkanjem propale boje upadno i neugodno odudara od cjeline.

[54] Vidi što Stelè piše o estetskom potencijalu torza (Varstvo spomenikov, o. c. V, 1953–1954, str. 9).

[55] Kako je popunjavanje osakaćenih kipova delikatna stvar, vidi se na primjeru restauracije galsko-rimske božice-majke iz St. Aubina u Francuskoj (Les monuments historiques de la France, o. c., god. 1956, br. I, str. 24. ss). Primjer iznimne opravdane opsežnije restauracije imamo u Madoni s djetetom u Ribnici u Sloveniji, koja je bila pred nekoliko godina barbarski uništena pa je prema sačuvanoj snimci vraćena izvornoj funkciji kipa poklonca (Varstvo spomenikov, o. c., VI, str. 136).

[56] Više puta citirana Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 1960, svez IV, str. 162, donosi zanimljiv slučaj drvene skulpture u crkvi u Södingu u Štajerskoj, kojoj je ostavljena gotička »Fassung« glavi i rukama a barokna »Fassung« ostalim dijelovima kipa.

Pored bojenja skulptura obnova ili tačnije dopuna propalih dijelova *pozlate* skulptura također interesira konzervatora. I ovdje može konzervator donijeti odluku tek od slučaja do slučaja uzimajući u obzir starost i vrijednost djela, opseg nestale pozlate i estetsko djelovanje spomenika u današnjem stanju. Rezbarije figuralnih evanđeoskih prizora na drvenim vratnicama majstora Buvine iz godine 1214. bile su prema još sačuvanim tragovima posve pozlaćene. Moramo ipak isključiti svaku pomisao obnove njihove pozlate, jer se radi u ovom slučaju o dragocjenom cimeliju umjetnosti, koji traži puni respekt i koji i u sadašnjem stanju vanredno djeluje: novom pozlatom oduzeli bismo u velikoj mjeri ovim vratnicama utisak izvorne starine. Drugačija je stvar, međutim, kod dekorativnih dijelova crkvenog namještaja (oltara, orgulja itd.), gdje je zbog skladnog utiska cjeline dozvoljeno dopuniti otpalu pozlatu; poteškoća je samo u tome da se nova pozlata u tonu što više približi i uskladi sa starom.

Još nekoliko riječi o *koroziji kamena i crvotoči drvenih skulptura*. Nije se, istina, našao način da se drvena skulptura učini trajno imunom prema crvotočnoj infekciji, ali u cijanizaciji je nađeno sigurno i efikasno sredstvo za uništenje crva. U hermetički zatvoreni prostor pušta se na neko vrijeme plin cijan, koji zaustavlja crvotoč. Po primjeru Kefermarkta u Austriji nedavno je Konzervatorski zavod u Zagrebu oslobodio cijanizacijom od crvotoči bogati barokni namještaj u Sv. Mariji Snježnoj u Belcu. Teža je stvar s korozijom kamenih skulptura uslijed djelovanja atmosfere. U stručnoj se literaturi konstatira da još nije nađen posve siguran lijek za svaki slučaj pa se razna sredstva primjenjuju u pojedinom slučaju s više ili manje uspjeha. Austrijski konzervator J. Zykan piše o tome: »Iz estetskih razloga s pravom zabranjeno bojenje vapnom jest inače po sebi svrsishodan zahvat. U potreba vrelog lanenog ulja, u vrijeme baroka često upotrebljavana metoda, ima smisla kod kamena koji još nije obolio. Tretiranje kamena kalcijevim karbonatom, koje se kao takvo može preporučiti, jedva je moguće vršiti bez velikih tehničkih naprava. Škropljen krečnom vodom (Kalksinterwasser) je većinom posvema nedovoljno. Oblaganje voskom djeluje obično samo kratko vrijeme. Nije se tako još našlo sigurno sredstvo za svaki slučaj (Allheilmittel)«.[57] Treba postupiti od slučaja do slučaja i najprije uočiti uzročnika kvara.

[57] Up. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, o. c., IX, 1957, svez. I, str. 62. Uporedi također A. Kieslinger, Zerstörungen an Steinbauten, Leipzig–Wien 1932. U Poljskoj mjesto negda preporučene ali ne efikasne flutuacije kamena primjenjuju u novije doba proceduru elektropetrifikacije kamena. V. Zachwatowicz, La protection des monuments historiques de la Pologne populaire, o. c., str. 56.

Poznata »Baščanska ploča« s najstarijim tekstom hrvatskog jezika runila se u svojoj površini uslijed utjecaja morske soli: opetovanim ispiranjem u vodi ploča je bila ponovo učvršćena.

U slučaju korozije vrijedne skulpture na otvorenom, koju nije moguće odstraniti, može se skulptura prnijeti u zbirku muzeja i nadomjestiti tačnom kopijom ili novim djelom. Srećom, razorno djelovanje atmosfere nije u našem kraju tako jako kao u krajevima nepovoljnije klime i razvijenije industrije. Pogotovu to vrijedi za naše primorske krajeve s njihovom blažom klimom, čišćom atmosferom i otpornim kamenom.

U toku vremena na kamenim skulpturama na otvorenom naslaže se *nečist*, koja naslagana u većoj mjeri također nije bez štete po estetski izgled i materijalno očuvanje spomenika. Ona se lako odstranjuje ako se skulpture duže vremena peru mlazom čiste vode uz naknadnu opreznu upotrebu četke.[58]

3

Slikarstvo

Popravljanje slika je isto tako delikatna i složena stvar kao i popravljanje skulptura i ono se isto tako rješava prema općim konzervatorskim zasadama od slučaja do slučaja. Isti faktori određuju pravac i mjeru konzervatorskog zahvata: da li će se konzervator dosljedno držati načela isključivog konzerviranja spomenika ili će oprezno sebi dozvoliti djelomično restauriranje, zavisi i ovdje od vrijednosti spomenika, opsega njegove oštećenosti, mjesta i funkcije u kojima se on nalazi, i u prvom redu od toga da li će biti veće nepovoljno djelovanje ako zahvat izostane ili se on primijeni. Kod slike istaknutog umjetnika u nekoj galeriji držat ćemo se dosljedno načela samog konzerviranja; ali se po potrebi nećemo žacati dopuniti (naravno uz uvjet da ipak budu izbliza uočljive granice starog i novog) propali dio opsežne fresko-slikarije više dekorativnog efekta i karaktera, pogotovu ako pomanjkanje toga dijela kvari utisak cjeline.[59]

[58] Vidi izvještaj o uspješnom čišćenju kamenog kipa V. Königera u Grazu (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, o. c., XIV, 1960, svez. 2/3, str. 98) i skulptura na nizu spomenika u Engleskoj (v. u organu međunarodnog zavoda za zaštitu spomenika »Conservation« Aberdeen–London, svez. III, broj 1, 1957).

[59] Up. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, o. c., XII/1958, svez. IV, str. 165. dopuna slikarije velike galerije dvorca u Schönbrunnu, oštećene od bombe u posljednjem ratu.

Konzervator pristupa popravku pokretnih spomenika plastike i slikarstva u suradnji s *restauratorskim ustanovama* (samostalnim restauratorskim zavodom ili laboratorijem u okviru konzervatorske ustanove). Restauratori ispituju znanstvenim metodama i aparatima »bolest« pojedinog spomenika, usavršavaju tehničke procedure restauriranja spomenika i izvode zahvate na spomeniku uz suglasnost. odnosno po uputama nadležnog konzervatora. Konzervator na temelju nalaza restauratora odobrava skidanje fresko-slikarije sa slojem zidne žbuke (distacco) ili u samom sloju boje (strappo), suglasuje se s parketažom (učvršćivanjem pozadine slike na dasci), rentoalažom (stavljanjem slike na novo platno), kitiranjem dijelova boje što otpada sa slike i s čišćenjem i regeneriranjem boja na freskama; konzervator uz to daje upute za opći program zahvata na spomeniku a osobito u pogledu dopune propalih dijelova spomenika, bilo plastike, bilo slikarstva, bilo umjetničkog obrta (u praksi popravke ovih posljednjih spomenika provode u Hrvatskoj u pomanjkanju univerzalnog restauratorskog zavoda laboratoriji muzeja).

Od spomenika slikarstva dolaze u prvom redu u obzir s jedne strane zidne slikarije a s druge strane slike u crkvama, u privatnim i javnim zbirkama.

Konzervatori su za otkrivanje zidnih slikarija koje su skrivene ispod žbuke. Po otkrivanju restaurator preparira i konsolidira slikariju, a na konzervatoru je da odredi daljnji postupak s njom. Kao svi spomenici i otkrivene zidne slikarije ostaju po mogućnosti na svojem mjestu. Samo u slučaju da je zidna sliakrija na izvornom mjestu izložena neuklonjivom kvaru ili da su to fragmenti koji se ne daju uskladiti s prostorom u kojemu se nalaze dozvoljeno je njihovo skidanje sa zida i premještanje u zbirku muzeja i galerija (odnosno u sakristiju crkve).[60]

Postupak sa zidnim slikarijama koje ostaju na svojem mjestu određuje konzervator prema pojedinom slučaju. Ako je od slikarija ostalo na zidu samo nekoliko malih fragmenata, kao otoci u moru, to će se zid oko njih obojiti u tonu koji će se uskladiti s čitavim prostorom, a ako je sačuvan veći dio negdašnje slikarije i nedostaju manji dijelovi na rubu ili unutar slikarije, ti će se dijelovi obojiti u tonu usklađenom s ostacima same zidne slikarije. Ako je pak zidna slikarija sačuvana najvećim dijelom a nedostaju dijelovi koji vežu slikariju u razgovjetnu cjelinu, može biti dozvoljeno povezivanje sačuvanih dijelova prostim konturama u boji koja se prema potrebi lako skida.

[60] Pred nekoliko godina direktor Instituto centrale del restauro u Rimu C. Brandi usprotivio se da se poznate zidne slikarije ranog srednjeg vijeka u kapeli S. Vicenzo al Volturno, koje je kvarila vlaga, skinu i prenesu u muzej prije nego se pokaže da nije moguće odstraniti vlagu na mjestu; up. Bolietino dell'Instituto centrale del restauro 1957, br. 31–32, str. 93–96.

Najdelikatnija stvar je, međutim, tako zvano *retuširanje*, tj. dopunjavanje rupa u slikariji s kojih je boja otpala. Rekoh tzv. retuširanje, jer retuširanje izvedeno od francuske riječi »retouche« zapravo znači preslikavanje sačuvane boje,[61] koje je, naravno, prema današnjim konzervatorskim načelima zabranjeno. Jedina iznimka su tzv. »pentimenti« starih majstora, tj. naknadno preslikavanje, odnosno popravljanje koje je izveo sam majstor u toku rada na slici prije negoli ju je predao naručitelju: takvi se »pentimenti« naravno ne skidaju.

Malih rupa znade biti vrlo mnogo u zidnim slikarijama koje su otkrivene ispod naknadne žbuke, jer su te rupe bile i napravljene za bolje učvršćenje žbuke. Popunjavanje rupa koje su iz bilo kojeg razloga nastale na zidnoj slikariji ili na slici na dasci ili platnu (tal. lacune, njem. Fehlstellen) jest, kako rekoh, delikatan posao. U njemu se jasno ogleda razvoj i izmjena načela u praksi konzervatora i restauratora od prošlog stoljeća do danas. U prošlom su stoljeću restauratori nemilosrdno premazivali i preslikavali stare slike. Još danas je često jedan od prvih zadataka stručnog restauriranja slike odstranjivanje preslikavanja iz prošlog stoljeća. Tek u našem vijeku u skladu s općim prijelomom u teoriji i praksi zaštite spomenika i kao reakcija na prekomjerno restauriranje prošlog stoljeća proglašeno je načelo strogog konzerviranja i načelo da se izvorno staro mora već u prvi mah uočljivo razlikovati od novog zahvata. U to ime uvela se praksa tzv. *neutralnog tona*, tj. praksa da se mjesta na slici s kojih je nestala boja prevuku prostim sivim tonom ili tonom koji se približava svojoj okolini, i to bez ikakvih linija i modelacije. S vremenom se, međutim, uvidjelo da se takvim postupkom načelu čuvanja dokumentarnosti spomenika žrtvuje njegovo estetsko djelovanje; mnoge upadljive rupe na slici daju joj nepovoljan utisak fragmentarnosti i osakaćenosti; pa isto tako kao u slučaju popunjavanja ciglom rupe u zidu neke građevine iz kamena i u slučaju obnove nekog propalog skulpturnog vijenca u samom profilu (v.o. tome gore) učestali su sve to veći prigovori protiv prakse neutralnog tona.

U novije vrijeme se zato tzv. neutralni ton napušta i obziri prema dokumentarnosti svode se na to da se staro i novo na slici raspoznaje tek kod pomnog promatranja iz blizine, bilo po drugačijoj tehnici, bilo po drugačijem tonu boja kojima se slikaju oštećeni dijelovi slike. Sve se više afirmira procedura Istituto centrale del ristauro u Rimu, koji mjesta s kojih je propala boja slika tehnikom crtkanja, i to u akvarelu koji se lako može skidati. Talijani to nazivlju »reintegrazione delle lacune a tratteggio«.[61a]

[61] Vidi u malom Larousseu s. v. retoucher.

[61a] C. Brandi nazivlje reintegracijom i spajanje konturama dijelove slike između kojih zjape veće praznine, kada to traže estetski razlozi djelovanja slike kao cjeline.

Posljednjih godina razvila se žestoka rasprava o tome ima li se i do koje se mjere ima skidati *patina* sa starih slika. Povod raspravi dala je izložba g. 1946. u Nacionalnoj galeriji u Londonu, na kojoj je bio izložen veći broj prvorazrednih starih slika, očišćenih posljednjih desetak godina. Izložba je naišla na vrlo različit prijem. Pored pohvala za izvedeni rad čuli su se u javnosti i mnogobrojni prigovori da se čišćenjem išlo predaleko. Poseban komitet što ga je osnovala Galerija odobrio je izvršeni rad, ali prigovori i polemike nisu prestale. Stvar je konačno uzeo u svoje ruke i Internacionalni muzejski savjet (ICOM), ali ni članovi komisije što ju je imenovao Savjet nisu došli do složnog zaključka. Žestoko su ostale jedna protiv druge londonska grupa stručnjaka i rimska grupa, u ime koje je u prvom redu istupio poznati Cesare Brandi, direktor Istituto centrale del ristauro. Brandi je upozorio na to da patina nije samo nečist koja se ima odstraniti i tvrdio je da su pored po slike štetnog »galerijskog laka« prošlog stoljeća, koji s vremenom neugodno požuti i potamni i koji zbog toga smijemo ukloniti, već majstori renesanse ponekad upotrebljavali lazure i prozirne obojene lakove, koje ne trebamo skidati. I ovdje kao i u mnogim pitanjima konzervatorske prakse treba donijeti odluku od slučaja do slučaja; i ovdje će srednji put i mjera u postupku najbolje odgovarati pravilnoj zaštiti spomenika. Ja sam odvajkada u pitanju patine, kao i u pitanju obnove žbuke na građevini i obnove pozlate na namještaju, bio mišljenja koje je istakla već godine 1901. komisija za spomenike u području Rajne u Njemačkoj, naime, da stare slikarije ne treba obnoviti u jarkoj svježini kao da su sada izašle ispod majstorova kista, nego samo tako kao da je sretnim slučajem tehnički dobro izvedena slikarija došla do nas sačuvana bez preslikavanja, bez premazivanja i bez većih šteta od ljudske ruke i vremena.[62] U pretjerano očišćenoj slici nepovoljno djeluje nesklad između jarke svježine i utiska starine, koji neminovno izazivaju starinski sadržaj i stil te neizbježive »krakelire« slike.

Religiozne slike srednjeg vijeka na dasci, a u Bizantu i iz novijeg doba (ikona), imaju *zlatnu pozadinu*, i ta zlatna pozadina je svakako bitan dio njihova djelovanja i karaktera. Moramo ipak biti oprezni i u obnovi propale pozlate ikona: u Ohridu nisu obnovili otpalu pozlatu dragocjenih ikona iz srednjeg vijeka;[63] ali će nam ipak biti dozvoljeno obnoviti pozlatu koje se oštećenost neugodno doima kod ikona više dekorativne vrijednosti u ikonostasima iz kasnijih vremena.

[62] V. Zbornik zaštite spomenika kulture, o. c., II, str. 51. ss, i A. v. Oechelhauser, Denkmalpflege II, str. 227.

[63] Up. Z. Blažić, Konzervacija ohridskih ikona i nove konstatacije, Skopje 1957, str. 43.

4

Varia

SPOMENICI SVIH VRSTA SU JEDNAKI

Kao reakcija na štetnu praksu restauracija prošlog stoljeća koje su i vrijedne kasnije dijelove nekog spomenika žrtvovale i odstranjivale u korist zamišljenog prvotnog izvornog stanja spomenika, novi pogledi ustali su protiv svake diskriminacije raznih spomenika i dijelova spomenika. Svi su spomenici za konzervatora vrijedni zaštite i očuvanja, pripadali ma kojem vremenu i stilu, bili ma kakve vrste i namjene.

Konzervator danas obuhvaća zaštitom spomenike umjetnosti i historije, kulture i sociologije, urbanizma i tehnike, arheologije i etnografije.[64] On se jednako brine za profane kao i za sakralne spomenike, za djela domaćih kao i ona stranih majstora, za ostatke iz vremena prije kao i one iz vremena poslije dolaska našeg naroda u današnju postojbinu, za naša dostignuća iz dana slobode kao i za svjedoke vremena tudih vlasti.

Ovih se načela drže svi konzervatori, ali razumljivo je da se u praksi načela manje kruto primjenjuju prema prilikama pojedinih zemalja. Talijani i Grci na primjer – prvi osobito u vrijeme Mussolinija – u uvjerenju da su izravni baštinici i nasljednici starih Rimljana, odnosno Helena, daju često prednost spomenicima iz vremena antike pred spomenicima kasnijih vremena. Konzervatori iz drugih zemalja odaju puno priznanje ljubavi i spremi kojima se u novije doba čuvaju u Italiji i Grčkoj spomenici antike; ali imaju osjećaj da se ponegdje u Rimu i Ateni ide predaleko u rekonstrukciji ostataka antike, ponekada i na štetu ambijenata i spomenika iz kasnijih vremena (središte Rima i predio carskih foruma u Rimu ili Stadion i Agora u Ateni).[65]

[64] Član 2. Zakona o zaštiti spomenika kulture NRH iz g. 1960. glasi: »Spomenikom kulture smatraju se nepokretni i pokretni predmeti kao i grupa predmeta, koji su zbog svoje arheološke, historijske, sociološke, etnografske, umjetničke, urbanističke i druge naučne ili kulturne vrijednosti od značaja za društvenu zajednicu«.

[65] Up. o radovima u Rimu moj članak u »Hrvatskom dnevniku« od 18. 12. 1936. U posljednje vrijeme oživotvorena je davna želja konzervatora da se uklanjanjem bezvrijednih priljepina na istočnoj i sjevernoj strani palače učine vidljivima njezine perimetrične zidine. Odstranjivanje kasnijih gradnja provedeno je radikalno i u traktu od Porta Aurea do sjeveroistočne kule palače, iako je tu po mojem mišljenju trebalo postupiti uzdržljivije i po mogućnosti samo urediti tamošnji sklop starog samostana duvna i otvorenim pristupom s Porta Aurea učiniti taj sklop i zidine iza njega više pristupačnim i vidljivim. Zahvatom je nestao sklop samostana, koji je osnovan g. 1069, u vrijeme kralja Petra Krešimira i igrao važnu ulogu u životu grada; nestala je jednostavna zgrada u renesansnom stilu i portal samostana, na kojem su bili tragovi natpisa iz 18. stoljeća, koji je spominjao kralja Krešimira i zbog toga bio od Mlečića otuđen

Mi, naprotiv, uz sav respekt pred ostacima Dioklecijanove palače polažemo, razumljivo, važnost na isticanje nastavaka života i kulturnog rada našeg življa u palači u srednjem i novom vijeku. Za vrijeme okupacije Talijani su predlagali da se u Splitu odstrani i kor katedrale, koji je u vrijeme baroka nezgrapno prigrađen mauzoleju. Mi se takvom naumu protivimo, jer bi rušenje kora tražilo dalekosežnu rekonstrukciju mauzoleja i jer su na koru vrijedne romaničke rezbarije drvenih klupa. Konzervator u Splitu se u nedavnom sporu oko Peristila svojski zauzeo da se očuvaju barokne kapelice u protironu kao čedan prilog našeg življa u palači.[66]

Iznimke od gore iznesenih načela mogu biti samo ostaci tuđinske okupacije prema kojoj još nemamo historijsku distancu. Druga je stvar, međutim, ako se radi o ostacima i znakovima (simbolima) nepovoljnih političkih i socijalno-političkih prilika i vremena što su već prešla u historiju, koju ne možemo brisati ni negirati. Zato konzervator u Stubici čuva i danas dvorac feudalca Tahija i lipu Matije Gupca, vođe buntovnih seljaka; zato se konzervator poslije prvog svjetskog rata protivio glasovima iz dijela naše javnosti, koji su zbog talijanske iredentističke propagande tražili uklanjanje svih lavova sv. Marka s javnih spomenika u našim gradovima.[67]

SPOMENICI OSTAJU NA SVOJEM MJESTU

Suvremena zaštita spomenika polaže osobitu važnost na vezu spomenika sa sredinom u kojoj se on nalazi, pa ga najradije ostavlja na mjestu i u namjeni za koju je izvorno bio izrađen. Crkveni

(g. 1700) nestao je gradski zid, koji je u vrijeme prijeteće navale Turaka obuhvatio i duvne unutar gradskog zida (g. 1469). Ostavljen je samo zvonik, ali njegov kosi podanak nestankom zidina na koje se zvonik naslanjao djeluje nekako čudnovato. (Up. Rad JAZU br. 279, Zagreb 1960, str. 30. ss, sl. 10–12, 15–17, 20–22, 48–53 i moj članak u uskrsnom broju »Novog doba« iz g. 1941. u Splitu).

[66] Komisija talijanskih akademika u vrijeme talijanske okupacije u drugom svjetskom ratu bila je usvojila mišljenje da se i renesansnobarokne palače uzidane u zapadni arhikolonat splitskog Peristila povuku i da se sruše gornji katovi iznad rimskog vijenca da bi se posve otkrili antikni stupovi i lukovi, što srećom nije izvedeno, up. citirani Rad 279 JAZU, str. 36.

[67] Up. Izvješće o djelatnosti Pokrajinskog konzervatorskog ureda za Dalmaciju, Sarajevo 1920, str. 10. ss. U zgradi Gradskog muzeja u Opatičkoj ulici u Zagrebu otkriven je ispod žbuke natpis s nazivom ulice u hrvatskom i njemačkom jeziku (OPATIČKA VULICA – NONNENGASSE). Smatralo se potrebnim premazati donji, njemački tekst, po mojem mišljenju bez prave potrebe, jer natpis pokazuje da su i u teško predožujsko vrijeme prve polovice 19. stoljeća, iz kojeg vjerojatno natpis potječe, u Zagrebu živjeli Hrvati koji su govorili kajkavskim narječjem (»vulica«).

namještaj dolazi do pravog izraza u crkvi a kućni namještaj u stambenoj zgradi. Konzervator, međutim, iako vjeran gore spomenutom načelu, nije i ne može biti protiv muzeja i muzejskih zbirki s dvojakog razloga. S jedne strane, muzeji su luka spasa za spomenike koji su na svojem izvornom mjestu s vremenom postali izloženi trajnom i neuklonjivom oštećivanju i sklonište za pokretan spomenički materijal što se dobiva sistematskim iskopavanjem i slučajnim nalazima. A s druge strane, muzeji su važan dio i nasušna potreba suvremenog kulturnog života. Kruto dosljedna primjena načela da svi spomenici moraju ostati na svojem prvotnom mjestu dovela bi u stvari do negacije prava na život kulturnih ustanova, kao što su Louvre, Prado, Eremitage i Uffizi.

U novije vrijeme konzervatori ipak u pojedinim slučajevima rado vide da se neki spomenik opet vraća iz muzeja na svoje prvotno mjesto. Poznato je da je još prije prvog svjetskog rata Tizianova Assunta, dugo godina ures i atrakcija zbirke Academia delle belle arti u Mlecima, bila vraćena u crkvu S. Maria dei Frari u kojoj je ranije stoljećima bila. Posljednjih godina su pariški muzeji Musèe du Louvre, Musèe de Cluny, Musèe de Versailles vratili više starih slika, kipova i nadgrobnih spomenika u katedralu Nôtre Dame u Parizu za koju su bili izrađeni. Pred nekoliko godina je poznata renesansna palača »Maison de François I«, poslije 130 godina što je bila izložena u Parizu (od g. 1822. do 1956), demontirana kamen po kamen i vraćena u mali gradić Moret, gdje je bila ponovno uspostavljena.[68]

Pokretni spomenici dobiveni arheološkim iskopavanjima ili slučajnim nalazima u pravilu ne ostaju na mjestu nalazišta, nego se daju u pohranu u zbirke muzeja. Često nastaje delikatan spor oko toga hoće li nešto ostati lokalnom ili središnjem nadležnom muziju. Odluku treba donijeti od slučaja do slučaja, bez pretjeranosti i krutosti. Mislim da je pogrešno ako lokalni muzej pozivanjem na konzervatorsko načelo da spomenici ostaju na svojem mjestu svojata za sebe bez iznimke sve nađene predmete, jer bi to u praksi značilo svesti Arheološki muzej u Zagrebu ili Splitu samo na nalaze iz područja rimske Andautonije, odnosno iDoklecijanove palače; ali isto tako je pogrešno ako središnji muzeji, pozivom na arheološko muzejsko načelo očuvanja nalaza s jednog nalazišta na okupu, uskogrudno ne prepuštaju lokalnom muzeju ni dublete ni manje važne predmete, pa ni onda kada ih drže u skladištima a ne izložene.

[68] Up. monuments de la France, Paris 1958, No 1, str. 42. ss i ibidem; Paris 1957, No 2, str. 105. ss.

ZAŠTITA SPOMENIKA KOD NAS I U SVIJETU

Teško je donijeti sintetički sud o stanju teorije i prakse zaštite spomenika kulture kod nas i u svijetu, jer i u našoj zemlji i u drugim zemljama stvari su različite prema kraju i prilikama. Ukoliko se ne može donijeti sud na temelju konzervatorske stručne literature i dojmova naših konzervatora s putovanja u inostranstvu, rekao bih da je kod nas pravna podloga za zaštitu spomenika naprednija negoli u mnogim drugim istaknutim kulturnim zemljama, da nismo u prosjeku nikako gori od drugih zemalja u ideološkom stavu prema spomenicima, a da možemo još mnogo naučiti i učiniti u usavršavanju tehničkih postupaka za zaštitu spomenika.

Naš savezni i republički zakon je suvremen, obuhvatan i napredan. U Austriji na primjer, zemlji Riegla i Dvořáka, pionira zaštite spomenika u našem vijeku, još nisu obuhvaćeni zaštitom ambijenti, već samo pojedini spomenici. U Francuskoj je zaštita spomenika vezana uz administrativno komplicirano proglašavanje pojedinog objekta kao »monument historique«, odnosno »national«, a u Engleskoj, mislim, da još nema općeg zakona o čuvanju spomenika kulture.

Naši konzervatori na putu u drugim zemljama dive se brzini, sredstvima i naprednim tehničkim zahvatima za spasavanje i čuvanje spomenika, ali povremeno primjećuju da se još uvijek ide predaleko u rekonstrukciji spomenika.[69] Donijet ću ovdje dva primjera po mojem mišljenju forsirane rekonstrukcije iz Francuske i Italije, objelodanjene u vodećim konzervatorskim časopisima, bez ograđivanja protiv tih zahvata. U posljednjem ratu nastradao je u Elsasu zvonik koji je krajem 12. stoljeća bio građen u oblicima romanike, pa je iza požara krajem 15. stoljeća u gornjem dijelu bio obnovljen u vitkim oblicima gotike. Na temelju ulomaka biforica nađenih u nastradalom gornjem dijelu zvonika taj je dio obnovljen u dva romanička kata s parovima biforica. Crkva S. Apollinare nuovo u Ravenni iz 6. stoljeća, poznata po svojim mozaicima s nizom djevica, došla je do nas sa svetištem rekonstruiranim u vrijeme baroka. Smatralo se potrebnim obnoviti u svetištu, na temelju tragova starokršćanske apside, u vrđenih provedenim iskopavanjima, prvotnu apsidu eda se mozaici nađu u izvornom prostoru.[70]

[69] Up. članak Čipana u Zborniku zaštite spomenika kulture, Beograd 1955, knj. IV–V, str. 51. ss; članak Mušiča, ibidem, knj. VI–VII, str. 133. ss i članak Fiskovića u Biltenu Društva konzervatora Jugoslavije, Beograd 1961, br. 2, str. 9. ss. Uporedi također članak austrijskog konzervatora W. Frodla u Öster. Zeitsch. f. K. u. D., o. c., Wien 1960, XIV, sv. 2/3, str. 69. ss.

[70] Up. Les monuments historiques de la France, g. 1957, br. 2, str. 39. ss (Sigolsheim) i Österreichische Zeitschfit für Denkmalpflege, Wien, g. V, sv. 1–2, str. 1. ss (Ravena). Uporedi također primjedbe nekim dalekosežnim rekon-

Kako rekosmo, naši posjetioci Italije, Francuske i Španije ne nalaze dosta riječi pohvale za suvremene tehničke postupke i organizaciju radova za popravak spomenika. Čitave ratom pogođene četvrti se obnavljaju, urušene zgrade se rekonstruiraju sa stotinama brižljivo pokupljenih ulomaka, iskrivljenih i nagnuti zidovi vraćaju se bez rušenja u okomit položaj (Palazzo dei Trecento u Trevisu), zgrade na klizavom terenu se konsolidiraju uštrcavanjem cementa u okolni teren;[70a] prema potrebi se pojedina zgrada u cjelini premješta bez rušenja (stari teatar u Amiensu u Francuskoj),[71] pače i cijelo selo se s crkvom demontira i podiže na drugom mjestu (Puertomarin u Španiji).[72] Poznat je u posljednje vrijeme slučaj kolosalnih kipova hrama klesanog u hridi u Abu-Simbelu u Egiptu, koji će se mehaničkim postupkom u cjelini s čitavim hramom izdignuti iznad nivoa rijeke Nila povišenog u industrijske svrhe (v. Illustrated London News od 10. 6. 1961.).

Radove često vrše posebne ustanove specijalizirane u radu oko popravaka spomenika, i to uz pomoć za pojedini posao posebno izučenih radnika. Velika se briga posvećuje također restauratorskim zavodima i radionicama koje postižu velike rezultate i u naučnom istraživanju i usavršavanju tehničkih postupaka i u praktičnoj primjeni tih postupaka na popravku pokretnih spomenika. Poznate su suvremene procedure Istituto del restauro u Rimu (C. Brandi) za skidanje zidnih slikarija koje se ne mogu ostaviti na svojem mjestu, po sistemu tzv. distacca (skidanje slikarija sa žbukom), odnosno tzv. strappa (skidanje samo slikarskog sloja).

Dobro će biti ako se i kod nas poveća ne samo kapacitet nego i opseg rada restauratorskih radionica koje danas u prvom redu popravljaju spomenike slikarstva, proširivši njihov djelokrug i na drvenu i kamenu plastiku, na tekstil, zlatariju, iluminirane kodekse i sl., nadalje, da se i kod nas organiziraju projektantski izvođački građevni biroi koji bi, dakako u suradnji s konzervatorom, radili isključivo ili prvenstveno na spomenicima i, napokon, da se omogući odgajanje radnika vještih posebnim vrstama rada što ih traži konzervatorska praksa (npr. za konzerviranje iskopina pod otvorenim nebom, za izradu krova od kamenih ploča ili drvene šindre, za izradu žbuke u starinskoj tehnici itd.).

strukcijama u Španiji C. Fiskovića (Bilten Društva koizervatora Jugoslavije, o. c., str. 10. i 11. i W. Frodla (Öster. Zetischr. für K. u. D., o. c., str. 23. ss). U ovom posljednjem članku vidi priznanje čuvanju spomenika u Jugoslaviji str. 72 i passim.

[70a] Up. postupak Poljaka Zachwatowicza na učvršćivanju terena elektropetrifikacijom, (Ochrana zabytkow, Varšava 1957, br. 2, str. 149).

[71] Up. Les monuments hist. de la France, o. c., g. 1957, br. 2, str. 76: la reculement de près de cinq metres de la facade de l'ancien théâtre d'Amiens, d'un seul bloc sans démontage de son architecture; Illustrated London News, London, broj od 28. XII 1961.

[72] Up. Öster. Zeitschr. f. K. u. D., o. c., 1960, sv. 2, str. 43. ss.

ZAKLJUČNE RIJEČI

Kako se može vidjeti iz onoga što je rečeno u ovome napisu, općenita su načela zaštite spomenika uglavnom jasna i jednostavna, ali primjena tih načela u pojedinom slučaju je često neodređena i kompliciranа. U pojedinom slučaju dolaze u obzir mnogi faktori, tu odlučuju mnogi momenti koji se ponekada razmimoilaze jedni s drugima. Treba u mnogim slučajevima s mnogo mjere, takta i osjećaja odvagnuti sve i odlučiti se da li da se dade prednost dokumentarnosti ili estetici, djelovanju spomenika kao starine (Rieglov »Alterswert«) ili kao umjetnine (Rieglov »Kunstwert«). Zato se sve češće u stručnoj konzervatorskoj literaturi ističe da u zaštiti spomenika treba postupati »od slučaja do slučaja«, »da caso a caso«, kako kažu Talijani, »von Fall zu Fall«, kako kažu Nijemci i Austrijanci. Javljaju se dapače pitanja da li je uopće potrebno fiksiranje općih načela. Ja se s austrijskim konzervatorom Frodlom slažem u tome da raspravljanje i određivanje općih načela zaštite spomenika nije suvišno, o čemu svjedoči i ovaj napis;[73] ostaje, međutim, istina da su za uspješan zahvat presudni mjera i takt, stručna sprema i estetski osjećaj konzervatora.

U odlukama konzervatora je prema tome jedan dio često subjektivan. Dobro je da konzervator bude toga u praksi svjestan, da do kraja insistira i da se prema potrebi pozove na sankcije zakona u onome što je, da tako kažem, opći i posvudašnji konzervatorski aksiom, a da se u onome što je njegovo lično uvjerenje zadrži na liniji uvjeravanja, pogotovu ako je projektant željenog zahvata na spomeniku umjetnik (arhitekt, slikar itd.). Dokraja će konzervator moći realizirati svoje namjere u slučaju da je konzervator u isto vrijeme i projektant nekog zahvata.

Za efikasnu zaštitu spomenika treba da vlada međusobna suradnja, povjerenje i susretljivost između konzervatora i investitora radnji u vezi sa spomenicima. A to će biti ako su privatni vlasnici spomenika svjesni da su oni u stvari samo posjednici spomenika, kojeg je naučna i estetska vrijednost općenarodno dobro, ako su komunalni organi svjesni da su društveni organi za unapređivanje i materijalnih i kulturnih interesa povjerenog im kraja te ako suvremeni konzervatori ne shvaćaju svoj zadatak kao romantičko oduševljavanje za prošlost, nego kao kulturnu potrebu današnjeg čovjeka, i čuvaju spomeničku baštinu uz što veću susretljivost za potrebe današnjice.

Dr Lj. Karaman

[73] Up. već citirani članak Öster. Zeitschr. f. K. u. D., 1960, 2/3, str. 70.

Zusammenfassung:

Betrachtungen im Bereiche des Schlagwortes »Konservieren, nicht Restaurieren«

In dieser umfangreichen Studie spricht der Autor, unser langjähriger Kunstgeschichtler und Konservator, über die konservatorische Prinzipen vom Jahrhundert-Anfang bis in unsere Tage. Das Schlagwort »Konservieren, nicht restaurieren«, entstanden um das Jahr 1900 als Reaktion an die radikalen Restaurierungen der Denkmäler im vorigen Jahrhundert, erlitt während ihrer ein halbes Jahrhundert dauernden Anwendung bei uns und in der Welt etliche Modifikationen. Der Autor spricht über die Prinzipen des Denkmalschutzes iz vorigen Jahrhundert, das vom Historizismus erfüllt war und von denen in unserem Jahrhundert, über Anschaungen in unserem Jahrhundert gegenüber den Eingriffen der Konservatoren mit Viollet-le-Duc an der Spitze und über unselige Spuren Bollésche Restaurationen in Kroatien. Der Autor setzt sich für die elastischere Anwendung dieses Schlagwortes bei den konservatorischen Eingriffen, und zeigt wie es gleichwoll notwendig ist den Respekt zum dokumentarischen Werte des Denkmals, wie auch für die allgemeine ästhetische Aussicht zu wahren. Er nimmt gegenüber der Frage der im Kriege vernichteten Denkmäler Stellung, welche im zeitgemässen Sinne, in früherer Form oder auch in Form einer Ruine erhalten werden könnten. Im Kapitel über die verschiedenen Aspekte und Probleme des Denkmalschutzes wird gleichmässig über die Architektur, Skulptur und Malerei gesprochen. Dem kenntnissreichen Auge des Autors entging nichts, er spricht über die Restaurierung des äusserlichen Malters, über die kirchlichen Bauten, Reste antiker Siedlungen, Ruinen, wie auch über moderne Wolkenkratzer, Verkaufläden, Tafeln mit Inschriften, Lichtreklamen, Parolen und über die Beläuchtung der Denkmäler. Im Kapitel über Stein- und Holzskulptur wird, unter anderem, über Stuckaturen, gefärbte Statuen, über Vergoldung, Korrosion der Steine und Wurmstichigkeit des Holzes gesprochen. Im Kapitel über die Malerei spricht er über Restaurationsanstalten, Retuschieren der Bilder, über den so genannten »Neutralen Ton«, der Patina und der goldenen Unterlage. Der Autor gibt in dieser Studie eine treffliche systematische Übersicht über die Konservierung der Denkmäler in Theorie und Praxis.

METODA RESTAURACIJE FRESAKA, OTKRIVENIH PRI ARHEOLOŠKIM ISKOPAVANJIMA

Primjena sintetičkih smola radi restauriranja i konzerviranja posljednjih se godina znatno širi i zahvaća sve raznolikiji krug spomenika.[1] Osobito se korisnom pokazala primjena tih smola za konzerviranje drvenih monumentalnih slika, otkrivenih pri arheološkim iskopavanjima.

Atelje za restauriranje monumentalnih slika Gosudarstvenog Ermitaža već više od petnaest godina vrši skidanje sa zidova i restauraciju srednjovjekovnog monumentalnog zidnog slikarstva Srednje Azije. Ta je metoda, razrađena pod rukovodstvom P. I. Kostrova, bila s uspjehom primijenjena pri otkopavanjima drevnog Pendžikenta, Varahšija, Krasne Rečke (blizu grada Frunze) i u nizu drugih mjesta. Spomenici koji su ovdje otkriveni predstavljaju zidne slike lijepljene na glinenu žbuku ili oslikanu glinenu skulpturu. Metoda koja je dalje razrađena za te spomenike bila je uspješno primijenjena za restauraciju fresaka i zidnih slika s temperom na vapnenoj žbuci. U ateljeu je na taj način bila izvršena restauracija niza fragmenata antičkih, bizantskih, drevnih jermenskih i drevnih ruskih fresaka, koje se čuvaju u Gosudarstvenom Ermitažu.[2]

Kao osnovni materijal za učvršćivanje primjenjuje se u ateljeu sintetička smola poibutilmetakrilat (PBMA).

Ta smola odgovara svim osnovnim zahtjevima koji se postavljaju restauracionim materijalima. Ona ima niz svojstava koji je čine osobito dragocjenom zbog osnovnog procesa restauracije – dubinskog učvršćivanja. Za dubinsko impregniranje polimer mora imati nisku molekularnu težinu i istovrstan molekularni sastav. Rastvori PBMA takvog tipa u ksilolu imaju veliku sposobnost prodiranja,

[1] O primjeni sintetičkih smola u restauriranju v.: P. I. Kostrov: Restavracija drevnej monumental'noj živopisi na lessovoj štukaturke i raspisnoj lessovoj skul'pturi, Doklady sovetskih specialistov na konferencii Komiteta po laboratorijam muzeev Meždunarodnogo soveta muzeev, L., 1963, str. 49.

E. G. Šejnina: Primenenie sintetičeskih smol v restavracii monumental'noj živopisi i nekotoryh drugih muzejnyh eksponatov. Doklady i soobščenija na soveščanii po voprosam konservacii i restavracii hudožestvennyh cennostej, Vsesojuznaja central'naja naučno-issledovatel'skaja laboratorija restavracii i konservacii č. I, M., 1960, str. 62.

P. Kostrov, E. Sheinina: Restoration of Monumental Painting on Loess Plaster using Synthetic Resins, Studies in Conservation, Vol. 6, No 2/3, str. 90, London 1961.

[2] U ovom se članku ne dotičemo pitanja čišćenja i konzerviranja fresaka koje se čuvaju na zidovima drevnih spomenika. Radovi takvog karaktera vrše se naveliko u Moskvi, Kijevu, Novgorodu, Pskovu i mnogim drugim gradovima Sovjetskog Saveza.

dozvoljavaju da se impregnacija uvede na neophodnu dubinu, da se uvedu velike količine smole i time znatno poveća mehanička čvrstina materijala koji se učvršćuje. Ksilolni rastvor PBMA, uveden pri impregnaciji u materijal, veoma je pokretan. Regulirajući proces impregnacije i sušenja može se postići potreban raspored smole u masi materijala i neophodna obrada površine. PBMA je veoma reverzibilan, tj. ima svojstvo da se poslije stvrdnjavanja može opet potpuno rastvoriti. Zato se u slučaju potrebe u predmet može uvesti veća količina smole, od koje se višak može odstraniti pri slijedećoj obradi. Rastvori PBMA u otapalima kao što su ksilol, četveroklorni ugljik, vajt-spirit mogu se uvoditi u vrlo vlažne materijale. U nizu otapala (aceton, metiletilketon) PBMA stvara ljepljive smjese i smjese koje stvaraju opnu. PBMA dozvoljava da se posao odvija u najnepogodnijim uvjetima (hladnoća, vlažnost, vrućina): istodobno je tehnika rada s rastvorima PBMA sasvim jednostavna, što je osobito važno pri poslu na otvorenom.

Razrađena metoda uključuje sav kompleks poslova od učvršćivanja zidnih slika na otvorenom i njihova skidanja sa zidova do konačne obrade u ateljeu i izlaganja.

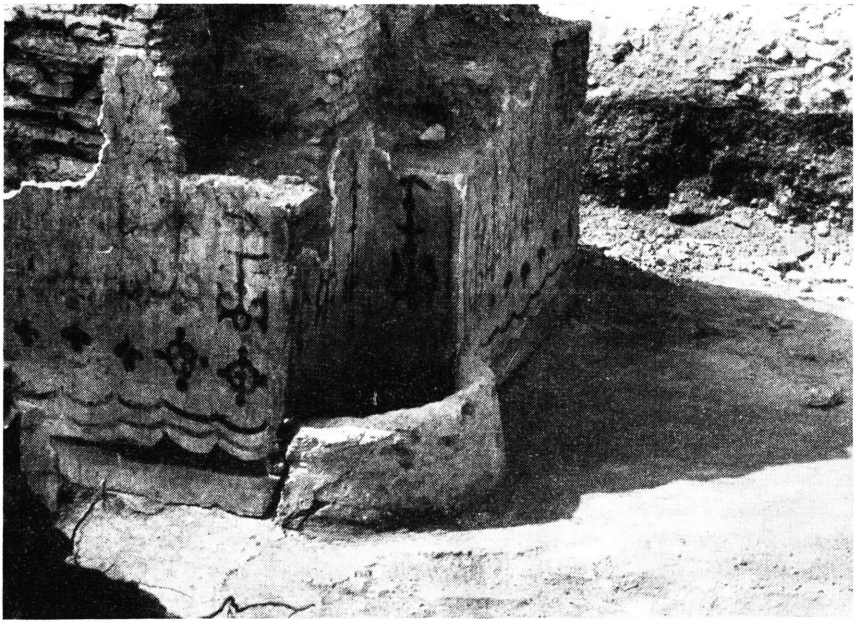
Skidanje fresaka sa zidova već se davno primjenjuje u mnogim državama i ima razrađenu metodu, zasnovanu uglavnom na primjeni jakih vodenih ljepila.[3] Ti su načini predviđeni za posao u normalnim suhim uvjetima i većinom pri dobroj sačuvanosti žbuke. Pri arheološkim raskopavanjima, a osobito u rajonima s povećanom atmosferskom vlažnošću, ti su načini savršeno neprikladni budući da se ljepila u uvjetima vlažne klime ne stvrdnjavaju. Osim toga, vlažnost dovodi do slabljenja čvrstoće žbuke. Ona postaje lomljiva i počinje razaranje obojenog sloja.

Na takve su uvjete naišli restauratori Gosudarstvenog Ermitaža 1962–1963. g. pri raskopavanjima hramova u Smolensku (XII v.) i Pskovu (XV v.).[4] Osobito teške prilike bile su u Smolensku, gdje se uvjetima velike vlažnosti i zasićenosti zidnih naslaga vlagom pridružilo vrlo loše stanje žbuke. Po njoj su se nizale mnogobrojne šuplje napukline, a na nekim dijelovima žbuka je bila toliko razorena da se sastojala iz pojedinih malih komadića koji su bili jako poremećeni u odnosu na sliku, a stvarno se održavala na zidu tek pod hrpom zemlje. Jedino je primjena sintetičke smole polibutilmetakrilata za restauraciju dozvolila da se izvrše poslovi u vezi sa skidanjem fresaka.[5]

[3] Vidi npr. pregledan rad L. Tintori: Methodes used in Italy for Detaching Murals. Recent Advances in Conservations, str. 118, London 1963.

[4] Arheološka iskopavanja u Smolensku vršila su se pod rukovodstvom N. N. Voronina.

[5] Za dvije sezone radova na otvorenom u Smolensku (svega dva i pol mjeseca) bilo je skinuto i odvezeno u Ermitaž oko četrdeset kvadratnih metara slika, ne računajući veliku količinu malih fragmenata izvučenih iz zemlje.



1. Smolensk. Crkva XII v. Freska na potkupolnom stupu (poslije čišćenja)

Otkrivanje i karakter početne obrade zidnih slika zavisi od sačuvanosti naslaga žbuke i sastava obojenog sloja. Pri čvrstom spoju žbuke s naslagom slika se otkriva u većim dijelovima, čisti od grudica zemlje, korijena biljaka, suši, ako je potrebno, električnim reflektorima, učvršćuje rastvorom PBMA u ksilolu. Radi boljeg upijanja rastvora, obrađivani dio pokriva se polietilenskom opnom i zagrijava. Poslije 4 – 7 dana sušenja slika se lijepi s dva reda gaze također na PBMA.[6]

Tamo gdje je žbuka slabo vezana sa zidom i prijeti odronjavanjem ne smije se primjenjivati impregnacija ksilolnim rastvorom zbog dugotrajnog sušenja. Zato se moramo ograničiti samo na površinsko učvršćivanje obojenog sloja i žbuke rastvorom PBMA u smjesi acetona s četveroklornim ugljikom, ali manje koncentracije nego za lijepljenje. U tom se slučaju lijepljenje može izvršiti već za nekoliko sati.

Mnogo je kompliciraniji posao tamo gdje je žbuka jako razorena, njena veza s naslagom posve izgubljena i komadići slike otpa-

[6] Obično se zidne slike lijepe ljepljivom smjesom (polivinilacetat rastvoren u špiritu), različitom od one kojom se učvršćuje. Ipak u uvjetima velike vlažnosti lijepljenje treba vršiti također na PBMA, rastvorenom u smjesi acetona s četveroklornim ugljikom.

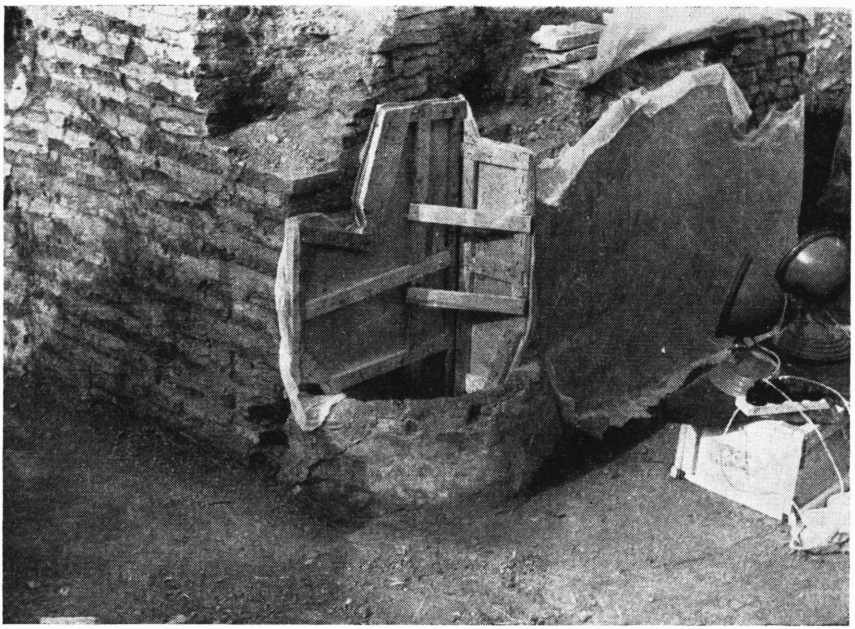
daju se zida čim se samo odstrani hrpa zemlje. U tom se slučaju otkrivanje slike prati trenutnim lijepljenjem. Osim toga, za privremeno učvršćivanje žbuke na naslagu i za privremeno učvršćivanje komadića između sebe, za period pripreme za skidanje, primjenjuje se gips.[7] Otkriveni gornji rub žbuke učvršćuje se na naslagu tamponima vate koji su umočeni u rastopljeni gips. Zatim se postepeno otkriva ispog hrpe zemlje slika u malim dijelovima (15–20 cm visine) i najednom prekriva rastvorom PBMA u smjesi acetona s četveroklornim ugljikom. To prekrivanje, osim učvršćivanja, zaštićuje sliku od slučajnog prljanja gipsom. Pojedini komadići žbuke po napuklinama učvršćuju se također vatom umočenom u gips. Čim se gips stvrdne, taj se dio lijepi na PBMA širokim zavojima gaze.

Kod gornjeg ruba i kod bočnih rubova freske završetak zavoja pričvršćuje se na naslagu gipsom. Prema tome kako napreduje učvršćivanje gipsom pojedinih komadića žbuke i njeno lijepljenje, tako se otkrivaju dijelovi slike, a uz put se lijepi drugim slojem zavoja od gaze, ali u protivnom smjeru. Treći sloj lijepljenja sastoji se iz gustog niza gaze (a ne zavoja), pri čemu se sa svih strana dotičnog dijela slike ostavljaju rubovi gaze slobodnima u širini od 12 do 15 cm. Takav način učvršćivanja razdrobljene žbuke dozvoljava da se skidaju fragmenti na površini od 1,5 do 2 kvadratna metra, a da se cijele kompozicije ne zdrobe u pojedine komadiće. Krajeve dijelova koji podliježu skidanju poželjno je namjestiti tako da se poklapaju s krajevima kompozicije ili prolaze po manje važnim ili razorenim mjestima slike. Razmaci između dijelova nisu veći od 3 do 3,5 mm. Pred skidanjem prislanja se na fresku drveni štit, koji je napravljen prema veličini i obliku dijela za skidanje. Na tom štitu slika ostaje i poslije njena odjeljivanja od zida.

Skidanje sa zida dijelova slike na kojima je spoj s naslagom bio poremećen nije predstavljao teškoća. Mnogo je složenije zadržati tu sliku na zidu za vrijeme pripreme za skidanje. Tamo gdje odvajanje žbuke od zida nije bilo potpuno, nego se izmijenilo s mjestima čvrstog spajanja, ta su se mjesta oprezno odstranjivala specijalnim dlijetima na dugačkim drškama ili jakim noževima. Bilo je kompliciranije s mnogim dobro sačuvanim mjestima na kojima je slika bila čvrsto spojena sa zidom.

Debljina žbuke raskopanog objekta kolebala je čak i na manjem rastojanju od 2,5 do 1,0, a katkada do 0,5 cm. Naslaga je imala izmjenične izbočine – svaki red cigle lagano je izbijao prema van od površine širine spoja. Isto su tako i na žbuci naizmjenična udubljenja i izbočine, pri čemu je osobito čvrsto spajanje žbuke sa širinom spojeva. Otkidanje žbuke od naslage pri njihovu čvrstom spajanju, kao i odsijecanje, bilo je u datom slučaju nemoguće.

[7] Taj je materijal, kojega smo se pri stalnim montažama potpuno odrekli, za tu svrhu sasvim prikladan.

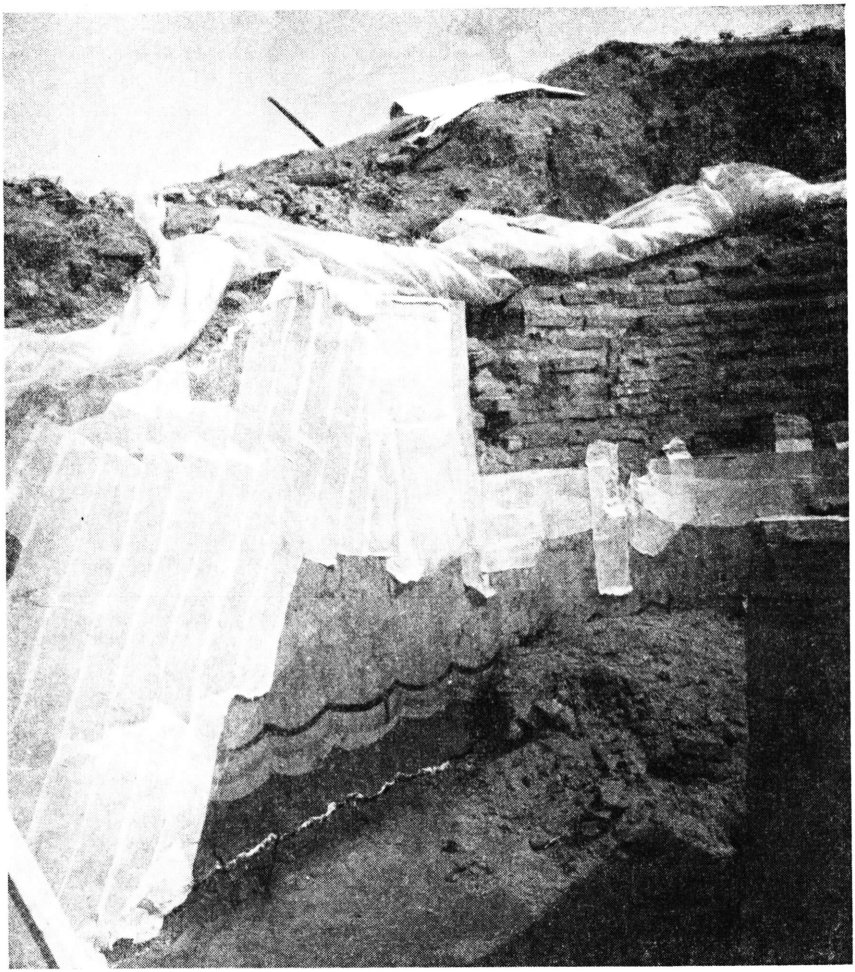


2. Smolensk. Crkva XII v. Zaljepljivanje freske gazom.

Nije davalo rezultata ni prethodno prekucavanje žbuke drvenim čekićem. U takvim slučajevima trebalo je iza žbuke probijati u naslazi tanju brazdu ili odstraniti red cigle u blizini žbuke. To se moralo raditi samo do trećine visine dotičnog komada, budući da se je uskoro pojavila pukotina, pa se ostali dio fragmenta već lako odvajao od zida.

Poslije skidanja, stražnja strana fragmenta grubo se izravnava otpiljivanjem komada cigle i izbočina i učvršćuje rastvorom PBMA u ksilolu. Poslije sušenja stražnja strana lijepi se s dva reda gaze također na PBMA. Slika se pakuje u specijalno izrađene sanduke, koji imaju na dnu štit na koji je bila skinuta freska. U takvom obliku slike se transportiraju u atelje za restauriranje.

U ateljeu slike prolaze kroz dalju obradu. Skidanje gaze vrši se na ovaj način: manji dijelovi vlaže se ksilolom i drže 2 – 3 minute u zasićenim parama ksilola, poslije čega se gaza lako odvaja od freske. Za skidanje gaze mogu se također upotrebljavati oblozi iz smjese acetona s metiletilketonom. Pomoću oštrog instrumenta odstranjuje se gips koji je za vrijeme skidanja povezivao razbijenu žbuku.



3. Smolensk. Crkva XII v. Freska na potkupolnom stupu u procesu sušenja i skidanja.

Najvažniji je momenat obrade freske učvršćivanje slabe razorene žbuke i obojenog sloja. Zato, budući da se impregniranje žbuke nije smjelo izvršiti na otvorenom, ono se brižljivo izvodi u ateljeu. Impregnacija se vrši rastvorom PBMA u ksilolu (koncentracija rastvora: 15–25% – u zavisnosti od šuplikavosti žbuke). Njeno izvođenje u zasićenim parama ksilola znatno ubrzava proces i dozvoljava da se povisi koncentracija rastvora. Rastvor je bolje uvoditi sa stražnje strane, budući da se ovdje lakše prodire u

žbuku nego s prednje površine. Vrlo je važan nčain sušenja, koji omogućuje reguliranje raspodjele smole u debljini žbuke i zasićenost obojenog sloja smolom. Od načina sušenja zavisi također i neophodna obrada površine slike. Zbog toga, poslije učvršćivanja kroz stražnju stranu, sliku, koja leži licem prema dole, treba ostaviti u takvom položaju 2–3 dana, a zatim, prevrnuvši je, nastaviti sušenje licem prema gore.

Vrlo je težak proces izabiranja, ispravljanja, slaganja po slici i lijepljenja pojedinih fragmenata, katkada još na zidu jako izmiješanih, a katkada već ispalih i izvađenih iz zemlje. Prikupljeni fragmenti lijepe se rastvorom PBMA u acetonu, a pukotine ispunjuju ljepilom iz usitnjene žbuke ili lesa izmiješanog u rastvoru PBMA.[8]

Iduća je etapa posla montiranje fresaka na novu, tvrdu osnovu. Fragmenti slike koji imaju površinu 1,5–2 kvadratna metra stavljaju se na specijalne listove iz pocinčanog željeza, koji imaju rubove, a pričvršćeni su na drvene okvire. Prostor između stražnje strane freske i željeznog lista ispunja se rastopljenom voštano-kolofonijskom smjesom, koja poslije ohlađivanja čvrsto spaja sliku s osnovom. Takav način montiranja pouzdano zaštićuje freske sa stražnje strane od vanjskih utjecaja i čini ih pogodnima za čuvanje i izlaganje. Dijelovi fresaka, postavljeni tako na pojedine listove s okvirima, mogu se lako spojiti u veće kompozicije kao što su bile na zidu građevine.

U slučajevima kada površina skinutih fragmenata znatno prelazi dva kvadratna metra, montaža se vrši na specijalnu rešetku, pričvršćenu na stražnju stranu freske.

Iza montaže slijedi konačno čišćenje površine slike od prljavštine, zadebljanja, ostataka zemlje. Čišćenje se vrši razmekšavanjem pomoću otapala koje se stavi na površinu prljavštine i zatim se odstrani skalpelom, kistom ili tamponom.

Osim poslova konzerviranja velik je i poseban zadatak rekonstrukcija izgubljenih dijelova, na osnovi brižnog izučavanja sačuvane slike. Sistem ispunjavanja praznina može biti različan, ali kao neizbježiv uvjet ostaje razlika dopuna od originalne slike.

E. G. Šejnina

Naslov originala:

Metodika restavracii fresok, otkryvaemyh pri arheologičeskih raskopkah

Preveo: M. Domazet

[8] Kao pomoćni materijal za ljepila les je osobito pogodan, budući da daje vrlo elastičnu masu, kojom se lako ispunjaju pukotine i udubljenja. Poslije sušenja njegova slaba žućkastosiva boja potpuno zamjenjuje neutralni ton praznina.

MASKE

Poštovani druže uredniče,

Akademiku Ljubi Babiću

Vama u čast i u znak zahvalnosti za Vaše sudjelovanje u pitanjima naše folklorne baštine, kao poznavaocu tog bolnog problema, posvećujem ovo nekoliko redaka.

Od Vas sam naučila kako se naš likovni radnik može pozitivno odnositi prema pučkom umjetničkom djelu, prema onom našem opusu što ga obično zovemo narodna umjetnost. Dok se mnogi, zapravo radi se o daleko pretežnoj većini naših aktivnih stvaralaca umjetnika, povode za tuđim modernizmima i odbijaju čak da donekle upoznaju naš folklorni umjetnički izraz, dotle ste Vi lično, i pored toga što Vam je uspjelo da profundno uđete u veliku tajnu pikturalne umjetnosti – ostali zadivljeni ozbiljnom veličinom našeg tradicionalnog oblikovanja. Pa dok drugi netragom brišu u sebi samima sve što ih opterećuje u vlastitim genima, Vi ste se od ranih dana napajali na ovom nepresušnom vrutku zrelog stvaralaštva i tako upoznali zakonitost po kojoj je naš vlastiti, specifično naš likovni izraz dosegao punu likovnu dimenziju. Vama je, dragi majstore, uspjelo da i pored formata suvremenog likovnog stvaraoca, koji se postojano borio u vihoru aktuelnih umjetničkih vrednota, da i pored pogleda na cjelokupnu materiju umjetničkog doživljavanja, usvojite i rijetko poznavanje onog anonimnog, naoko skromnog, a uistinu bujnog i raskošnog vizuelnog fenomena koji je stalno prisutan ostao povezan sa sudbinom našeg naroda sve od onog vremena kad smo se pojavili u sadašnjem zavičaju pa do današnje prekretnice na smjeni epoha.

Zahvaljujući upravo Vašim sugestijama, i sama sam pored aversa svog rada na ovoj problematici upoznala i revers svoje naučne materije i tako doznala da je, i pored dokumentarnog sadržaja što ga etnografska građa pa i ona najskromnija nosi u sebi, tu trajno prisutan i impuls umjetničke nužde, onaj moćni životni imperativ po kojem sva svagdašnjica i borba za održanje golog života postaje boljom, ljepšom, plemenitijom, dostojnom smionih

čeznuća za božanskom kalokagatijom. To je svijet što ga danas običavamo zvati konvencionalnim nazivom narodna umjetnost. Ovaj naziv, uravnjen i plitak, ne kotira visoko u našoj stvarnosti, pa kulturno poglavlje koje se krije pod njim još uvijek ne znamo ispravno vrednovati.

Pošto je rijetkim pojedincima, među koje u prvom redu ubrajam Vas, poštovani majstore, uspjelo da upoznaju svu širinu pučkog djela i svu dubinu njegovih težnja, pred nama se javlja pitanje: otkud dinamika ovog trajnog višeg doživljavanja u našem puku, otkud nesavladiva potreba da se i nakon najtežeg napornog rada odmor provede u aktivnom stvaralačkom nadahnuću? Gdje je bio izvor onom pjevu seljačkih djevojaka kad su se u ljetna predvečerja s motikom o ramenu vraćale s polja, kako smo to mi nekad slušali, otkud ovoj jednostavnoj pjesmi muzička ljepota starinskog korala? Otkud u međimurskoj popijevci zvuci iz zlatnog doba pjevane balade, otkud običnom posavskom drmešu potresni ritam u isti mah erotske i htoničke posmrtne igre? Otkud ona potreba praznovanja koja je nekad pučkim sajmovima i proštenjima utisnula značaj velikih narodnih zborova i svečanosti? – Ali sva se ta pitanja još potenciraju u likovnom poglavlju, gdje su se materijal i faktura našli u suverenom susretu u harmoniji Boje i Sklada, kako ste vi, majstore, nazvali završnu emanaciju pučkog likovnog umijeća u narodnoj nošnji ovih naših krajeva.

S odgovorom na ta i slična pitanja zatvara se u cjelinu zlatni kolut početnih impulsa, izvora, geneza i uticaja preko dugog razvoja ovog fenomena do posljednje faze njegova postojanja, kad se u naše dane konačno gasi ova naša prekrasna pojava. Ali na tom je zlatnom kolutu nanizana ujedno duga povijest našeg naroda. Ne povijest pojedinaca junaka i političkih vođa, ne imena iz znamenitog historijskog kruga, kako su iz vodeće društvene klase ušla u pisane spomenike, ne povijest poznatih nam događaja, ratova, utanačenja i paktova, ne, nego onih pokretnih sila koje u pozadini iza poznatog historijskog zbivanja trajno djeluju kao osnovni mehanizam u razvitku jedne zemlje i njezina naroda, a u sredini koja tvori srž narodnoga tijela, oličenog u društvenom zbiru jedinaka, kojih znoj i žuljevi hrane zemlju i njene gospodare. To su oni slavenski »jazičnici« koji sa seobom naroda dolaze na jug i naseljuju ovu zemlju predodređenu da na svojim plavljenim poljima nosi težaka poljodjelca i na rubnom prigorju voćara vinogradara, sa svim njihovim emocionalnim i mislenim duhovnim svijetom. Tako je tu nastalo ono etničko biće koje je u cjelini ostale Evrope bilo nosilac naših vlastitosti, ustrajući u svim pa i veoma različitim državnim tvorbama i mimo svih tuđih granica usječenih u živo tkivo našeg etničkog organizma.

O ranim konturama one životne slike kakvu smo poznavali na našem selu donedavna doznajemo iz osamljenih vijesti o velikim pokretima u seobi naroda. Da navedemo samo jedan primjer. U 6. stolj. naše ere, na lijevoj strani donjeg Dunava slobodna zemlja »Sklavinija« prkosi silnom avarskom kaganu i oni »koji su na čelu ovog naroda« ponosno odbijaju zahtjev kana Bajana da mu se pokore. »Tko je taj pod suncem«, odgovoriše Bajanovim poslanicima, »koji će pokoriti našu snagu? Ta mi smo vični da vladamo drugim narodima, a ne drugi našim, u to ne sumnjamo dok bude ratova i mačeva.« Nastavlja se ista životna slika o ovom slavenskom narodu, o kome nemamo daljih historijskih podataka, pa doznajemo kako je avarski kan doduše opl'ačkao ovu zlatom bogatu Sklaviniju–Slavoniju te »spalio sela Slavena i opustošio polja«, ali narod nije mogao podjarmiti jer se spasio »u guštarama i dulokim šumama«. Tako u zapisima historiografa Menandra čujemo o jednom od mnogih slavenskih izdanaka koji u etnogenetskom previranju seobe naroda pronose svoje etničke osobitosti. Jedna od tih osobitosti – možda osnovna i najvažnija – sastoji se u tom da takav slavenski narod, taj skup slobodnih ljudi, povezanih u jedan narod – jer i tada kad tuđi osvajač zaposjedne njegovu zemlju, taj poljodjelski puk ostaje slobodan u svom unutarnjem životu – čine ljudi, »muži«, s onim značenjem ove riječi koje u starom patrijarhalnom društvu ima latinska riječ »vir«, slobodan čovjek u slobodnom društvu jednakih, sebi ravnih. Dosljedno u toj »muškoj« – »mužačkoj« sredini, i pored svih razlika, svaki slobodan član ovoga društva ima pravo da sudjeluje u svim životnim manifestacijama svoje sredine. Tako su društvene zgode zajedničke čitavom kolektivnom nosiocu, pa se odvijaju po davno ustaljenim običajima. To je društvo koje čvrsto zaposjeda svoju zemlju, svoje »vladanje–ladanje«, živi na njoj i od nje i svojim seljačkim trudom hrani tanki viši društveni sloj koji je međutim prolazan u različitim društvenim oblicima kroz hiljade godina, dok seljački organizam ostaje kontinuiran u svom postojanju. Ali ovo »muško« društvo na svoj je način elitno, jer od pradavnih vremena posjeduje svoj materijalni i duhovni inventar, a s tim ujedno i svoju etničku fizionomiju. Etnička je moć toga društva tako vitalna da ono upija i prima mnogi vanjski uticaj, unosi ga u svoju sredinu i prerađuje ga po vlastitim stvaralačkim zakonima kao svoj posjed. Tako saliveno kulturno dobro slavenskih naroda predstavlja plodnu osnovicu na kojoj niču i izrastaju mnoge naše društvene pojave i afirmacije.

Ali ovo poljodjelsko društvo sve do današnje prekretnice ostaje zatvoreno u svom vlastitom svijetu, u kojem se kao u čarobnom kaleidoskopu mnogostruko odrazuju bujni, živi i šareni elementi vlastite duhovne nadgradnje. U tom svijetu usmena predaja nosi-

lac je svih vrednota, pa po tome ovo društvo ostaje agrafično sve do sadašnjosti. Po zakonu agrafičnog društvenog zbivanja usmena predaja prenosi vrednote neposredno s jednog pokoljenja na drugo, ona ih razrađuje i po iskustvu stečenom u generacijama postepeno ih usavršava do konačnih auditivnih i vizuelnih apercepcija, mogućih na zadanom stupnju ergološkog razvoja, kako je to sve leglo u temelje našeg pučkog nasljeđa. Živa, izgovorena, a nenapisana riječ zvučnija je od mnoge u pismu utvrđene fraze, oblina zemljane zdjele ili košare pletene od šumske slame mekanija je od sličnih suvremenih tvorba, a sklad boja uložen u slavensko crvenilo plamti u skali arhaičnog grimiza od iranske svete vatre do melankoličnog komnenskog crnila s odsjevom carskog sjaja u sumraku svog zapada – sve je to s proćućenom konsumacijom utisnuto u bezimeno, a silno i moćno poglavlje ovog našeg kulturnog posjeda.

Sa svim tim akordima i asonancama, s harmonijom oblika i boja i sa svim svojim čarobnim predstavama o sudbini svijeta saživio se slavenski čovjek još u onim davnim danima kad je na osvitu civilizacije njegovo htijenje ubacilo prvo sjeme u polojnu njivu i obrezalo prvu mladicu u divljem voćnjaku, koji je sa svojim trnovitim grmljem štitio dom svakome »mužu«, kao što »plavi trnac« još i sad zasjenjuje naše starinske drvene kuće.

Sve se to odvijalo u cjelini poljodjelskog društvenog bića, ali izvan dohvata monumentalne umjetnosti. Bez imena i ličnog opusa, ovo je društvo u svom čitavom prosjeku u isto vrijeme i vlasnik i stvaralac, tvorac i nosilac svojih umjetnički materijaliziranih predočaba. Po ovom zakonu, koji je odlučan za poljodjelske agrafične organizme u eurazijskoj ekumeni na dodiru stepe i šumskog pojasa, ostaje ovaj svijet podalje od onih akcionih sila koje od antike dalje izdvajaju pojedinca kao stvaraoca individualnog umjetničkog djela. Nužda za višim doživljajem u tom je društvu vezana za cjelokupni kolektiv i svedena u okvir dnevnog života. Zato običan pribor, predmeti dnevne upotrebe, i dalje, krug težačke godine i izmjena godišnjih doba, te najvažnije zgode u ljudskom životu, sve to postaje nosiocem višeg izraza u materiji, riječi i obredu. Taj se kanon očituje u ukrašivanju običnih stvari, ali i u vršenju velikih obreda. Pjesma i ples služe jednako u hijeratskom činu kao i u dodiru između mladih ljudi, povijest roda i plemena obavezno se prenosi u epskom stihu, a ritam napitnice i zdravice stalna su pratnja ritualnih gozba, dok dramatska egzaltacija prati okrutnu žrtvu što je traže mračna podzemna božanstva.

I odjeća postaje nosilac predajom posvećenih alegorija u nepisanom govoru agrafičnih predstava. Domaće ruho postepeno se komponira u složeni pribor pomoću kojeg se nijemo, ali sa živim sadržajem izriče sve šta okolina mora znati o nosiocu tog ruha; dob i dalje namjere, društveni rang i moć pojedinca i njegova roda.

Pa i svrha za koju se ruho oblači izriče se odjećom, njenim dijelovima, bojom i nakitom. Ukras i nakit postaju pravi nosioci agrafičnih poruka sve od prvotnog trofeja do nevjestinskog vijenca i kamena karneola na njenu pojasu.

Kad bi se u etnografskoj građi tako čitala povijest našeg naroda, možda ne bi bilo došlo do nesporazuma kakav danas vlada o toj tematici u nas. Jer danas se dešava težak sukob između posljednjih izdanaka arhaičnih tradicionalnih norma i težnje za suvremenim životom. A mi sami umjesto da shvatimo kako je naše agrafično društvo imalo pravo da posjeduje svoju vlastitu kulturnu faciju, po onom istom historijskom pravilu po kojem su i ostali narodi u generacijama prenosili svoju tradiciju i tako izgrađivali svoje historijsko biće, u nas se na posljednje tragove folklorne predaje gleda samo kao na zaostalu nepismenost. Ne shvaćamo kako se pismom skučila sloboda pjevača koji je nekad pjevao riječju i glasom, kako to naš glagol »pjevati« još uvijek agrafično govori o svakom pjevaču i pjesniku. Ne vidimo kako nas naša civilizacija sve više usrećuje standardom i higijenom, a sve brže udaljuje od čiste radosti, od iskrenog glasnog smijeha, od mladenačkog viteštva, i kako sa svim dostignućima tonemo u ulaštenu životnu pustoš, pa i dublje, u idejnu bezizlaznost.

Ne vjerujemo starim bogovima, ne bojimo se prirode, jer smo je svladali našim supermatematiskim umom, no da li mora biti vezano uz naš napredak i to da izbrišemo i posljednju uspomenu na poeziju s kojom se čovjek branio od sudbinskih udaraca, kako to još odjekuje u našim starinskim običajima, što ih mi prezirno odbacujemo, a da nismo u njima upoznali ni našli ljepotu djetinjskoga sna.

S tog stajališta promatramo i maske koje smo nedavno pronašli u jednom kraju Međimurja. U selu Turčišću i obližnjim mjestima oko Deanovca čak ni najboljim poznavaocima ovoga kraja nije bio poznat karnevalski običaj. Ipak karneval, ili kako se ovdje kao i u svim našim kajkavskim krajevima zove »fašnik«, s maskom i ostalim popratnim običajima ne može biti u ovim međimurskim selima ni nov ni svježe unesen. Otkad je god. 1957. Etnografski muzej u Zagrebu akvirirao sedam prvih masaka, Zavičajni muzej u Čakovcu sabrao je još dvadesetak predmeta istog karaktera u nevelikim varijantama, i to opet u istom dijelu Međimurja. Sve su te maske godinama služile, još od prije I svjetskog rata, i ležale po tavanima i sjenicima da na fašnik ponovo, malo bojom osvježene i popravljene budu na smijeh čitavom selu. Donedavna je, naime, u ovim selima fašnik bio onakvo pučko veselje kakvo je to i sad u susjednoj Sloveniji i dalje u Alpama i na zapadu. Ipak, etnološki sadržaj međimurskog poklada ima neke svoje specisičnosti po kojima se približuje drugoj takvoj inzularnoj pojavi u

nedalekoj podunavskoj nizini. To je skup običaja o pokladima poznat pod skupnim nazivom »Bušo« u šokačkim selima u okolini Pečuha. Nazivom »Bušo« zovu se tu dani poklada, običaji i igre, sama povorka maskiranih, a i sama maska, dakle, ta je riječ čvrsto srasla sa šokačkim pokladom u okolini Pečuha. Ta riječ nije mađarska, a kako vidimo nije ni slavenska, pa i pored opsežne literature i istraživačkih radova o tom običaju podunavskih Šokaca etimologija ove riječi, a ni naučni sadržaj šokačkih buša nisu do kraja osvijetljeni. Kulturna zagonetka šokačkog poklada ponavlja se u nekim međimurskim selima. Ako doista u daljem radu utvrdimo da samo taj dio Međimurja pozna poklad s običajem drvene maske, dok to ostalo Međimurje čini se nije poznavalo, moramo pomišljati na etnološku složenost ovoga kraja, koji smo navikli gledati kao cjelovit recipijent prastarih slavenskih vrednota. I pored izrazito medijevalnih motiva u pečujskom i međimurskom pokladu, kao što su npr. lik kamile–deve i konja te antropomorfna »lafra«, »larfa«, ostale maske iz oba ova kraja po svojim se likovima, a i po demonološkom sadržaju običaja vezanih s njima, približuju zoomorfnim magijskim predstavama, kako je ta pojava zastupana dalje na istoku u balkanskom i slavenskom mitskom svijetu. U tom bismo mogli nazreti elemenete eurazijskog šamanizma, kojeg tragove nalazimo i u skupnim običajima poklada u međimurskim selima. Iz tih arhaičnih predočaba proističe spontana likovna snaga međimurske maske. U usporedbi s pečujskom bušom životinjski likovi maske kakve smo našli u Međimurju odaju veću starinu s više naivne spontanosti u liku maske, a i sa smionijim scenskim nastupom pojedinaca i čitavih grupa. Osim neposrednog izraza koji je postignut modeliranjem drvene maske uz nešto boje i s dodacima rogova u međimurskoj je životinjskoj maski sačuvan i pokret kojim se proizvodi zastrašujući magijski klopot, stalni atribut demonoloških čina.

Nazivi se u oba područja prepliću u hrvatskom i mađarskom jeziku, tijesno sukobljenim i preslojenim na prostoru između Alpa i Dunava. Ipak ovo ne govori za to da bi panonske maske mogle biti mađarska intruzija u slavenskoj sredini, jer Mađari ne poznaju takvih pokladnih običaja s maskama. To je po svemu sudeći eurazijski inventar, kojemu genocentar treba tražiti u opsežnom i složenom kompleksu demonologije i animizama, oformljenog u zoomorfnim predstavama. S migracijama u seobi naroda taj je kompleks u Podunavlju nalegao na starije predodžbe. Znamo da ovaj dio rimske provincije Gornje Panonije nije u seobi naroda opustio dokraja. Starije etničko pučanstvo tu je u mnogome zaostalo kao nosilac drevnih vrednota koje su se tu u nekad bogatoj i relativno mirnoj periferiji rimskog carstva održale pod tankom pokoricom romanizacije. Zato je tu moglo doći do kontaminacije novo nadošlih pogleda i onog shvaćanja koje je još uvijek moralo



Lafra – Turčišće

biti protkano reliktima druidskih religioznih zasada, što se odvijalo u dugom procesu slavizacije nakon seobe naroda. Staro keltsko-panonsko stanovništvo na istočnom rubu Podunavlja izgubilo je odavna svoj jezik i svoju etničku pripadnost, ali je u mnogome sačuvalo predaju, koja je i tu bila zakon agrafičnoga društva, i u njoj duhovni sadržaj negda intenzivnog transcendetalnog poimanja keltskog svijeta, što je u ostacima bilo predano novoj etnogenetskoj tvorbi sa slavenskim jezikom. Možda bismo i u šokačkom nazivu bušo mogli prepoznati romansku riječ koja je zamijenila neki stariji izgubljeni naziv za govedo, koje je pored ostalih životinjskih likova dominantan elemenata u pokladu pečujskih Šokaca. Tomu bi odgovaralo da se i u Međimurju kao maska na prvom mjestu javlja tip koji domaći zovu »lampa«, a to je stari kajkavski naziv za goveđu njušku, odnosno za govedo.

Nećemo ulaziti u neriješeno pitanje porijekla i kulturne uloge poklada u međimurskim selima i o značenju maske u tom složenom kompleksu. Kako sam se u početku obratila s pitanjem upućenim Vama, dragi majstore, ostaje i sad pred nama otvoreno:

da je ovo naše vlastito likovno ostvarenje, ovo naše čudo puno dinamike, životne radosti i jedinstvenog scenskog efekta ostalo nama samima nepoznato, neocijenjeno, osuđeno da kraj nas i pored nas u najkraćem vremenu nestane. Ne treba govoriti šta drugi rade od takvih atrakcija pa ni to da je susjedna »bušo« sad već privlačna priredba na širokom prostoru. Treba samo ne zatvarati oči pred činjenicom da je naš likovni folklor osuđen da nestane, da za koje vrijeme dokraja ugasne. Kako i zašto se to događa, da li je to povezano (i uvjetovano) s tragičnom kobi ove naše zemlje, položene na seizmičkim krhotinama historijskih potresa, na slabo zaraslim brazgotinama koje se na liniji Dioklecijanova carskog reza svagda ponovno otvaraju i krvare kad god se nemirno razmeđe na granici svjetova uzbiba u dubokim temeljima?

Da li se mi Hrvati doista moramo odreći naše folklorne baštine kao naše specifične kulturne reprezentacije, kako to očito netko traži od nas i kako se to sad dešava u našoj javnosti?

Zbog tih pitanja, na koja ne nalazim odgovora ni nakon pola vijeka sudjelovanja u ovoj problematici, molim Vas, učitelju i majstore, odaberite koju od mojih snimaka međimurskih maski po svom ukusu i objelodanite ih u Vašoj uvaženoj redakciji. Ostat ću Vam zahvalna za ovaj prilog u rješavanju zajedničkih bolnih pitanja naše kulturne baštine.

Marijana Gušić

BILJEŠKE

[1] Babić Lj., Boja i sklad. Zagreb 1943.

[2] Barišić F. itd., Vizantiski izvori za istoriju naroda Jugoslavije, I, SAN, posebna izdanja CCXLI, Beograd 1955, str. 90. i d.

[3] Mažuranić V., Prinosi za hrvatski pravno-povijesni rječnik, JAZU, Zagreb 1908–1922, str. 695, s. v. muž.

[4] Tolstoj I. – Kondakov N., Russkija drevnosti, S. Peterburg 1897, str. 25. et pas.

[5] Bene–Bošković K., Neki pokladni običaji i drvene maske u Međimurju, Narodna umjetnost, Zagreb 1962, str. 81–91. i table VIII–XV.

[6] Földes L., A Néprajzi Múzeum busómaszkjai, Néprajzi Értesítö, XL, Budapest 1958, str. 209–230, gdje je ujedno navedena i sva ranija literatura o šokačkim bušo maskama i običajima.

[7] Gušić M., Osnovni problemi u etnografiji Međimurja, Rad kongresa folklorista Jugoslavije 1957, Zagreb 1959, str. 25.

[8] Lipp F., Masken und Maskenbrauch im Salzkammergut, Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LII, Wien 1949, str. 99. i d.

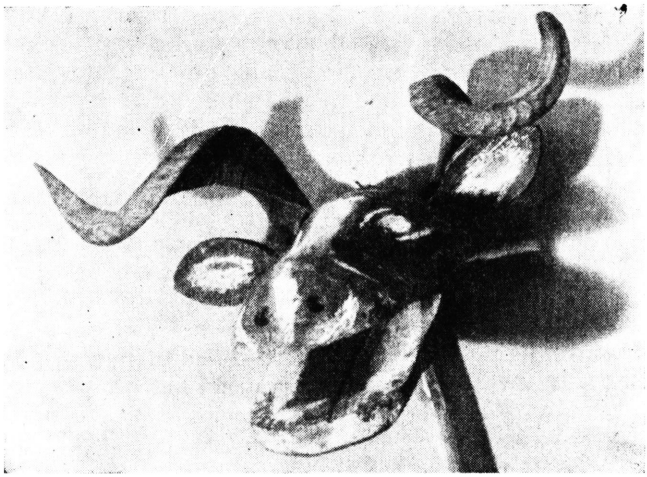
[9] Liugnann W., Traditionswanderungen Euphrat–Rhein II, Helsinki 1938, str. 768. i d.

[10] Schmidt L., Die österreichische Maskenforschung 1930–1955, Masken im Mitteleuropa, Wien 1955, str. 26. i 27.

[11] Mócsy A., Die Bevölkerung von Pannonien bis zu den Markomannenkriegen, Budapest 1959, pas.

[12] Filip J., Keltové ve střední Evropě, Praha 1956, str. 332.

[13] Hubert H., Les Celtes depuis l'époque de la Tène, Paris 1950, str. 285. et pas.



»Čaplja Krava« – Podturen

1.

Zusammenfasung:

Masken

Die Verfasserin bespricht in diesem Aufsatz, dem Altmeister der kroatischen Volkskunst, dem Akademiker Ljubo Babić gewidmet, die grosse Bedeutung unserer nationalen kulturellen Erbschaft, unserer Volksbräuche, Tänze und Lieder, unseres materiellen Kulturgutes, die als ein Denkmal aus jener Zeit erhalten geblieben sind, als die slavischen Völker in den Kreis der Geschichte eingetreten sind. Diese Denkmäler eines agraphischen Zeitalters unserer Vergangenheit schwinden heute nicht nur wegen der Kataklisme von zwei Weltkriegen, die unser Volk schwer getroffen haben, sondern besonders als Folge der grossen gesellschaftlichen Veränderungen die durch den ungeheueren Aufschwung des ganzen Landes, durch die schnelle Industrialisierung und den technischen und sozialen Fortschritt hervorgerufen worden sind. Solche Verhältnisse tilgen notwendigerweise die uraltem Lebenssormen und mit ihnen auch die alten Überlieferungen. Und doch gibt es in dieser Erbschaft Werte, die gerade heute, wo die Archaik in der zeitgemässen bildenden Kunst ihre volle Begründung erhalten hat, uns nahe getreten sind. Es wird ein Gebot der Zeit diese vollendeten und reifen, bis zur Vollkommenhit ausmodelierten Formen zu verstehen und zu schätzen wissen um sie auf geeignete Weise in unser heutige Leben einzuordnen.

Ein solches Beispiel der kroatischen Volkskunst stellen die hölzernen Masken dar, die heute noch zur Faschingszeit in Međimurje, in diesem Zweistromland zwischen der Drau und der unteren Murr, ihre Verwendung finden Die Stücke die erst kürzlich in den Dörfern von Međimurje für das Ethnographische Museum in Zagreb erworben worden sind, zeigen einen ausserordentlichen

bildenden Inhalt. Die zoomorphe Maske »lampa« in ihren verschiedenen Variationen, wie auch die antropomorphe »lafra« schliessen in sich die Erinnerung an uralte Glaubensformen dieser alten bäuerlichen Bevölkerung. Typologisch reiht die Verfasserin die hölzerne Maske aus Međimurje als verwandt den ähnlichen Masken die in der Faschingszeit in dem Brauch genannt »bušabuso« bei der kroatischen Bevölkerung, den Šokci, in der Baranja in der Umgebung von Pecs-Fünfkirchen in heutigen Ungarn, verwendet werden.

KAROLINŠKA ZIDNA SLIKA IZ CRKVE SV. ANDRIJE NA OTOKU KOD ROVINJA

Tragovi duge prošlosti na otoku sv. Andrije kraj Rovinja.[1] Na žalu, a danas i na morskom dnu uz žal, zapažaju se temelji građevina iz rimskog razdoblja, koji su potonuli sekularnim poniranjem istarske obale. Po proizvodnim otpacima što su se našli na otoku pomišljalo se na rimsku radionicu stakla. U ranom srednjem vijeku, možda već u VI stoljeću, bio je na otoku podignut samostan. U IX stoljeću on pouzdano postoji kao benediktinska opatija. Godine 858. spominje ga jedna ravenska isprava pod imenom »monasterium sanctae Mariae et sancti apostoli Andreae in insula quae vocatur Serra partibus hystriensis«.[2] U XIV–XV stoljeću opatija zamire. Godine 1446. samostan na otoku obnavljaju franjevci. Godine 1820. ga napuštaju. Tada samostan i crkva postaju tvornicom cementa dok sav otok nije kupila njemačka obitelj von Hütterott, koja adaptira i dograđuje stara zdanja za obiteljsku vilu na moru i okružuje ih njegovanom crnogoričnom šumom. U naše dane otok je udešen za turističku i ugostiteljsku upotrebu.

Tako su se dijelovi starog samostana i predromaničke crkve najprije bili uklopili u tvornicu, zatim u privatnu vilu a sada u hotel i gostionicu. U vrijeme kada se na otoku proizvodio cement, crkveni je zvonik služio kao tvornički dimnjak; u vrijeme obitelji von Hütterott bila je u crkvi smještena muzejska zbirka; danas je ta starinska crkva preudešena za spremište sira, pršuta i pića.

[1] Literatura: M. Tamaro, Le città e le castella dell'Istria, II dio, str. 249–252. – B. Benussi, Del convento di S. Andrea sull'isola di Serra presso Rovigno, Atti e memorie itd. 1927. – Lj. Karaman, O srednjevjekovnoj umjetnosti Istre, Historijski zbornik 1949, str. 118. – A. Mohorovičić, Problem tipološke klasifikacije objekata srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera, Ljetopis Jugoslavenske akademije, knj. 62, Zagreb 1957, str. 494–495, sl. 10 i 11, tabla 13 i 13a (tlocrt i presjek). – B. Fučić, Istarske freske, str. 12.

[2] P. Kandler, CDI 858.

*

U sklopu današnje zgrade sačuvao se samo srednji dio predromaničke benediktinske crkve. Taj je dio u osnovi četvorokut koji postepeno prelazi u kružnu osnovu kupole, i to posredstvom ugaonih trompa i posredstvom prstena s visećim lukovima nad trompama.

Prilikom posljednje adaptacije, kada je ta ranosrednjovjekovna arhitektura pretvorena u smočnicu, netragom su iščezli ostaci zidnih slikarija, koji su tamo prvih godina poslije II svetskog rata još postojali.

Sjećam se da su se na ostacima žbuke na donjem dijelu kupole nazirale isprane mrlje boja, koje su se podudarale s ritmičkim rasporedom neke figuralne kompozicije; vjerojatno su to bili tragovi Uzašašća.

Pod kupolom na južnom crkvenom zidu nalazio se ulomak zidne slikarije koja je prikazivala Raspeće.

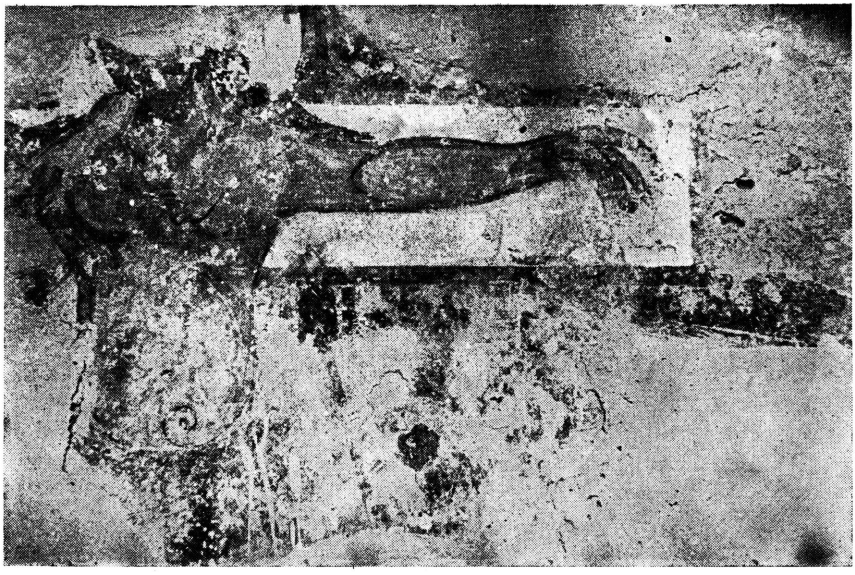
Kako se i iz moje fotografije razabire, to vrlo fragmentarno Raspeće nije pružalo mnogo podataka. Bila je sačuvana samo jedna Kristova ruka i vidjela su se ramena. Od glave postojali su na ulomku podbradak, dio oko oštećenih usta i pramenovi kose, a od tijela prsa i trbuh s dijelom perizome.

Mada je slika bila tako krnja, na njoj su se vidjele neke izrazite stilske i ikonografske značajke. One omogućuju da joj se – i sada kada je više nema – odredi stilska pripadnost i vrijeme.

Razapeti Krist – bez bizantinske fleksije na ispruženoj ruci, bez traga bizantinske krivulje u osovini posve uspravna tijela, bez bizantinske anatomije abdominalnog predjela (tj. bez karakteristično naglašene *lineae albae* i poprečna raščlanjenja trbušnih mišića i bez jednako karakteristična rebrana luka) – pojavljuje se u tipu gdje uopće nema bizantinskog utjecaja. Nema ga ni neposrednog a niti posrednog, putem talijanskog Dugenta. Stoga se to Raspeće može odmah svesti samo u krug romanike i od nje naniže. Ali i u romanici na mediteranskoj istarskoj obali teško bi bilo zamisliti Razapetoga bez ikakva traga bizantinske morfologije i k tome s onom isključivo nebizantinskom, vrlo značajnom ikonografskom pojedinosti pribijene ruke: – s palcem koji pokriva ranu na dlanu i s opuštenim prstima, no koji nisu na gotički način skvrčeni od bola!

Taj preklopljeni palac s opuštenim prstima predstavlja motiv koji gotovo isključivo karakterizira prekoalpska, kontinentalna Raspeća u karolinško i otonsko doba.[3] Pogledajmo bjelokosti iz

[3] E. Sandberg–Vavalà, La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, Verona 1938, str. 87.



Karolinška zidna slika iz Sv. Andrije kraj Rovinja

tog vremena. U Italiji taj se motiv pojavljuje samo u krugu pizanskih majstora oslikanih raspela u XIII stoljeću (Tedici, Rainerio d'Ugolino), gdje se u njihovu pizanskom zavičaju lako mogu protumačiti i takvi prekoalpski utjecaji. Ako se taj motiv usamljen može naći na drugim talijanskim slikanim raspelima, ta su raspela – prema analizi E. Sandberg-Vavalà – nastala pod neposrednim pizanskim utjecajem.[4]

U našem slučaju ne može se pomisliti na pizanski utjecaj iz XIII stoljeća s obzirom na prostor i na vrijeme. Ikonografska podudarnost s pizanskim primjerima postoji samo u tome izdvojenom detalju a srodnosti nema u drugim ikonografskim i stilskim značajkama koje uočavamo u građi, proporcijama i stavu tijela i u bočno vezanoj perizomi.

Na neutralnoj pozadini ovoga Raspeća uklopljena je vrlo široka obrubljena plošnina poprečnog kraka križa, kakva se, doduše, javlja i u predromanici i kroz cijelu romaniku, no na njoj se ocrtavaju konture masivnog, robustnog tijela, zbijenih, kratkih, jakih ruku, atletska shematizirana ali plastična muskulatura, mesnati oblici nabrekla trbuha, prstiju i slabina – sve od reda oznake kakve

[4] Ibid.

nalazimo na tjelesima karolinških Raspeća s, doduše, već barbariziranom, no još osjetnom klasičnom realističkom reminiscencijom[5].

Nagnuta Kristova glava (ovdje s malom bradom – a u karolinško se doba podjednako javlja i bradati i golobradi Krist), i pramenovi kose što su polegli uz liniju ramena, i bočno učvorena perizoma, i široki oblik križa i, konačno, onaj ikonografski biljeg opuštenih prstiju ruke – sve se to podudara s istovrsnim momentima na karolinškoj minijaturi X stoljeća iz benediktinske opatije Bobbio[6] i sa zidnom slikarijom što je nastala u karolinško doba, u IX stoljeću (između 826–843), s Raspećem iz benediktinske opatije San Vincenzo al Volturno u Južnoj Italiji.[7]

Čini mi se, stoga, vrlo vjerojatnim zaključak da i u ovom Raspeću, koje se također nalazi u crkvi jedne benediktinske opatije, treba vidjeti plod benediktinske slikarske djelatnosti iz karolinškog doba, negdje iz IX–X stoljeća.

Za ovu istarsku opatiju sv. Andrije na otočiću kraj Rovinja pouzdano znamo da je imala neposrednih veza sa susjednom talijanskom obalom, s Ravenom gdje su se sterali njeni posjedi. U dosadašnjoj literaturi provlači se uvjerenje da je i nastala akcijom iz Ravene, i to vrlo rano, možda još u VI stoljeću, kada se pretpostavlja i osnivanje benediktinske opatije sv. Marije del Canneto u Puli.

Sama arhitektura crkve sv. Andrije ne protuslovi datiranju njenih zidnih slikarija u karolinško doba, jer je po tipu i po građi predromanička, a njeno postojanje u IX stoljeću, spomenusmo, potvrđuje jedna ravenska isprava iz godine 858.

Tako bi najranija do sada zapažena pojava srednjovjekovnog zidnog slikarstva u Istri bila vezana uz rani razvitak benediktinskoga reda u zapadnoj obalnoj zoni.

Šteta je da smo takav spomenik izgubili u naše vrijeme.

Branko Fučić

[5] Usporedi npr. s Raspećem na bjelokosnom Ramboninu diptihu iz X stoljeća., E. Lavagnino, Storia dell'arte medioevale italiana (1936), str. 166, sl. 179.

[6] P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Milano 1912, str. 73, sl. 41. Milano, Biblioteca ambrosiana, cod. D 84.

[7] E. Lavagnino, o. c., str. 187, sl. 205.

Riassunto:

La pittura murale dell'epoca carolingia nella Chiesa di Sant'Andrea sull'isola omonima presso Rovigno

L'abbazia benedettina di Sant'Andrea »In insula quae vocatur Serra« fu menzionata nell' 858 in un atto ravennate.

Nella parete sud dell'antica chiesa preromanica si vedeva ancora nei primi anni del dopoguerra un frammento di pittura murale rappresentante la Crocifissione. Puntando sui momenti iconografici e stilistici, l'autore attribuisce la pittura all'attività artistica benedettina dell'epoca carolingia (IX–X sec.).

O STEĆCIMA U SLAVONIJI

Kad su prije petnaest godina stećci zapaženi usred Slavonije,[1] osobe koje se zanimaju za te spomenike pitale su s nedoumicom – zar su to zbilja stećci? Bilo je, naime, neobično da se nalaze sjeverno od Save. Kad su se pak u traganju za spomeničkim fondom u sklopu opće evidencije koja se vršila u okviru Konzervatorskog zavoda u Zagrebu prikupili tijekom godina podaci za više lokaliteta o stećcima na prostranom slavonskom području, jedan od naših prominentnih stručnjaka izrazio je zbog tih nalaza svoje čuđenje rekavši: »Zaboga, pa gdje su oni prije bili?«

Spomene li se riječ stećak, pred nama iskrsava ponajčešće predodžba reprezentativnog velikog monolitnog kamena s uklesanim reljefima, zakićenog ornamentalnim motivima. Takvih stećaka Slavonija – koliko je zasad poznato – nema. Stećak je u tom kraju u svojoj elementarnoj formi naprosto zanimljiv zato što i tu postoji.

Zapravo – za stećke u Slavoniji znale su generacije prije nas. Vijest o njima upravo pod tim nazivom donio je svestrani I. Kukuljević u svojem Arkivu prije 90 godina,[2] no to je palo u zaborav. Velik interes za stećke koji danas vlada u našoj nauci dao je poticaja da se prikupljaju i provjeravaju na terenu raniji zapisci o njima. Taj nezahvalni pionirski rad dao je ovaj rezultat: stećci su rasprostranjeni u južnom dijelu centralne Slavonije. Tu i tamo još i danas postoje, pa će ovdje prvenstveno biti govora o toj građi, no bit će navedeni i lokaliteti koji su prilikom izviđanja terena dali negativne rezultate. Tamo stećka više nema, a postoje indicije

[1] O tome: A. Horvat, O stećcima na području Hrvatske, Historijski zbornik IV. str. 157–163, Zagreb 1951.

[2] Arkiv za povjestnicu jugoslavensku, knj. XII, p. 133–134 (vijest A. Bogetića), Zagreb 1875.

da su se podaci odnosili na njih. Za nauku će, naime, i to biti od vrijednosti, jer i numerički podaci, kao i nestale nekropole, mogu kompletirati uvid u taj način sahranjivanja u slavonskome međuriječju, kako se ne bi dobila kriva predodžba da su oni sjeverno od Save izuzetno rijetka pojava.

Godine 1951. bilo mi je poznato da se u tom dijelu Hrvatske stećci nalaze u dva lokaliteta: u Dragotinu, zapadno od Đakova i u Srednjim Borcima, istočno od Daruvara.[3] Ti su mi lokaliteti zapravo svojom dijagonalom od kojih 100 km zračne linije dali okvir unutar kojeg je trebalo tražiti stećke po brdovitom dijelu srednje Slavonije. Podatak o Dragotinu utjecao je na traganje za njima i po ravnim prostranstvima.

*

Stećak koji spominje Antun Bogetić g. 1875. u *Dragotinu*[4] postoji i danas.[5] Nalazi se kraj gotičke kapele sv. Marije – prvotno crkve sv. Ivana – koja je 1899. restaurirana u duhu neogotike. Znade se da je u Dragotinu nekoć postojala župa s tri crkve čak i u doba turske vlasti. O. Petar Nikolić bilježi g. 1660: In dicta Parochia Dragotino sunt tres Ecclesiae: S. Marci lignea, S. Blasij lignea et sancti Joannis integra lapidea,[6] a to se odnosi na današnju crkvu sv. Marije. Lokalitet iziskuje da ga se podrobnije istraži, jer se već iz davnih Bogetićevih bilježaka razabire da su neki spomenici bili utonuli u zemlju. Važna je još i ova vijest koju Bogetić donosi: »Mnoge su stećke u zemlji našli, na mnogih je bilo nadpisa, a neuki ljudi su je polupali.«

Ta neukost naših ljudi, koju već on navodi, znatno je pridonijela tome da se broj stećaka – kao i drugdje – tako i ovdje u Slavoniji smanjio na neznatne ostatke u odnosu na ono što je ranije postojalo. Po Bogetićevim navodima zaključujemo da se nije radilo o osamljenom spomeniku, nego o nekropoli stećaka.

Slična sudbina zadesila je i veliku nekropolu kraj mjesta *Srednji Borki*. Još god. 1928. tu je prema J. T. Markoviću bilo oko stotinu spomenika. Budući da su se nalazili na položaju nazvanom »Tursko groblje«, on je smatrao da se radi o muslimanskim tulbetima (kako to on navodi).[7] Na zaravanku s blagom kosinom, do

[3] A. Horvat, O stećcima, o. c.

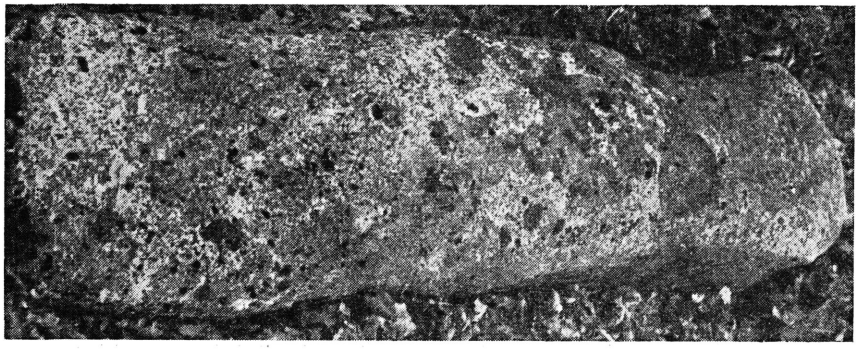
[4] Arkiv, XII, o. c.

[5] To zasad nisam imala prilike lično izvidjeti zbog neprohodnog blata, no podaci da još g. 1965. postoji taj kamen u Dragotinu potječu od višeg naučnog suradnika I. Degmedžić i direktora Zavoda za zaštitu spomenika u Osijeku N. Jocovića, kojima zahvaljujem na obavijesti.

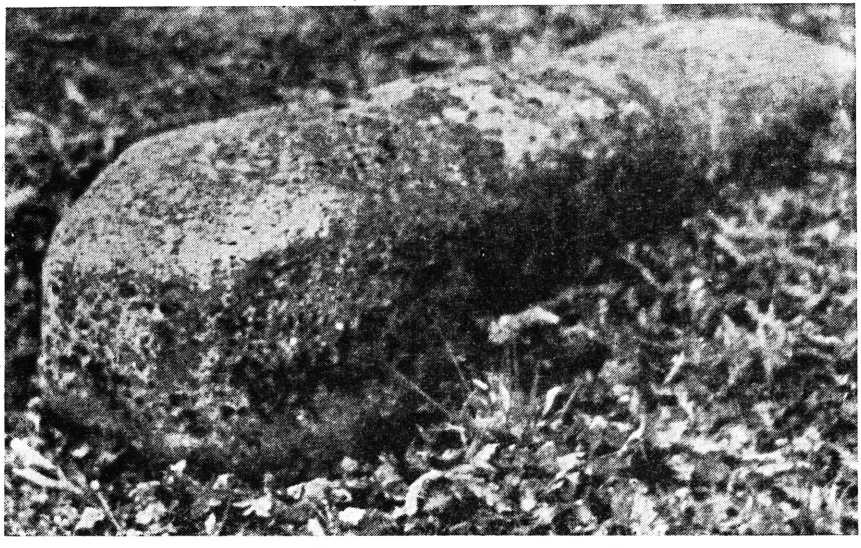
[6] J. Barlè, Popis župa u donjoj Slavoniji od god. 1660, Vjesnik zem. arkiva, g. IX, p. 169, Zagreb 1907.

[7] A. Horvat, O stećima, o. c., p. 161.

koje je današnje pravoslavno groblje, zatekla sam prije 15 god. posljednji primjerak in situ.[8] Spomenik u obliku izdužene ploče nepravilnih je oblika (sl. 1). Dug je 145, širok 27–34, a visok 0,30 cm (sl. 2).[9] Kamen je s jedne strane zaobljen, a s jedne bočne stra-



Sl. 1 – Srednji Borki, stećak – pogled odozgo



Sl. 2 – Srednji Borki, stećak sa strane

[8] Izviđanje tog lokaliteta bilo mi je omogućeno g. 1950. u sklopu traganja za materijalom koji je prof. F. Moačanin prikupljao za izložbu »Srpska knjiga u Hrvatskoj«, što ju je bio organizirao tadašnji Muzej Srba u Hrvatskoj.

[9] Sl. 1 i 2, foto: A. Horvat 20. IV 1950, Fototeka Konzervativnog zavoda u Zagrebu, br. 8.950 i 8.949.

ne konkavno zasječen. Spomenik je klesan ponešto grubo od sivog kamena; ovdje ga nazivlju »džebrak«, a ljudi su kazali da ga daje obližnja okolica. Nadgrobni spomenik ima mrku patinu, a djelomično je obrastao lišajevima. U najužem dijelu odozgo je zasječena plitica. Ide u red omanjih ploča nepravilnog oblika. No nekropola je nekoć imala različite oblike; iz Markovićeva crteža vidimo da je tu bilo stećaka u obliku stupaca, a vjerojatno i sanduka.[10] Stariji žitelji ovoga kraja saopćili su da je bilo spomenika i do tri metra visokih.

Nakon ovih nalaza počela sam svraćati pažnju i na one opaske starijih bilježaka gdje se spominje naprosto neko veliko kamenje. Studirajući literaturu kao pripremu za istraživanje spomenika na području Slavonije, naišla sam na zapis dra Antuna Pavića, gdje g. 1852. govori o *Buku*. Mjesto je na jugoistočnoj periferiji Požeške kotline uz cestu koja sjeverno od Dilj-planine vodi za Ruševo i Đakovo. On navodi: »Ovdě se na onom městu na kom stoji siromašna crkvica ove parokie, nalaze okolo naokolo bedemi i nasipi, iz kojih su golemo kamenje izkopali, koje je stranom za zidanje župničke kuće upotrebljeno; od ovoga se kamenja nalazi još nekoliko velikih, debelih pločah, koje su 6 do 8 cipelah duge i široke. Na istom ovom městu morala je někada biti ili někoja prostrana crkva, ili kojigod od onih mnogobrojnih poslě napadnutja tatarskoga sazidanih i u turskih ratovih porušenih gradićah, od kojih se još tako malo zna iz pověstnice. U ovoj je župi takođe selo Vućin dol, u kojem biaše prie župnička crkva.«[11]

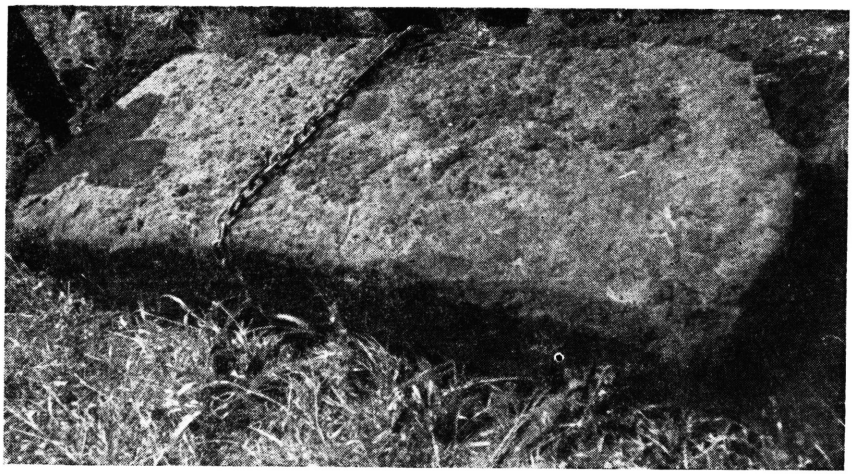
Izvid na terenu ispunio je nade da se riječi »golemo kamenje«, »debele ploče« odnose zapravo na stećke. No tamo je zasad zapažen (u brzom tempu rada) tek jedan jedini primjerak; tako rekavši, u posljednji čas se moglo konstatirati da je taj preostali spomenik tumač i opet nestale nekropole stećaka; kažem nekropole, jer još dr A. Pavić spominje nekoliko spomenika; on tada te nadgrobne spomenike još ne nazivlje stećcima.

Prilično dobro obrađen blok kamena od žućkastog vapnenca u obliku ploče ima ove mjere: vis. 27, dužina 173, širina 68 cm (sl. 3).[12] Nema sumnje da je kamen zatečen dislociran, jer kad smo ga okrenuli da konstatiramo ima li kakav reljef ili natpis, utvrđeno je da je uklesana tek plitica promjera od 10 cm, a ona bijaše s donje strane. Seljaci zovu ovu vrstu kamena od kojeg je rađen taj blok »muljaš« i kazali su da se vadi i danas kod Resnika, u nepo-

[10] Vidi: sl. tabla I, A. Horvat, O stećcima, o. c.

[11] Dr Antun Pavić, Kratki opis županie požeške, Arkiv II/2, p. 430, Zagreb 1952.

[12] Fototeka Konzervativnog zavoda u Zagrebu, br. 20.804, foto: Nino Vranić, 19. V 1959. U ekipi na istraživanju spomenika u požeškome kraju surađivao je i konzervator Branko Lučić.



Sl. 3 – Buk, stećak uz crkvu

srednoj blizini zapadno od Buka. Tradicija hoće da je kamen nekoć bio u Vrčindolu pred oltarom. Nalazi se na travnatom platou gradišta, koji opasuje jarak, a na kojem je u prelaznim oblicima sagrađena g. 1856–1860. povelika jednobrodna župna crkva sv. Jurja (31x12 m) s poligonalnim svetištem i zvonikom uz glavno pročelje.[13]

S obzirom na stećak koji je ovdje preostao navodim što se o tom položaju znade iz ranijih vremena. Tu je u srednjem vijeku bila svilnička župa sv. Đurđa, koja se spominje g. 1334, 1464. i u vrijeme turske vlade g. 1613. Imala je oko sebe šanac, zid od kamena i cigled poput utvrde. Još g. 1733. jedno je povjerenstvo procijenilo da se nakon odlaska Turaka crkva može popraviti za 3.000 forinti u onoj veličini kakva bijaše u predtursko doba. No do obnove nije došlo. Kraj velikih ruševina crkve, građene od kamena, sagrađena je oko g. 1700. drvena crkva sv. Đurđa. God. 1760. spominje se da je podzidana i da je građena od pletera, tako da se činila kao da je zidana. Bilo je u njoj mjesta za 50 osoba, više nego u župnoj crkvi u Vrčindolu (u koju je moglo stati 30–40 osoba).[14] To je ona »siromašna crkvica« o kojoj piše još g. 1852. dr A. Pavić.

[13] Tek uz put spominjem da je u njoj oltar kasnobarokne koncepcije tipa tabernakula s kvalitetno slikanom slikom sv. Jurja (o. 153×52 cm), signiranom: A. Wollenck 1858.

[14] O tome: J. Butorac, Pleternica i okolica, Hrvatska prošlost, 5, p. 159, Zagreb 1943.

Sve je ovo bilo potrebno iznijeti da se vidi, kako se podaci o tom lokalitetu poklapaju. Iz toga možemo razabrati da su stećci bili uz nekoć značajniju i veću crkvu ovoga kraja.

Otkad je u mojim bilješkama stajao zapis da se u polju zemljišne zajednice kod *Vrbovljana* nalazi neki veliki mramorni blok, oštećen od ljudi,[15] podatak me jako interesirao, pa sam živo željela da što prije izvidim u čemu je stvar. No godine su prolazile u drugim zadacima, a kolege iz moje okoline imali su prilike u više navrata čuti: da mi je otići u Vrbovljane – radije bih negoli u Paris! Smatrali su, dakako, da se šalim. No kako ne bih radije u Vrbovljane, kad već znam kako je u Parizu, a ne znam kakav je to mramorni blok u našoj Slavoniji... Zagonetka tog tajanstvenog kamena riješena je tek na letimičnom istraživanju tog terena g. 1959.[16] Teško prohodnim blatom doprli smo do položaja izvan sela, na kojem se nalaze stanovi za svinje. U lokvi je ležalo zaglibljeno, razlupano čvrsto, sivo kamenje, ponešto obrađeno lišajevima. Trebalo je ući u kaljužu i opipati je li i donji dio obrađen. Kamen je odozdo ravan, ali grublje klesan negoli sa strane. S gornje je strane najvećeg fragmenta uklesana udubina. Pitamo – a gdje je mramor? A naša pratnja reče: pa to je mramor.

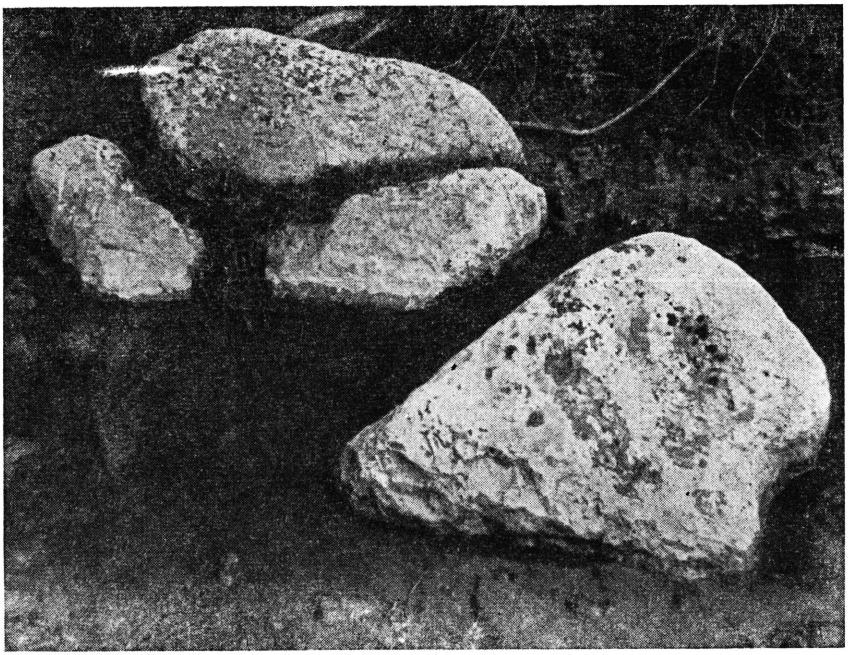
Zaista bi trebalo hrabrosti da se te krhotine, ovdje u Slavoniji, proglase stećkom da za to ne govori više okolnosti. Najveći ulomak razlupanog bloka ima sada ove mjere: oko 25 cm visine, oko 100 cm širine i oko 52 cm duljine (sl. 4).[17] I visina i širina bloka, kao i vrsta kamena može doći u obzir da se ti fragmenti mogu smatrati ostacima stećka. No važnije je da u tom ravnom krajoliku – odakle se vidi kako se preko Save izdigla junačka bosanska Kozara – u kraju gdje nadaleko nema kamena, ljudi nazivlju tu osamljenu hrpu kamenja »mramor«, iako to nije mramor. Upotrebljavaju, dakle, termin kakav se čuje za stećak u Bosni. Štaviše! Mjesto gdje se kamen nalazi zove se »Mramorsko polje«, što je još označeno na karti 1:75.000 iz vremena oko g. 1900. Narod to mjesto nazivlje i »Tursko groblje«. A sve to govori u prilog tome da je to kamenje, zatečeno u panonskom glibu, zapravo ostatak stećka. Ipak se, dakle, više isplatilo ići u Vrbovljane nego u Paris, jer time dolazimo do nove spoznaje: stećaka je bilo i u ravnoj slavonskoj Posavini.

Mramorsko polje stere se zapadno od sela Vrbovljani, Čovac, Gređani. Ta su naselja na nešto povišenoj gredi (vis. 97–103 m) u odnosu na pritok Save zvan Mali Strug (vis. 91 m), a koji utječe

[15] Za podatak zahvaljujem prof. Augustinu Žugaju i direktoru Arheološkog muzeja u Zagrebu prof. Marcelu Gorencu (1953).

[16] Kod istraživanja terena u sklopu opće evidencije spomenika surađivali su konzervator Branko Lučić i fotograf Nino Vranić. – Za mjesto gdje se nalazi kamen znadu u Vrbovljanima, npr. Sava Janković i Mara Babić, kbr. 46.

[17] Fototeka Konzervativnog zavoda u Zagrebu, br. 20.761, foto: Nino Vranić, 18. V 1959.



Sl. 4 – Vrbovljani, razlupani stećak

u Savu kod Stare Gradiške. U tom depresivnom, nekoć zabitnom području velikog tektonskog rova Save – a danas nedaleko autoputa – osamljeni kamen, očito kao neobična pojava u tom kraju, razigrao je narodnu maštu, iz čega se vidi da to nije običan kamen, jer ljudi prema njemu nisu bili indiferentni. O kamenu se priča. Tu, na rubu grede dokud često dopiru strašne poplave »majka je proklela kćerku, koja se stvorila u mramor«. Drugi govore: »Neka žena mijesila je kruh. Bog ju je pokarao. Stvorile se kamene naćve. Zapregnuli dvanaest volova. Volovi vukli naćve i pokrepali. Nisu ih pomakli. Bog je to postavio.« Iz ovih neobičnih događaja koje narod povezuje s tim osamljenim kamenom vidimo da narod neobičnu pojavu tumači neobičnim zbivanjima. Napomena o volovima daje slutiti da je seljak razmišljao i o tehničkoj strani ovih monolita kiklopskih razmjera. Moguće da je bilo više i daleko težih spomenika. Jer, pitanje je da li bi jedan jedini stećak mogao dati toponim za prostrano »Mramorsko polje«.

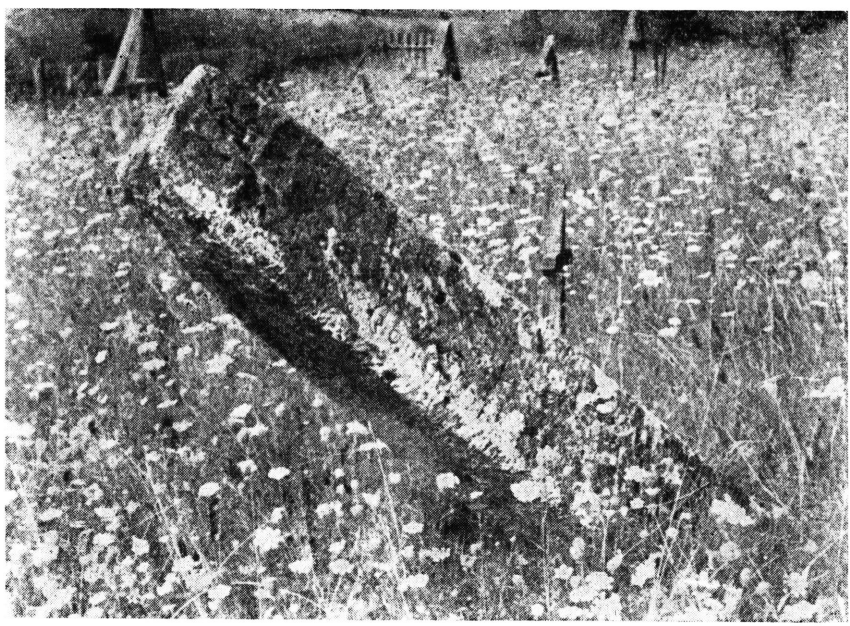
Još g. 1949. upozorili su me u Pakracu da se u okolici, na groblju u *Šeovici*, nalazi golemi kosi kamen s nepoznatim pismenima. U prikupljanju podataka za osnovnu evidenciju spomenika kulture

ondašnjeg područja kotara Daruvar pregledan je na brzinu i taj lokalitet, koji je dao lijepo iznenađenje.[18]

Malo selo Šeovica udaljeno je oko 5 km od Pakraca u jugoistočnome smjeru. Lošom strmom cestom dolazi se u južni dio sela, gdje je u dolini, a na blago ispetoj izbrežini tik uz cestu pravoslavno groblje. Među drvenim krstovima – iako jako nagnut – strši iz visoke trave velik prizmatični kamen, prilično dobro klesan, gore ponešto sužen (sl. 5). Tlocrtno je gotovo kvadratičan (32x34 cm), a vidljiva visina dosiže 188 cm. Grubi sivi čvrsti kamen obrastao je lišajevima. Uvrh pročelne strane reljefno je isklesan stiliziran krst sa zasječenim hastama. Niže krsta urezan je natpis u starobosanskoj ćirilici, koji se – koliko je zasad moguće – čita ovako:

ЗДѢ ПОЧИВАѢШИ СО .(и). РАДМИ(л)О
ПРѢСТАВИ СѢ МСЦА МАРТА . . ГДА . .

(Zde počivaet so . (i) Radmi(l)o prestavi se mseca marta . . gda . .)[19]



Sl. 5 – Šeovica, situacija spomenika na groblju

[18] U ekipi su na tom poslu surađivali konzervatori Branko Lučić i Rastko Švalba. (Kako tiskara ne raspolaže slovima bosanske ćirilice upotrebljena su slova crkveno-slovenske ćirilice)

[19] Ovako je natpis pročitao prema fotografiji direktor Zavoda za zaštitu spomenika kulture BiH u Sarajevu Šefik Bešlagić. Ujedno mi je saopćio da se s takvim čitanjem slaže i prof. Marko Vego. Obojici zahvaljujem na susretljivosti.

Taj stećak u obliku stupca jedini je zasad poznati spomenik te vrste na području Slavonije koji ima natpis (sl. 6).[20] Drugi spomenik u obliku stupca od sivog kamena, koji se nalazi na istome groblju, mnogo je vitkiji. Baza mu je 25x14 cm, a vidljiva visina 123 cm (sl. 7).



Sl. 6 – Šeovica, natpis na spomeniku sa sl. 5

Međutim, po tom groblju, gdje se i danas sahranjuje, ima nekoliko okomito usađenih kamenova manjih dimenzija, od kojih jedan npr. ima ove mjere: vis. 83, širina 49 x debljina 13 cm (sl. 8). Tu se vjerojatno radi o primitivnoj formi, kojoj pribjegava osiromašeni sloj ljudi, navikao da postavlja kao biljeg nad grob komad, odnosno blok kamena. Manji kamen stavlja se ovdje na grob još i danas tik uz krst. To je zapaženo npr. na grobu s drvenim izrezbarenim krstom koji je obojen bijelo i crveno, a pokojnik je sahranjen g. 1960. (sl. 9).

Š. Bešlagić prilikom obrade stećaka u Kupresu napominje nešto što je u ovom času pažnje vrijedno. On kaže da se na mnogim nekropolama između stećaka ili u njihovoj neposrednoj blizini primjećuju grobovi koji su obilježeni manjim u zemlju zabodenim i u obliku pravougaonika poredanim kamenima kao npr. na Dvorištima, na Ravanjskim Vratima, kod Malovana, na Pod Jarmu, kod Rilića, u Goravcima itd. Pita se da li su ti grobovi obilježeni na ivicama zabodenim manjim neobrađenim kamenovima stariji grobovi od onih ispod stećaka ili mlađi; ili su tu možda grobovi onih čiji srodnici nisu imali mogućnosti da im stave trajnije spomenike. Rješenje tog pitanja očekuje se od daljnjih proučavanja.[21] Budući

[20] Fototeka Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, sl. br. 5 (24.203), sl. br. 6 (24.205), sl. br. 7 (24.209), sl. br. 8 (24.211), sl. br. 9 (24.212), foto: R. Švalba, 17. IX 1960.

[21] Š. Bešlagić, Kupres, srednjevjekovni nadgrobni spomenici p. 160, 191, Sarajevo 1954.



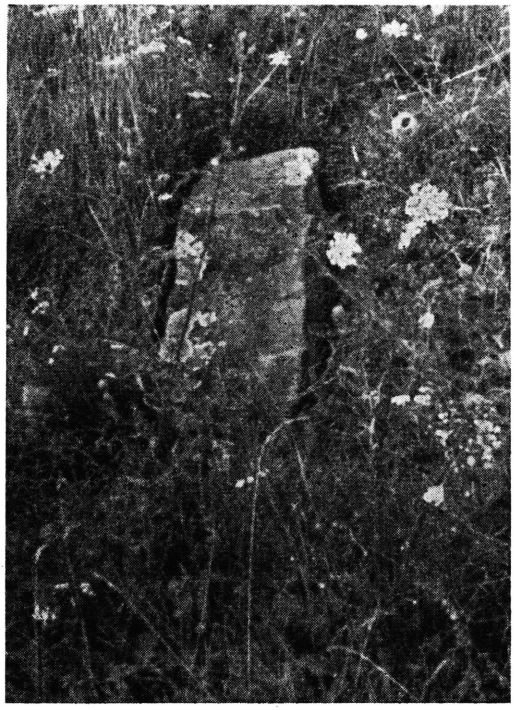
Sl. 7 – Šeovica, vitki kameni spomenik na groblju

da se o toj primitivnoj formi kamenih nadgrobnih spomenika manje pisalo, iznijet ću ovdje što je zapaženo na nekropoli Dragano groblje.

Prošlo je pola vijeka otkako je M. Sabljar napisao napomenu u svojim bilješkama kod lokaliteta Zajile: »Beim D. Grabsteine *Dragano Groblje* – berdo Ravnagora.«[22] Prilikom istraživanja zabitnog gorovitog kraja između Papuka i Psunja, gdje nadaleko nema nikakvih komunikacija, stalno mi je na pameti bila Sabljarova poruka. Trebalo je svakako izviditi o kakvom se to radi zagonetnom nadgrobnom kamenju.

[22] Bilješka u arhivu Konzervatorskog zavoda u Zagrebu.

U područje Ravne gore, koje je prekriveno nepreglednim šumama po svojim izduženim kosama, dopire se s različitih strana – od Daruvara, Voćina, Pakraca i Sl. Požege, no do položaja koji je trebalo tražiti u tom najneprohodnijem dijelu Slavonije bilo je najpodesnije doći od sela Branešci. Nekoliko kuća tog brdskog sela sišlo je do druma koji ide od Pakraca za Sl. Požegu. Od sela vodi staza prema Velikom Javorniku, nazvanom i Kik (kota 718) u sjevernom smjeru od sela. Podno tog brda u udolini je usred tajanstvenih cerovih i grabovih šuma vrelo Bukova voda, ograđeno drvenom ogradom; uz valov za vodu velika je kašika od drvene kore da se rijetki prolaznik može napiti. Osjećamo da se nalazimo negdje veoma daleko. Da li smo uistinu u našoj zemlji? Da li bismo ovako mogli zamišljati scenu gdje su se sastajali keltski druidi? Odavde treba produžiti do kose Draganac (između kota 560 i 520) i evo nas nakon sat i četvrt brzog hoda na nekropoli Dragano groblje, udaljenoj od sela Branešci kojih 6 km zračne linije. Šutljivi vodič reče: »Tu smo«. A to je uistinu trebalo kazati.



Sl. 8 – Šeovica, omanji kameni nadgrobni spomenik



Sl. 9 – Šeovica kamen uz drveni krst na groblju

jer u polumraku guste šume kojom je obrastao ispeti položaj umalo nismo prošli mimo grobova koje je trebalo izvidjeti.[23]

Oko 150 kamenova različite veličine i raznolikog oblika kao da je sraslo s tim ambijentom. U prvi se čas čine kao prirodna formacija. Omanji po formatu, nanizali su se po nekom redu u smjeru I–Z; stoje u međusobnom razmaku duboko usađeni okomito u zemlju. Tu je ljudskoj ruci sivkasto-žućkasti kamen tvrdoće granita davao velik otpor. To će biti jedan od razloga da su mnogi primjerci mali i slabo oblikovani (veličina 30x30, debljina od kojih 15 cm). Nekima od tih kamenova, koji nijemo drže stražu davno preminulima – bez ikakvog natpisa, bez ikakvog ukrasa, četvrtasti oblik odozgo svršava zaobljeno, a drugima opet ponešto zašiljeno (sl. 10). Među dislociranima zapažen je priklesani stupac (vis 90 x 20x18 cm), sužen pri dnu kao klin da se lakše može usaditi u zemlju (sl. 11).[24] Nalikuje na primitivni nišan.

[23] Do tog položaja zna npr. put seljak Luka Gužvić, Branešci, kbr. 5.

[24] Fototeka Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, sl. br. 10 (24.338), sl. br. 11 (24.340), foto: R. Švalba, 14. IX 1960.

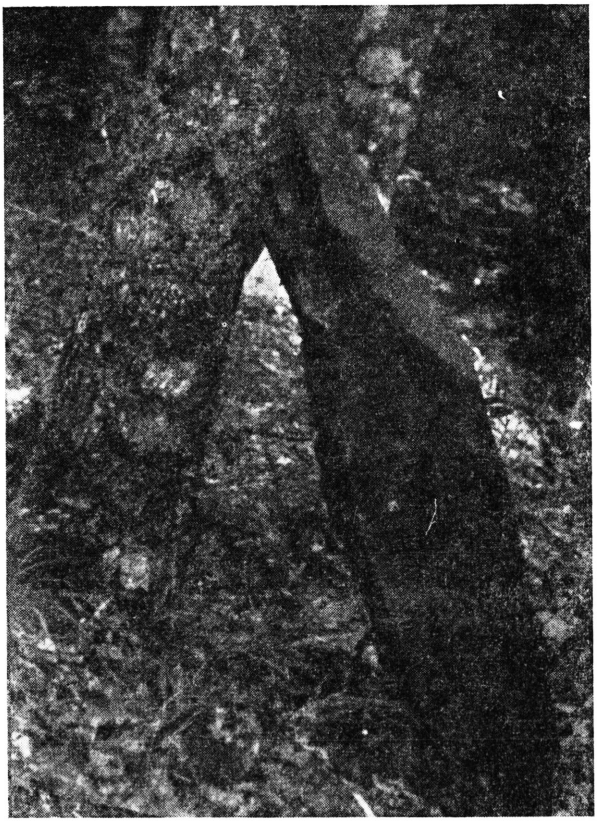
Budući da ljudi i u toj zabiti ne daju mira ni pokoja onima koji tu počivaju, nije isključeno da su veći i bolje obrađeni komadi već razvučeni. Za tu nekropolu, koja je – što treba napomenuti – udaljena od Srednjih Boraka oko 4 km zračne linije, znade narod nadaleko, i u selima uz požešku cestu, i oko Sirača i oko Bijele. U Branešcima groblje tumače ovako: »Išli svatovi. Potukli se radi Dragane. Izginuli su i sahranjeni na Draganom groblju«. Pitanje je da li je jezgra ovog narodnog tumačenja u tom da se tu desilo – tko zna zbog koje nedaće – neko masovno sahranjivanje. Spomenuto je da je jedan nadgrobni kamen nalik na turski nišan. Da li je to tursko groblje?



Sl. 10 – Dragano groblje, kameni nadgrobni spomenik

Evo razloga zbog čega mislim da to ipak ne bi bilo tursko groblje. Nisam uzalud opisivala kako je teško pristupačna ova nekropola. Poznato je da je gospodujući turski sloj za svoje vladavine bio zauzeo najbolje i strateški važne položaje. Stoga je teško vjerovati da bi u kraju oko Ravne gore, gdje je i danas mučno teženje tla, gdje – koliko je poznato – nije bilo nikakvog značajnijeg burga[25] koji bi privukao pažnju osvajača, da bi dakle, u tom i takvom kraju

[25] Topografski popis spomenika iz vremena oko 1900–1905, koji se nalazi u Arheološkome muzeju u Zagrebu, spominje npr. zidinu »Bedem« u šumi Metla i zidinu kod Ožegovaca, koje su do temelja porušene, a ništa se o njima ne zna. Kao tadašnji vlasnik spominje se vlastelinstvo Pakrac.



Sl. 11 – Dragano groblje, kameni nadgrobni spomenik izvađen iz zemlje

bili sahranjeni pripadnici povlaštenog položaja u doba turske vlasti. Siromaštvo forme, veličina tih spomenika, njihova primarna obrada prije bi govorila da su tu pokopani oni koji su se sklanjali s povoljnijih pozicija. Zbog toga sam prije sklona uzeti u obzir da se radi o skromnim oblicima spomenika koji nastavljaju tradiciju stećaka. Radi li se o izbjeglicama iz Bosne koji se nisu mogli snaći u novoj situaciji dolaskom Turaka? To je, dakako, samo nagađanje jer zasad za to nema nikakvih dokaza. Moglo bi doći u obzir kao datacija vrijeme turske vlasti u Slavoniji, tj. 16 ili 17. st. Ne radi li se tu o zamiranju jednog fenomena – sahranjivanju pod kamenom? Oni bi dakle, bili iz vremena kad jak i moćan feudalac više ne postavlja golemi blok kamena da mu čuva mrtvo tijelo. U slučaju pak da se radi o kojem drugom društvenom sloju -- recimo o slobodnim seljacima ili čak kmetovima – i tada bi prije došla u

obzir kasnija datacija za ovakvu vrstu nadgrobnih spomenika, jer su se ostali slojevi klase povodili, kako je to iznio A Benac, za feudalcima.[26]

Zanimljivo je to da za nekropolu Dragano groblje nisam čula da je nazivlju »Tursko groblje«.

Manje nepravilne kamene nadgrobne spomenike nalazimo po Slavoniji ne samo u Šeovici i na Draganom groblju nego i drugdje. U topografskom popisu starina iz g. 1905. postoji za mjesto *Zapolje* ovaj zapis: »Zapoljačke kamenite ploče sa nepoznatim napisom koje se nad zemljom i u zemlji kod zapoljske filijale crkve nalaze. – Govori se da je to bilo groblje za vremena Ivana Zapoljačkog.«[27] Tako govore bilješke iz g. 1905. A pregled ovog lokaliteta iz g. 1960.[28] pokazuje da se u međuvremenu situacija znatno promijenila. Južno od starog druma prema pruzi osamljena stoji na ledini kapela sv. Nikole. Uz nju je nekoliko kamenova. Jednobrodna omanja građevina, građena kamenom građom, ima poligonalno svetište, do kojeg je sakristija. Potpuno je renovirana. U zapoljskome kraju sagradili su u predtursko vrijeme Borićevci i rod Desislavića crkvu sv. Mateja i sv. Nikole.[29] Da je u Zapolju postojala župa i za vrijeme turske vlasti, znade se iz Nikolićeva popisa g. 1660. On piše: »In Pago Czernik et in tota illa parochia est una sola Ecclesia sub nomine S. Nicolai antiqua ex Lapidibus cum suo ornatu et necessariis rebus«, dakle, prema tome i tada u upotrebi. Barlè navodi da je g. 1730. bila posve obnovljena i da je imala tri žrtvenika.[30] Kamene nadgrobne spomenike ne spominju, očito jer nisu svraćali pažnju na njih. Iako posve pregrađena, crkva sjeća na pleme Borićevaca tlocrtom – uobičajenim u doba gotike – i patrocinijem, koji je ostao sačuvan, jer je tu i za turske vlasti bilo starosjedilačko plemstvo katoličke vjeroispovijesti. Smatra se da je porodica Zapolja, od koje potječe ugarsko-hrvatski kralj Ivan Zapolja, podrijetlom iz Slavonije, i kod toga se misli upravo na ovo Zapolje. Taj štićenik Turaka, takmac Ferdinanda I Habsburgovca, bio je – kako je poznato – izabran u biskupskom gradu Dubravi 6. I 1527. za hrvatskoga kralja. Ono što narod priča, moguće se odnosi na vrijeme postanka kamenih nadgrobnih spomenika. Zapolja naime živi od 1487. do 1540.

Crkva je neobično orijentirana: sj. ist. – j. zap., iz – danas – nama nepoznatih razloga. I lokacija je neobična za ovaj kraj, gdje su novije crkve iz 18. i 19. st. obično u sklopu ušorenih sela. Sve

[26] A. Benac, Olovo, p. 72, Beograd 1951.

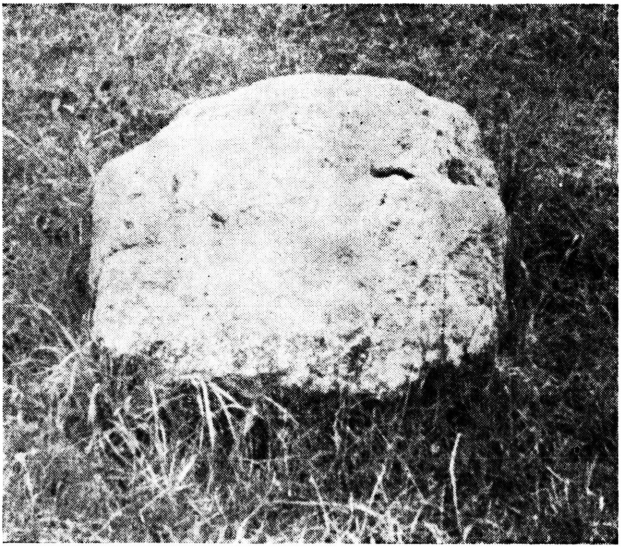
[27] Topografski popis starina, o. c. (vidi bilješku 25). Podatak za Zapolje potječe iz 2. VII 1905. Tu se navodi da je teren vlasništvo filijalne crkvene općine Brđani, Godinjak i Laze.

[28] U ekipi na radu za opću evidenciju spomenika surađivali su: konzervator Josip Ladović i fotograf Nino Vranić (VI mj. 1960).

[29] Vidi: S. Pavičević, Borićevci, Hrv. Enciklopedija, p. 84, Zagreb 1942.

[30] J. Barlè, o. c., p. 166.

to govori za njezinu starinu, odnosno da bijaše na tome mjestu. Pregledom travnjaka oko crkve nije zapažen spomenik s nepoznatim pismom. Da li je utonuo u zemlju, ili je razbijen? Nije isključeno – budući da poznajemo sudbinu sličnih spomenika u mnogim drugim slučajevima – da ova druga pretpostavka prije može doći u obzir. Iz zemlje još viri tek nekoliko lišajevima obraslih kamenih fragmenata. Mrki je to kamen sa žilama, velike – gotovo granitne tvrdoće. Sačuvani dio jednog spomenika ima ove mjere: vis. oko 35x70x75 cm (sl. 12).[31] Od istovrsnog kamena (da li iz



Sl. 12 – Zapolje, nadgrobni kameni spomenik

Psunja, Požeške gore ili Motajice planine?) još su dva veća fragmenta amorfnog oblika. Narod govori za te Kamene fragmente da su to »turski grobovi«. Dakle »turski«, i to baš uz crkvu koja se održala u upotrebi i za turske vladavine. Tu se opet najvjerojatnije radi o terminu koji se upotrebljava za nekropole stećaka. Jer naš narod – kako možemo primijeniti – u Slavoniji često upotrebljava »tursko« u smislu da je nešto naprosto staro. Još napominjem što se o tom kamenju govori u obliženjem selu Adžamovcima. Seljaci kažu, kad idu u Zapolje k crkvi, da idu »k Muhamedovu groblju«, što svjedoči da je narod kamenje zapažao kao nešto naročito i da ga je smatrao nadgrobnim spomenicima.

[31] Fototeka Konzervativnog zavoda (još bez signature), foto: Nino Vranić, 29. VI 6960.

U samim pak Adžamovcima – prema popisu starina iz g. 1905. – postojala je gradina sa starom kulom, koja je posvema razorena, koje se temelj još nalazi pod zemljom. »Divani se, da je bila turska gradina.«[32] U selu su ljudi saopćili da su kraj zidina, kojih više nema, bile nađene kosti i neke ploče. O čemu se radilo u ovom slučaju, nije više moguće iskonstruirati.

Kakav je mogao biti natpis s nepoznatim pismenima, koji se spominje na spomeniku u Zapolji g. 1905? U obzir bi mogla doći ćirilica, odnosno bosančica, zbog toga što jedan dosad nezapažen natpis pisan tim pismom postoji u bližoj okolici. Iako se ne radi o natpisu na stećku, smatram da je ovdje potrebno osvrnuti se na njega zbog eventualne komparacije ubuduće. Natpis je uočen u Srednjem Lipovcu, udaljenom od Zapolja kojih 15 km zračne linije. Uzidan je u kapelu sv. Luke. Prebojen je i sada teško čitljiv. Nije mi cilj da pokušam riješiti što na njemu piše, jer u ovom času želim upozoriti samo na to da taj spomenik s nespretnim slovima, koja teturaju, dokazuje da se uistinu može računati u tom kraju sa starim ćirilskim pismom uklesanim u kamen (sl. 13).[33] Crkva je s grobljem smještena iznad sela uvrh brijega na gradini opkolje-



Sl. 13 – Srednji Lipovac, natpis u kapeli

[32] Topografski popis, o. c. (vidi bilješku 27). Položaj se spominje u posjedu zadruge Jakešević, kbr. 1.

[33] Fototeka Konzervatorskog zavoda u Zagrebu, br. 21.055, foto: Nino Vranić.

noj jarkom. Tradicija hoće da to bijaše turska karaula. Međutim, to je gotička jednobrodna omanja crkva s četvorougaonim svetištem, na kojem je izvana jako istaknut »sokl«. I nakon pregradnje ostala je iza oltara u svetištu niša sa zasječenim bridovima na gotički način.[34] Ta se crkva spominje i u vrijeme turske vladavine g. 1660. »sub nomine S. Lucae in Oriavicza ex lapidibus«.[35] Još g. 1730. sve slavonske župe (osim u Kutjevu i Pož. Sesvetama) držali su – kao i u vrijeme Turaka – franjevci. Oni su se i u vrijeme turske okupacije služili tim pismom; za primjer navodim da je ćirilicom pisano očitovanje g. 1658. na sastanku u Požegi da priznaju duhovnu vlast zagrebačkoga biskupa.[36]

Šteta da za komparaciju rijetko sačuvanih starijih ćirilskih spomenika u Slavoniji, klesanih u kamenu, ne može više poslužiti stari natpis koji bijaše uklesan u kamenu ploču nađenu u Subockome gradu, sj. ist. od Novske. Natpis je donio I. Kukuljević, te već on kaže da je zagubljen. Očito je da je godina na tom natpisu neispravno pročitana, jer navodi se g. 1090, a Kukuljević je ispravlja na godinu 1100,[37] što će također biti netačno.

Neki natpis spominje u *Banićevcu* u svojim bilješkama M. Sabljar prije više od sto godina, a za njega je znao i Gj. Szabo. No taj teško čitljiv, nesuvisli natpis, sada ugrađen u kapelu sv. Ivana Glavosjeka, pripadat će latinitetu (nije isključeno da potječe iz Rudine). No Szabo je u svojim bilješkama iz vremena prije g. 1910. (tj. prije no što je postao konzervator) sačuvao spomen na neku nekropolu kod Banićevca, zapadno od Sl. Požege, podno Babje gore uz cestu koja vodi od Nove Gradiške. On piše: »Niz brdo uz Orljavicu, koju svijet zove Ilijaševcem, nalaze se livade. Tamo pod grobljem u livadama iskopali su seljaci mnogo kamenja obrađenog i već upotrebljenog, kako pokazuje mort na kamenju.« Tek u zagradi – kao sporedno – dodao je »vele mu mramorovi«. A onda dalje kaže: »Uščuvala se tradicija, da je tamo bila njekoć Požega, pa da se preselila tamo, gdje je danas. Nalaze se i fragmenti cigla; ne može se ustanoviti kojeg podrijetla.« Osvrćući se na toponim sela, Szabo bilježi: » ... mjesto Banićevac valjda je dobilo ime od Loranda bana (Rolanda), kojeg povelje koncem 13. vijeka spominju u ovom kraju kao susjeda opatije Rudinske i sela Opatovca.«[38]

[34] Među oskudnim inventarom u crkvi postoje tri slike (sv. Luke, sv. Ane, sv. Trojstva), signirane: Ignaz Berger; slikane su na način akademizma sr. 19. st.

[35] J. Barlè, o. c., p. 167. – Da je Orljavica današnji Srednji Lipovac, vidi: Gj. Szabo, Terra Dobouch, Vjesnik HAD, sep. p. 4, 1912.

[36] J. Barlè, o. c., p. 162; T. Smičiklas, Dvijestogodišnjica oslobođenja Slavonije, p. 100, Zagreb 1891.

[37] I. Kukuljević, Nadpisi sredovječni i novovjeki, p. 266, Zagreb 1891.

[38] Szabove bilješke u posjedu dr A. Horvat.

Obrađena je pažnja na riječ »mramorovi« bio je pregledan i ovaj položaj u Banićevcu, no zbog visoke majske trave (ili zar samo zbog toga?) bez pozitivnih rezultata. Ostaje, dakle, otvoreno pitanje zašto je narod ovu nekropolu s mnogo kamenja nazvao »mramorovi«. U doba istraživanja Gj. Szaba tom se terminu ovdje još nije pridavala važnost, pa nije dalje raspitivao da li imaju neke sigurnije indicije što se krije iza tog naziva.

No ako nismo došli u Banićevcu do nekog zaključka glede stećaka, pribilježit ću ovdje nešto drugo što sam ovdje zapazila i čula, a što je zanimljivo u vezi sa sahranjivanjem. Na groblju ima drvenih križeva, kojima je desna kosa strešnica rezbarena, a noviji grobovi od reda su imali na svježi grob položenu motku. U više sam navrata vidjela na novim – napose pravoslavnim grobovima – unakrsno složene dvije motke kao npr. u Kusonjama, u Šeovici, u Poveliću (gdje ih, kako su ljudi kazali – prije nego strunu pale pod lipom), no ovdje polažu posred groba jednu čvrstu motku. Stariji ljudi rekoše da se ta motka zove »mira«. To je mjera čovjeka. Spomen na njegovu veličinu, na bivšu realnost ostaje dok »mira« ne istrune. To me je podsjetilo na »mirila«, koja sam vidjela po kršnom Velebitu, u ljutom kamenu na vrelu rijeke Zrmanje, na »mirilišta«, o kojima su pisali dr I. Krajač, dr J. Poljak, u koja se uzbudljivo udubio B. Fučić, u »mirila«, koja je naučno prikazao dr M. Gavazzi.[39] Ne radi li se tu o istoj ideji: čuvati spomen na uzrast pokojnog čovjeka, što je izraženo na dva načina; u kraju bogatom kamenom – okomito usađenim kamenjem, a ovdje u šumovitoj Slavoniji to označava komad drva na samome grobu.

Dr Krajač navodi da »sličan narodni običaj postoji i u alpskim krajevima, kao u Salzburgu, Pinzgauu, Flachgauu, u Bavarskoj i u Češkoj šumi, pa u gornjoj Austriji i na čitavom bavarskom Dunavu. Navodi da je razlika prema velebitskim »mirilima«, u tome što u tim krajevima upotrebljavaju dasku na kojoj urežu godinu, ime i ostale ukrase, pa je uz put ostave tako dugo dok ne strune. Nešto slično da su i megalitski spomenici u Tibetu, za koje istraživači tvrde da stoje svakako u vezi s pogrebom, dakle nešto slično velebitskim mirilima.

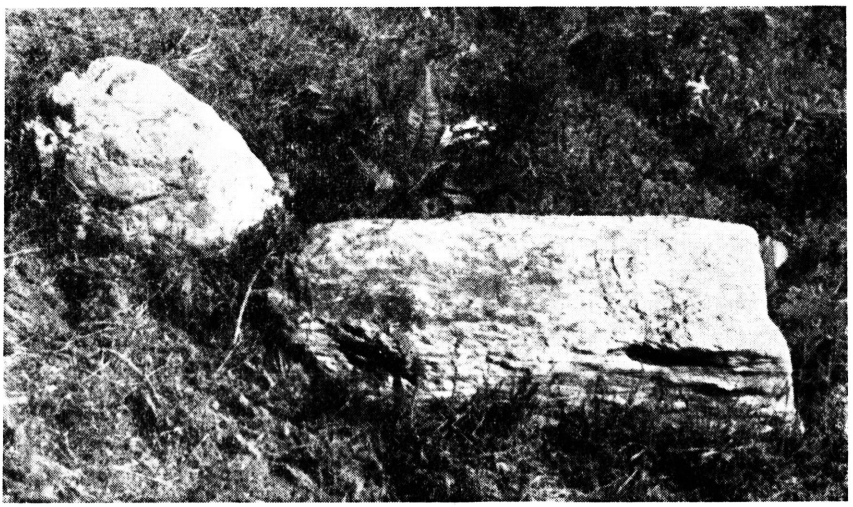
Pojava mjere sahranjenog veoma je, ali nejednako izražena i rasprostranjena na vrlo velikom području.[40] Ona će ići u red drevnih običaja, a na nju sam se ovdje uz put osvrnula zbog toga,

[39] Dr I. Krajač, »Mirila«, Zbornik za nar. život, knj. XXX, p. 162; Dr J. Poljak, Velebitska Mirila, Lički kalendar, 1937, p. 43–45; B. Fučić, Kamen znamen, Bulletin JAZU, g. VI, 1958, br. 2. p. 106–110; Dr M. Gavazzi. Steinerne Rastellen der nordwestlichen Balkanhalbinsel, extrait des Actes du VIe Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Tomme II (1er volume) Paris 1960; M. Gavazzi, Totenraststeine, Sonderdruck aus dem schweiz, Archiv für Volkskunde, Bd. 57, 1961, p. 37–46, (s. 5 sl.).

[40] O tome vidi: M. Gavazzi, o. c.

što nadgrobni spomenici na Draganom groblju donekle podsjećaju oblikom i veličinom na kamena »mirila«, ali moram napomenuti kako nije primijećeno da bi bili usađeni u zemlju na taj način da bi razmak od dva kamena imao označavati mjeru mrtvoga.

Još ću nabrojiti jedan problematičan nalaz iz Požeške kotline. Nalazi se sjeverno od Požege kraj sela *Alaginci*. Nedaleko kapele sv. Šimuna i Jude stere se prostrano polje, koje prema sjeveru ima padinu. Na zaravanku, odakle je krasan pogled na visoku kulisu Papuk-gorja, koja prostranu scenu zatvara sa sjevera – leži veliko, priklesano, no oštećeno žućkasto-bijelo kamenje. Veći kamen sada ima ove dimenzije: vis. 40–42 cm, šir. oko 60, a dužina 138–140 cm (sl. 14).[41] Dimenzije bi išle u prilog tome da se radi o stećku



Sl. 14 – Alaginci. Kameni spomenik

slabije obrade u obliku debele ploče, no nikakve druge indicije zasad ne podupiru ovu pretpostavku. Ljudi toga sela, koje je slučajno bilo moguće anketirati, govorili su samo to da tu bijaše »turski grad« i da je na oranici u blizini bilo više kamenova. (U polju su pronađeni tek ulomci žežene srednjovjekovne opeke, poznate pod nazivom »klinker«.)

Vrsni i neumorni i strastveni stećaka Š. Bešlagić, koji je na području Bosne i Hercegovine imao priliku da vidi najraznolikije primjerke nadgrobnih spomenika sub divo, u usmenoj konzulta-

[41] Fototeka Konzervativnog zavoda u Zagrebu, br. 20.920, foto: Nino Vranić, 21. V 1959.

ciji o tom pitanju nije isključio mogućnost – na temelju uvida s fotografije – da bi to mogao biti i primitivni oblik nišana ranijeg tipa. – Zasad je ovo pitanje ostalo otvoreno.

Prelazim na iznošenje podataka za lokalitete u Slavoniji u kojima su nekoć moguće postojali stećci, da se to ima na oku u budućem istraživanju. U Požeškoj kotlini ima nekoliko mjesnih naziva »Tursko groblje«, kao u Biliševcima, Gradištu, Granju i Latinovcima,[42] pa postoji mogućnost da se pod tim nazivom krila nekropola stećaka.

U *Bjeliševcima*, jugozapadno od Kutjeva, seljak, rodom Čeh (tu su naseljeni Česi), pamtio je kako su stari ljudi govorili da je tu bilo »tursko groblje«; kod oranja (blizu 79 km) nailaze na njivi na manje komade kamenja. U *Granju* – oni koji su, slučajno, na prolazu, bili pitani za »tursko groblje«, nisu reagirali na taj naziv. Mjesto *Latinovci* nije bilo prilike izvidjeti, a u *Gradištu* rekoše ljudi da više nema kamena na »turskom groblju«, ali da ga ima u šikari »Klisa«, što nije bilo kad izvidjeti. I u Donjim Bogićevcima, jugozapadno od Nove Gradiške (koje selo je udaljeno od Vrbovljana kojih desetak kilometara zračne linije), stariji ljudi znadu za »Tursko groblje«. Nalazi se na položaju Tatari do potoka Draževca, gdje se nalazila ranije pravoslavna drvena crkva. Veliki kameni krst (155x75x13,5 cm), koji još leži na tom groblju, nema srodnosti sa stećcima. Na njemu je ćirilski natpis iz 18. st. (s godinom 177?). U okolici »Turskog groblja« su Sjeverozapadno Varošine, koje se vjerojatno odnose na »castrum S. Johannis«, a južno – prema Savi – položaj Pivare, na koji je upozorio A. Žugaj, daje antikne nalaze.

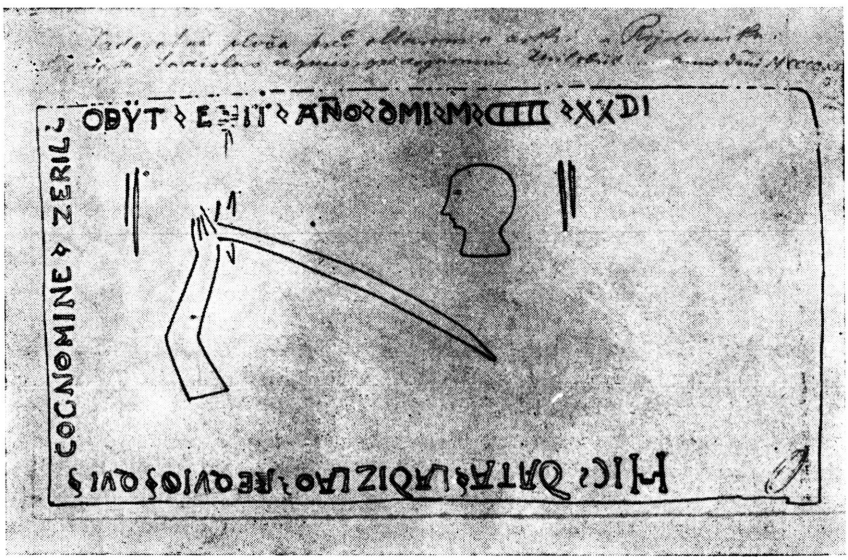
U Paki podno Dilj-planine i u *Imbrijevcima* raspitivanje za kamenu nadgrobnu ploču urodilo je negativnim rezultatom. Podatak o njoj dao je dr Buturac. Seljaci su taj spomenik razbili, što je zaista šteta, jer je ta ploča imala reljef s konjanikom. Bila je nađena na groblju oko g. 1925. među ostalim kamenjem.[43] Nisu se na žalost, o njoj sačuvali ni podaci o dimenzijama, tako da je nije moguće sa sigurnošću pripisati u red stećaka, iako reljef konjanika lako možemo povezati sa stećkom, a stećak postoji u nedalekom Buku.[44] Takva tvrdnja da na temelju reljefa s konjanikom ploču

[42] O tome: J. Butorac, Vlastelinstvo kutjevačke opatije u 18. stoljeću, Hrvatska prošlost, 3, p. 106–131, Zagreb 1942.

[43] Seljaci u Imbriovcima izjavili su da je tu ploču našao bilježnik iz Ruševa Jota Šarabok (?) oko g. 1925.

[44] Sjetimo se npr. reljefa s konjanikom na stećku iz Donje Zgošće, ili iz Vrbljana i iz Radmilja (vidi Enciklopedija Jugoslavije, 1, Zagreb 1955, slike kod str. 641); niz reljefa s konjanikom na stećku donosi M. Wenzel, A Mediaeval mystery cult in Bosnia and Herzegovina, Reprinted from the Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXIV, Nos. 1–2, p. 89–107, Worcester and London 1961.

iz Imbrijevaca pribrojimo stećcima bila bi presmiona, usprkos veoma privlačnom podatku. Za takav je slučaj poučan primjer nadgrobnog spomenika iz Jazavice–Roždanika. Nalazi se u kapeli sv. Roka, koja je poviše ceste situirana na gradini, pregrađena u doba klasicizma, a zadržala je na srednjovjekovni način izgrađeno četvorougaono svetište. Ploča služi kao stepenica pred oltarom (Da se ne oštećuje, prekrivena je, pa izmiče znatiželjnim pogledima.). Čvrst vapneni žućkasto-bijeli kamen ima ove dimenzije: visina 15, dužina 200, a širina 82 cm. U veliku kamenu plohu urezan je na obodu latinski natpis: HIC. DATA .LADIZLAO . REQVIES .QUI COGNOMINE . ZERIL.OBYT .E . . . ANO .DMI M.CCCCC .XX DI .



Sl. 15 – Jazavica–Roždanik, kamena nadgrobna ploča u kapeli

U plohu je nespretno urezana glava u profilu, ali i ruka s mačem (sl. 15),[45] koja se javlja na bosanskim stećcima u više navrata i na više načina od istočnih do zapadnih međa.[46] Ni dimenzije ploče, ni latinski natpis ne idu u prilog tome da tu nadgrobnu ploču uvrstimo u red stećaka, iako je na njoj uklesan motiv koji se često primjenjuje na stećcima.

[45] Ploču je dosta nespretno fotografirati, pa donosim crtež Gj. Szaba iz vremena prije g. 1910.

[46] Vidi A. Benac, Olovo, o. c., p. 53. i sl. 21, 50b, 54a, 55; Š. Bešlagić, Kupres, o. c., p. 177. i sl. 35a, 48, 60a, 76.

Još ću se pri kraju osvrnuti na vrlo zanimljiv nadgrobni spomenik zapažen u selu Lovske. To se selo smjestilo u šumovitome kraju podalje od jačih glavnih komunikacija negdje po sredini između Kutine i Pakraca, a u južnome smjeru od glavne ceste. U južnome dijelu izduljenog sela na povišenom položaju (kota 195) sagrađena je pravoslavna parohijska crkva sv. Teodora Tironskog.[47] (Napominjem da je tek nekoliko kilometara odavde udaljen prije spomenuti Subocki grad, na kojem je nađena zagubljena ploča sa starim ćirilskim natpisom.)

Tik do crkve preostao je u travi stariji nadgrobni spomenik, koji je svojim ukrasima privukao pažnju. Okomita kamena ploča, debela tek 15 cm, ima na bokovima zasječene obline, koje očituju svoj postanak u doba baroka, no na čeonoj plohi pravilno je uklesana spirala. Utisnula se u vitke vitice, koje pri vrhu svršavaju zavojcima i time vitice evociraju stilizirani cvijet (sl. 16).[48] Motiv



Sl. 16 – Lovska, kameni nadgrobni spomenik

[47] Uz put napominjem da je crkveni zvonik pokriven djelomično šindrom, koju ovdje nazivlju »šindlo«. – U crkvi je inventar s kasnoklasicističkim elementima (ikonostas, pevnice), te niz starijih knjiga, od kojih jedna ima zapis iz g. 1696.

[48] Fototeka Konzervativnog zavoda u Zagrebu, sl. br. 16 (br. 22.483), sl. br. 17 (22.484), foto: R. Švalba.

spirale usječene u kamen podsjeća na česti ukras stećaka.[49] U nadi da je na tom spomeniku ostao motiv preuzet s kakvog stećka dali smo se na traganje. No rezultat je bio taj da je pronađeni gornji dio tog spomenika, također urešen uklesanim spiralama, krstom, ali, na sreću, i s uklesanom godinom – 1794. (sl. 17).[50] Tako



Sl. 17 – Lovska, kameni nadgrobni spomenik iz god. 1794.

taj nalaz i u ovome kraju pokazuje da omiljeni i ukorijenjeni motivi koje narod jednom zavoli dugo traju, da s njima treba biti na oprezu, jer mogu i te kako zavaravati.

* * *

Ako rezimiramo što je dosad kazano, vidimo da stećci u Slavoniji nisu izuzetna pojava. Karta pokazuje da obuhvaća u krajeve od Daruvara, Pakraca i Nove Gradište preko Požeške kotline do Đakovštine (sl. 18).[51] U posljednjih 15 godina krstarenje tim terenom za općim fondom spomenika dalo je i na temu stećaka znatne dopune unutar areala od Srednjih Boraka do Dragotina. Dakako da se o tom jedva sagledanom materijalu, koji je prikupljen

[49] Samo na nekropolama npr. oko Olova javlja se u raznolikim oblicima na 43 spomenika; vidi A. Benac, o. c., p. 52. i slike na tablama.

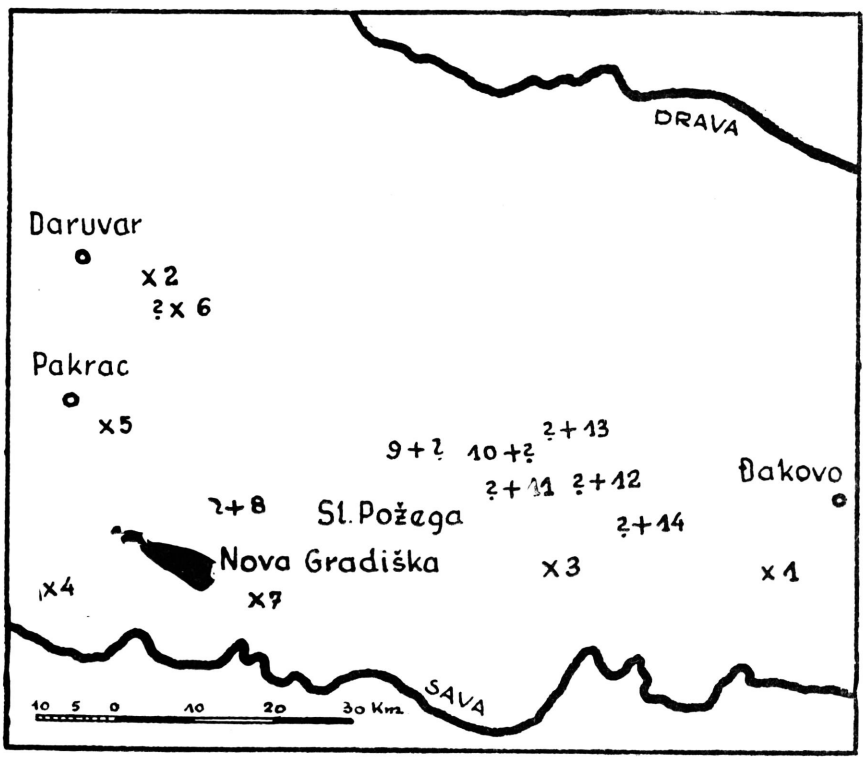
[50] Cjelokupna je visina spomenika 150 cm, širina 44, u bazi 50 cm, debljina 15 cm.

[51] Prema predlošku dr A. Horvat kartu iscrtao stud. građ. Zlatko Koščina.

usred rada i na drugim zadacima, ne može za sada nešto određenije reći. Navest ću tek neke opće napomene.

Ne mogu se oteti dojmu da se u nizu slučajeva došlo u posljednji čas kako bi se uopće moglo konstatirati da se radi o stećcima (npr. Vrbovljani). Nema sumnje da su ti posljednji ostaci tumač daleko raširenijeg običaja sahranjivanja pod stećcima, u što nas uvjeravaju podaci o tom da su mnogi razlupani i razvučeni (Srednji Borki).

Naziv za te nekropole u Slavoniji je »tursko groblje«, a tako ih narod nazivlje vjerojatno da time označi starinu (Srednji Borki). Takav naziv daje pretpostavku da se vjerojatno o stećcima radilo u Bjeliševcima, Granju, Latinovcima i Gradištu (a moguće i u Donjim Bogićevcima), što je potrebno još dalje istraživati. Naziv



SI. 18. — KARTA STEĆAKA U SLAVONIJI

x = stećak; + = pretpostavka za stećak; 1 Dragotin, 2 Srednji Borki, 3 Buk, 4 Vrbovljani, 5 Šeovica, 6 Dragano groblje, 7 Zapolje? 8 Ban ćevac, 9 Alaginci, 10 Bjeliševci, 11 Granje, 12 Latinovac, 13 Gradište, 14 Imbrijevci.

»mramorovi«, »mramor«, poznat iz Bosne, pa »Mramorsko polje«, nalazimo u Vrbovljanima, u neposrednoj blizini Bosne, koju dijeli Sava svojim poplavnim područjem od slavonske Posavine.

Situacija nekropola na kojima su još zatečeni spomenici raznolika je. Ima ih uz katoličke crkve, odnosno kapele (Dragotin, Buk, Zapolje), nalazimo ih na sadašnjim pravoslavnim grobljima (Šeovica, Srednji Borki), na mjestu za koje teže možemo pretpostaviti da je u okolici bila crkva, odnosno da je tu bilo u novije vrijeme kakvo groblje (Vrbovljani). Ima ih u ravnici (Vrbovljani), na povišenim izbrežinama izvan naselja (Srednji Borki), na izbrežinama u udolini (Šeovica) i – ako se prihvati da se na Draganom groblju radi o stećcima – u zabitnom mjestu, daleko od naselja, usred guste šume.

I oblici su raznoliki. Nema tu kiklopski teških sarkofaga i sanduka. Pretežno se radi o pločama omanje i srednje veličine (Buk, Srednji Borki, Dragotin i, sudeći po fragmentu, Zapolje). Izuzetan je ostatak stećka u Vrbovljanima; po užljebini na gornjoj plohi može se pretpostaviti da je to bilo podnožje stećka (ploče? sanduka?) Markovićev crtež daje naslućivati da su u Srednjim Borkima spomenici bili izrađeni u obliku sanduka i stupaca. Uz najuobičajenije oblike ploča, kojih ima gotovo svuda gdje ima stećaka, u pakračkom se kraju ističe svojom vertikalom obelisk u Šeovici, koji svojom formom daje podršku i drugom, vitkijem spomeniku na istome groblju da ga pribrojimo istoj skupini spomenika. Spomenik s natpisom u Šeovici – s vidljivom visinom od 188 cm – daje veću vjerojatnost pričanju da je u Srednjim Borkima bilo kamenja i do tri metra visokog. (Da li se radilo o krstovima?).

Četverostrane prizme nisu česte ni na području Bosne i Hercegovine. Više ih ima – prema Bešlagiću – u Bosni nego u Hercegovini. Ta varijanta stećka u obliku stupca nastala je pod utjecajem islamskih nadgrobnih spomenika. Čedni oblici skromnijeg formata kakvi su zapaženi u Šeovici i na Draganom groblju stvar su daljeg istraživanja, dok kamen u Alagincima djeluje kao slabije obrađena ploča, koja dosiže maksimalnu visinu stećka u obliku ploča.

Kamen koji se upotrebljavao u Slavoniji za izradbu stećaka vapnenac je različite vrste, boje i čvrstoće. Domaća imena kamena »džebrak« (Srednji Borki) i »muljaš« (Buk) vjerojatno ukazuje na lokalne kamenolome. Granitnu tvrdoću ima kamenje između Papuka i Psunja na Draganom groblju, kao i ono u Zapolju, što je uvjetovalo težu i oporu obradu. Stećci u obliku ploča u Buku i Vrbovljanima prilično su dobre obrade, kao i onaj u Srednjim Borkima, samo što je taj nepravilnog oblika.

Stećci u Slavoniji – barem oni koji su još zatečeni, odnosno koji su poznati, nemaju ornamentalnih motiva, a još manje figuralnih prikaza.[52] Zapažene su kamenice, plitice urezane u gornju plohu stećka u obliku ploče (Buk, Srednji Borki). Da li su služile za neke vrste libidaciju, žrtvu ljevanicu?[53]

Ranije se spominju natpisi na pojedinim spomenicima koji su bili u Zapolju i Dragotinu, a za koje se pretpostavlja da su bili usječeni u stećke. Koliko mi je zasad poznato, danas u Slavoniji postoji na tu temu samo natpis u Šeovici. O njemu je dao svoje opaske Š. Bešlagić rekavši da po Truhelki ovaj natpis ima znatan broj slova koja su u razvoju ove vrste pisma karakteristična za 15. vijek, kao npr. З, Є, Ѣ, С, Т, Н.[54] Međutim, po tome što se u natpisu ne kaže ЯСЄ (ase), nego ЗДЄ (zde), a onda, upotrebljava se i termin ПРЄСТЯѢН СЄ (prestavi se), Š. Bešlagić smatra da je natpis mlađi. Oba ova termina on je dosad nalazio samo na pravoslavnim nadgrobnim spomenicima. Iza posljednje riječi ГДЯ (gda) izgleda da je šifra godine, koja počinje sa stigmom, no to je problematično. Uzevši u obzir prvenstveno oblik i jezične karakteristike natpisa, Š. Bešlagić smatra da se može staviti u 16. vijek, a možda i u početak 17. stoljeća.[55]

Time je dotaknuto pitanje datacije stećaka na području Slavonije. Ranije sam ukazala na to da se pojava stećaka sjeverno od Save vjerojatno može povezati s migracijom ljudi koji se pred nadolazećim Turcima sklanjaju u Slavoniju, gdje zadržavaju – silazeći u zemlju – svoje stare običaje.[56] Sada se može pretpostaviti da je običaj sahranjivanja pod stećkom (odnosno pod kamenom) trajao i dalje za vrijeme turske okupacije u Slavoniji.

Ti spomenici, o kojima narod priča (Buk, Vrbovljani, Zapolje, Dragano groblje), manje su zanimljivi s likovnog stajališta, jer se

[52] Reljefa srodnih onima na stećcima nalazimo u Slavoniji na drugim spomenicima. Takvi su petroglifi s raznim figurama i jelenom, što su urezani u kontrafore gotičke crkve sv. Dimitrija u Požeškom Drenovcu. Vidi o tom: A. Horvat, Na ostacima vjekova u Slavoniji, Glas Slavonije, Osijek 3. I 1952; A. Horvat, Nesvakidašnji susreti, ČIP, 15. XII 1954, p. 2; A. Horvat, Spomenici arhitekture i likovnih umjetnosti u Međimurju, p. 179, Zagreb 1956.

[53] Ovo pitanje postavljam pod sugestijom dra M. Gavazzia. – Napominjem da sam još prije nekoliko godina vidjela usred Slavonije na katoličkome groblju da donose pokojniku hranu. 24. IX 1951. zabilježila sam na groblju u Zdencima kraj gotičke crkve sv. Petra da su mladoj majci koja je umrla u porodu donijeli na svježi grob jabuke.

[54] Dr Ć. Truhelka, Bosančica, Glasnik Zem. muzeja, knj. IV, p. 67, Sarajevo 1889.

[55] To je Š. Bešlagić iznio u pismu od 9. II 1961, na čemu mu zahvaljujem.

[56] A. Horvat, O stećcima, o. c., p. 162.

radi ponajviše o elementarnim oblicima, o kojima dugo vremena nauka nije vodila brigu, a neuki ih je svijet razvlačio i uništavao. No oni su interesantni fenomenološki, tj. da uopće postoje i u Slavoniji. Time se rasprostranjenost stećka, koji iradira iz Bosne i Hercegovine, znatno proširila. Ovaj rezultat pionirskog fundamentalnog istraživanja neka bude poticaj za dalje istraživanje tog fenomena. Započeto traganje trebalo bi nastaviti. No poteškoće kod daljeg studija te – s likovnog stajališta neugledne građe – bit će u tome što je materijal očuvan vrlo fragmentarno, jer je ono što je preostalo dislocirano, zatim, što bi eventualno trebalo vršiti iskapanja jer se može pretpostaviti da ima spomenika koji su utonuli u zemlju. Osobito zahvalan zadatak bio bi da se proanaliziraju historijske i kulturno-historijske prilike koje su uvjetovale da se i u Slavoniji sahranjivalo pod stećke, ne bi li nam to neugledno kamenje jednog dana rječitije progovorilo.

Andela Horvat

Summary:

Tombstones Called »Stećak« in Slavonia

Within Yugoslavia there exist – especially in the regions of Bosnia and Herzegovina – thousands upon thousands of mediaeval monolithic stone monuments lying in the landscape either lonely or in groups, making up large necropolises, which are known by the name »stecak«. The author of the article states that also in Slavonia, north of the Sava River, it has been noticed that there must have been the custom to bury the dead under such monolithic tombstones. Such monuments are fragmentarily preserved in the following localities: Dragotin, Srednji Borki, Buk, Vrbovljani, Zapolje, Ševica (in the latter place with inscriptions in Bosnian Cyrillic script.) Which implies that this phenomenon must have been spread in the southern part of Central Slavonia from Pakrac to Daruvar to Đakovo. The author states that in the mentioned region these monuments occur but sporadically, mentioning the reasons for this phenomenon, making the conclusion that the number of such monuments must have been much greater once. On the map are indicated with a question mark the mentioned localities for which the author considers that they could be added to those localities where there are now or once had been similar monuments in existence.

POSLJEDNI RATNI POHOD SULTANA SULEJMANA VELIČANSVENOG NA MINIJATURAMA TURSKIH RUKOPISA

Otkako su počela turska nadiranja na Balkan i njemu susedne severne krajeve istorija naših naroda i istorija naših najbližih suseda bila je više vekova tesno vezana za događaje osmanlijske imperije. Stoga su ova dokumenta koja se odnose na nas i naše susede od značaja za ovo istorijsko razdoblje. Među takve dokumente spadaju i minijature koje ilustruju značajna istorijska zbivanja toga vremena.

Nastale pod uticajem starijih persijskih ilustrovanih rukopisa, turske minijature se od svojih uzora razlikuju pre svega sadržajem i tipovima lica, ali i detaljima arhitekture, zatim kostimima i stilom. Dok se persijske minijature, koje pretežno Ilustruju legendarne avanture svojih junaka, scene iz ljubavnih romana i scene iz svakidašnjeg života odlikuju izvanrednom tananošću i suptilnošću, turske minijature su daleko konkretnije i njihov stil snažniji. Upoređene s persijskim minijaturama, figure ljudi i životinja na turskim minijaturama postaju teže i stabilnije, a kompozicije mirnije. Te turske minijature predstavljaju takođe često scene iz svakidašnjeg života, ali ih daju s više realizma. Turski minijaturisti su rado ilustrovali istorije svojih sultana, scene iz njihovog privatnog života, kao i njihove ratne pohode, s nizom zanimljivih epizoda. Među tim ilustrovanim rukopisima naročito su za nas značajne one minijature koje predstavljaju istorijske događaje iz života Sulejmana Veličanstvenog, Selima II i Murata III. Jedan od tih događaja je posljednji ratni pohod sultana Sulejmana, koga Turci zovu Zakonodavcem, a Zapad Veličanstvenim. Taj pohod završen je bitkom kod Sigeta, koji je udaljen dve milje od Pečuja.[1] Ta bitka je izuzetno značajna, jer iako su Turci osvojili Siget, događaji koji su usledili zaustavili su njihovo dalje nadiranje prema Beču i Zapadu.

Za nas je ta bitka specijalno važna jer se u njoj sukobljavaju na suprotnim stranama dva naša čoveka, na strani Ugarske legendarni hrvatski junak branilac Sigeta Nikola Zrinjski, čija je istorija odlično poznata, a na strani Turske Mehmed Sokolović, još kao đak manastira Mileševa odveden iz svoga rodnog kraja, u dane kada je skupljan danak u krvi i kada su uzimani najsposobniji i najsnažniji mladići, koji su kasnije uvođeni u redove vojske i uprave osmanlijske imperije. Vaspitan na dvoru turskih sultana, Mehmed

[1] J. v. Hammer, Geschichte des Osmanischen Reiches. II, Pesth, 1834, 308–324; G. Škrivanić, Turski pohod na Siget 1566, Vesnik Vojnog muzeja JNA, 4, 1957, 185–214.

Sokolović je dostigao najviše položaje do kojih je ikada dospeo čovek iz naših krajeva. Bio je šezdeset godina u turskoj službi i zauzimao položaj velikog vezira za vlade tri sultana, Sulejmana Veličanstvenog, Selima II i Murata III. Postao je zet Selima II, oženivši se ćerkom sultanovom, četrdeset godina mlađom Ismihanom, i naročito za vlade toga sultana vodio je samostalno sve državne poslove i bio stvarni vladalac osmanlijske imperije.[2] Naćićemo ga predstavljenog na većini minijatura vezanih za poslednji ratni pohod Sulejmana Veličanstvenog, pohod čiji je on bio glavni organizator.

Bitka kod Sigeta, s epizodama koje su prethodile i zbivanjima koja su joj sledila, ilustrovana je na minijaturama dvaju turskih rukopisa koji se nalaze u biblioteci Saraja u Carigradu. Izuzetnom ljubaznošću direktora Saraja Hayrullaha Örsa omogućeno nam je da ih proučimo.

Prvi rukopis sadrži Vesti o pohodu na Siget (Nuzhat al A*kk*bar dar Safar-i Sigervar),[3] koje je napisao Feridun bey,[4] sekretar Mehmed-paše Sokolovića. To delo sem opisa bitke kod Sigeta prikazuje i događaje iz dve sledeće godine, tako da obuhvata kratko vremensko razdoblje vladavine Sulejmana Veličanstvenog i prve godine vlade njegovog sina Selima II. Ono je sačuvano u tri rukopisa. Jedan rukopis se nalazi u Univerzitetskoj biblioteci u Lajdenu (Warm. 277), drugi je u Carigradu u biblioteci Millet-Ali Emiri 330, a treći za nas najzanimljiviji je spomenuti rukopis u biblioteci Saraje (Hazine 1339). On je datiran 976/1568–1569. godine.[5]

Rukopis Saraja ispisan je nesihom na papiru. Veličina je 39x25 cm; ima 305 listova i ilustrovan je s dvadeset minijatura, tako da je pretpostavljeno da je bio namenjen na dar sultanu.[6] Tih dvadeset minijatura predstavljaju događaje koji su prethodili bici kod Sigeta, zatim taj grad u toku osvajanja, kao i događaje koji su sledili za bitkom. Na većini minijatura predstavljen je Mehmed Sokolović.[7]

Na prvoj minijaturi predstavljen je Sulejman Veličanstveni kako u svome šatoru u Zemunu prima erdeljskog kneza Jovana Sigismunda Zapolju (l. 16v; sl. 1), koji kleči pred sultanom dok četiri vezira s Mehmed-pašom Sokolovićem na čelu prisustvuju prijemu.

[2] A. Refik, Sokolović, Sarajevo 1927.

[3] Fehmi Ehdem Karatoy, Tokapi Sarayi Müzesi Kütüphanesi Türçe Yazmalar Katalogu, Istambul 1961, Nr. 692 (H. 1339).

[4] F. Babinger, Die Geschichtsschreiber der Osmanen und ihre Werke, Leipzig 1927, 106–108, Nr. 88.

[5] J. N. Mordtmann, Feridun bey, Enc. de l'Islam, Tome II, Livraison 36, 1964, 901–902.

[6] Ibid.

[7] M. Harisijadis, Mehmed Sokolović i nekoliko stranica naše istorije na minijaturama turskih rukopisa, Politika, 10 januar 1965, 18.

Iz sačuvanog opisa toga prijema znamo da je Ivan Zapolja došao u pratnji četiri stotine velikaša, a sto janjičara činilo je njegovu telesnu gardu, noseći četiri posude i rubin koji je vredeo preko 50.000 dukata. On je tri puta kleknuo pred Sulejmanom Veličanstvenim i tri puta je ustao na dati znak. Sutradan posle toga ljubaznog prijema sultan je poslao darove, i to, između ostalog, bodež i mač bogato ukrašen dragim kamenjem i četiri konja.[8]

Sledeća minijatura predstavlja Mehmed Sokolovića kako na konju praćen konjanicima, obilazi bojno polje oko Sigeta dok ispred njega ide glasonoša (peich, paiok, peiudar), (l. 22r; sl. 2).[9]

Veoma su značajne minijature koje predstavljaju Siget naslikan iz ptičije perspektive. Do sada je taj grad na tri ostrva povezana mostovima bio poznat u nauci pretežno iz grafike zapadnih majstora.[10] Ilustracije u ovoj ratnoj hronici donose nove aspekte Sigeta, koji se bitno razlikuje od do sada poznatih predstava. Taj grad, kao što je poznato, formiraju tri dela. Na jugu je nova varoš, u sredini stara varoš, a na severu stari grad opasan srednjovjekovnim zidom, centralnim utvrđenjem i bastionom. Taj treći deo bio je najjači.[11]

Na jednoj minijaturi predstavljen je Siget zahvaćen plamenom, kojim su turski osvajači uspeli da zapale prvo i drugo utvrđenje (l. 28r; sl. 3).[12] Na sledećim minijaturama, koje obuhvataju dva suprotstavljena lista, predstavljen je nov izgled Sigeta, u kojem su Turci zauzeli i treće utvrđenje (l. 32v i 33r; sl. 4). Tu je dat sasvim nov izgled Sigeta, koji je opkoljen turskim šatorima, a unutar gradskih bedema predstavljene su zbijene zgrade. Treća minijatura predstavlja zauzimanje četvrtog utvrđenja (l. 40v). Ove minijature donose dragocene podatke o izgledu Sigeta, pošto su rađene verovatno u doba same bitke.

Sulejman Veličanstveni, koji je pošao bolestan na put, umro je u toku bitke za Siget ne dočekavši tursku pobedu.

[8] G. Škrivanić, Op. cit., 201.

[9] Za turske nošnje videti: C. Vecellio, Habiti antichi et moderni di tutto il monde, Venetia 1598. (peich, peiudur, fol. 168); Nicolao de Nicolai, Le navigationi et viaggi nella Turchia, Anversa 1627; Sig. Ricaut, Istoria dello stato presente dell'imperio ottomano, Venetia 1672; Süheyl Unver, Geçmis yüzyillarda Kiyafet Resimlerimiz, Türk tarih Kurumu yayinlarindan, VII, Seri No. 36, Ankara 1958. I ovom prilikom zahvaljujem dru Pavlu Vasiću što me je upozorio na delo Vecellija i pomogao pri identifikovanju turskih kostima, a drici Đ. Petrović i O. Zirojević što su mi ukazale na ostalu literaturu o turskim kostimima.

[10] V. Klaić, Povijest Hrvata V, Zagreb 1911, 259; G. Škrivanić, Op. cit., sl. na str. 205; V. Kovacs, Szigetvári történeti néphagyományok II, A Janus Pannonius Múzeum 1962. (1963), 249–285.

[11] G. Škrivanić, Op. cit., 205.

[12] M. Harisijadis, Op. cit., sl. na str. 18.

Na jednoj minijaturi predstavljen je posljednji portret sultana, koji se nalazi u društvu Mehmeda Sokolovića (l. 41r; sl. 5).

Posle smrti sultanove Mehmed Sokolović je odlučio da ne bi demoralisao vojsku, da prikrije tu vest, za koju su znale samo najpoverljivije ličnosti iz pratnje Sulejmana Veličanstvenog. Mehmed Sokolović je potpisivao naređenja i dalje rukovodio ratnim operacijama.[13] On je češće prilazio šatoru sultanovom, koga je mrtvog namestio kraj ulaza u šator, kao da mu referiše o toku događaja.[14] Jedna minijatura predstavlja sultana pred šatorom, kome prilazi Mehmed Sokolović podnoseći mu ratni izveštaj dok vojnici donose glave pobeđenih i prema tome očekuju nagradu (l. 41v; sl. 6). Natpis na slici glasi u prevodu: »Pošto se sultan preselio u raj i tvrđava osvojena i islamske gazije posekle glave, veliki vezir je u svečanom odelu održavao divan, na kome je dao teskere onima koji su doneli glave.«

Nekoliko minijatura koje slede predstavljaju prenos mrtvog tela sultanovog iz Sigeta u Carigrad. Jedna od tih minijatura predstavlja čoveka u kolima kojima je sultan Sulejman putovao na ovaj svoj posljednji ratni pohod. Taj čovek, neki Hasan-aga, rodom iz Bosne, namešten je u kola po nalogu Mehmeda Sokolovića i on je za vreme puta davao znake da bi vojska mislila da je to sam sultan.[15] Kraj tih kola je Mehmed Sokolović (l. 104r; sl. 7).

Dve suprotstavljene minijature predstavljaju dalje epizode ove hronike. Na jednoj od njih je šator pred kojim večaju doglavnici, dok je dole predstavljena tvrđava (l. 107v; sl. 8) Ta tvrđava se po slikarskom stilu dosta razlikuje od ostalih arhitektonskih detalja, kako ove kompozicije, tako i ostalih minijatura ovoga rukopisa, koje predstavljaju dvodimenzionalno orijentalnim keramikama obložene paviljone sultanove palate (kao na l. 247v). Rađena plastično, s igrom svetlosti i senka, ova tvrđava je svakako kopirana s neke zapadne minijature. Na drugoj minijaturi su kola kojima se prenosi mrtvo telo sultanovo, a kraj kola je Mehmed-paša

[13] Jedno pismo koje sadrži takva naređenja nalazi se u Arhivu Saraja u Carigradu pod signaturom E. 116807. Prema prevodu koji sam dobila u istom Arhivu, a na kojem i ovom prilikom izražavam zahvalnost, donosim njegovu sadržinu: Mehmed paša Sokolović. O smrti Sulejmana Veličanstvenog. Nekoliko zapovesti velikog vezira Sokolu Mehmed-paši. Prema jednom pismu Pertev-paše tvrđava Lagoš je zauzeta. Ako je potrebno, treba dati nekoliko hiljada vojnika iz Temišvara begu Erdelja. S ostatkom vojnika treba da ode u Peštu i da se spoje s turskom (otomanskom) vojskom. Za to treba napisati jedno pismo od strane pokojnog sultana Sulejmana Veličanstvenog kao originalno pismo – originilan rukopis sultanov i poslati ga Pertev-paši. Ljudima koji budu nosili ovo pismo treba dati bakšiš. Za dušu sultanovu treba održati religioznu ceremoniju (Mevlut). A pošto je Šehsade (prestolonaslednik) Selim u provinciji, treba poslati Selimu II čauša. Bez potpisa i datuma.

[14] F. Downey, The grande Turke, London 1928, 316; V. Klaić, Op. cit., 262.

[15] A. Refik, Op cit., 47.

Sokolović u crnini (l. 108r; sl. 9). Na toj minijaturi u gornjoj zoni su janjičari i solaci, koji plačući prinose ruke licu, dok spahije sličnim gestovima označavaju žalost. Iza kola su dva silahdara, koji se redovno nalaze u pratnji sultanovoj na ovim minijaturama.[16] I dok se povorka s mrtvim telom sultanovim lagano kretala prema Carigradu, vesnik na brzome atu hitao je preko ugarske ravnice u Aziju sa zapečaćenim pismom upućenim novome sultanu Selimu II.[17] Obavešten o smrti svoga oca, Selim II je krenuo u susret povorci, koju je sačekao u Beogradu, gde se zadržao šest dana, kao što se vidi iz teksta ovoga rukopisa. Dve suprotstavljene minijature u vezi s njegovim boravkom u našem gradu predstavljaju ga kako na zlatnom prestolu svojih predaka, koji je donet iz Carigrada,[18] prima svoje velikodostojnike dok četiri vezira s Mehmedom Sokolovićem na čelu prisustvuju ovome prijemu (l. 111v–112r; sl. 10 i 11).

Još značajniju ulogu nego za vlade sultana Sulejmana Veličanstvenog odigraće Mehmed-paša Sokolović za vlade Selima II. Na jednoj minijaturi ovoga rukopisa on je predstavljen ispred tri vezira, kako prisustvuje prijemu ambasadora persijskog šaha Tahmaspa I (l. 147v; sl. 12).

Drugi rukopis Saraja u kojem se nalaze ilustracije u vezi s poslednjim ratnim pohodom Sulejmana Veličanstvenog obuhvata šire vremensko razdoblje od dela Feridun beja. To je čuvena Hünername, delo o viteškim podvizima sultana.[19] Taj rukopis predstavlja nastavak dela koje je započeo Eflatun,[20] šahnameđija, odnosno dvorski pesnik i pisac šahnama, istorija o kraljevima. Eflatun je napisao knjigu o Selimu I i započeo istoriju Sulejmana Veličanstvenog, ali je taj rad završio Lokman,[21] takođe šahnameđija, za vlade Murata III, a po uputstvima Mehmeda Sokolovića. Sačuvana su nam uputstva koja je Mehmed Sokolović izdao divanu, a koja se odnose na pisanje i iluminaciju toga rukopisa, prema kojima treba da bude ispisan taalikom i da ne bude preterano pozlaćen.[22]

[16] Za janjičare vidi: Nicolo de Nicolai, Op. cit., Z. fol. 152 i Z. 3 fol. 155 A a fol. 157; A a 3 fol. 160; Ricaut, Op. cit., 263; D. Nikolić. Neke napomene o specijalnom tipu janjičarske kape, Poseban otisak iz petog broja Vesnika Vojnog muzeja, Beograd 1958, 77 i dalje; Za solake: C. Vecellio, Op. cit., 367, Nicolo de Nicolai, Op. cit., B b fol. 163; Ricaut, Op. cit., 268, za silahdare: Ünver, Op. cit., sl. 2.

[17] F. Downey, Op. cit., 319.

[18] A. Refik, Op. cit., 50.

[19] Karatoy, Op. cit., Nr. 689 (H. 1524); Tahim Öz, Hünername ve minyatürleri, Güzel Sanatlar, Vol. I, N. 1. Istambul 1939, 3–17 (nama nepristupačno).

[20] F. Babinger, Op. cit., 88, Nr. 70.

[21] F. Babinger, Op. cit., 164–167, Nr. 141.

[22] A. Refik, Op. cit., 225.

Rukopis je ispisan taalikom na papiru. Veličina je 43x30 cmm i ima 302 lista. Margine su poprskane zlatom. Taj se postupak zove »zerefšan«, odnosno zlatno prskanje. Po svojoj iluminaciji, koja je delo Aali Osmana Hünername, predstavlja jednu od najvećih bibliografskih retkosti Saraja. Rukopis sadrži šezdeset i pet minijatura. Te minijature se odnose kako na ratne pohode i viteška dela Sulejmana Veličanstvenog, tako i na događaje iz njegovog svakidašnjeg života, kao što su scene iz lova[23] i susret sa poznatim mistikom.[24] One donose takođe izgled tadašnjeg At-Mejdana (hipodroma) s čuvenim bronzanim stubom koji je još Konstantin Veliki dao da se prenese iz Delfa, a na kojem se nalaze sve tri glave zmija, koje su kasnije uništene (l. 250r). Tu su takođe predstavljene skulpture koje su prenete iz Budima za Carigrad. Za nas je naročito zanimljiva scena osvojanja Beograda (1521. godine).[25] Beograd je predstavljen opsednut, ali još nezauzet, s braniocima u zapadnim kostimina i Turcima na bedemima gradskim.

Jedna od najznačajnijih bitaka u istoriji naših suseda, bitka kod Mohača, takođe je predstavljena u ovome rukopisu. Predstava te bitke, u kojoj su Turci izvojevali sjajnu pobedu 1526. godine, ima više karakter trijumfalnog pohoda nego bitke. U dobro uređenim kolonama kreću se janjičari, solaci, spahije, dok jopezi, odnosno topđije pune municijom topove. Ta minijatura donosi niz dragocenih podataka za upoznavanje turske vojske, njihove nošnje i oružja.[26]

U vezi s poslednjim ratnim pohodom Sulejmana Veličanstvenog i zauzećem Sigeta naročito je zanimljiva minijatura koja predstavlja Sulejmana Veličanstvenog na konju kako se oslanja na Mehmeda Sokolovića, koji će za vlade njegovog sina postati glavni stub osmanlijske imperije (l. 276r; sl. 13). Znamo da je Sulejman osećajući se slabim, na ovome svome poslednjem ratnom pohodu putovao pretežno kolima, a da je samo kroz gradove jahao na konju. Na ovoj minijaturi predstavljena su i kola kojima je sultan putovao, a u kojima će njegovo telo biti vraćeno u Carigrad. Ispred Sulejmana Veličanstvenog i Mehmeda Sokolovića su solaci, a iza njih silahdari, a u pozadini su spahije s tugovima.[27]

[23] R. Ettinghausen, M. S. Ipşiroglu et S. Eyuboglu, Turquie, Miniatures anciennes, Paris 1961, Pl. XVI.

[24] Ibid, Pl. XVII.

[25] E. Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin 1922, 39–40, Abb. 96; Isti, Die islamische Kunst, Die aussereuropeische Kunst, Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Band VI, Leipzig 1929, 538, Abb. 574.

[26] R. Etinghausen, M. S. Ipşiroglu et S. Eyuboglu, Op. cit., Pl. XVIII.

[27] Tugovi su konjski repovi noseni kao znak časti. Prema činu povećavao se i broj tugova. Upor. Cl. Huart, Tugh, Enz. der Islam, IV, Leiden, Leipzig 1939.

Druga minijatura predstavlja bitku kod Sigeta (l. 279v; sl. 14). U gornjoj zoni je Siget, koji je ovde predstavljen kao grad na četiri ostrva. On je tu predstavljen posle zauzeća, jer se u utvrđenjima nalaze turski vojnici, najviše janjičari, dok su u donjem delu, ispred kojeg većaju turski poglavari, ratnici s odsečenim glavama branilaca Sigeta. Ova minijatura nam donosi sasvim drugačiji izgled Sigeta, koji je predstavljen s drugim detaljima, nego na minijaturama »Vesti o Pohodu na Siget«. Do sada nam je poslednji ratni pohod Sulejmana Veličanstvenog, završen bitkom kod Sigeta i turskom pobedom i pored junačke i samopožrtvovane odbrane Nikole Zrinjskog i njegovih ratnih drugova, koji su podlegli daleko brojno nadmoćnijoj turskoj vojsci, bio poznat kako iz turskih tako i iz zapadnih izvora. Predstava o bici i naročito ratnim operacijama koje su joj prethodile znatno je upotpunjena veoma detaljnom studijom G. Škrivanića,[28] rađenom pored ostalog poznatog materijala i na osnovu izvoda – regesta iz VI i V knjige Mühimme Defteri, koje je objavio Gl. Elezović.[29]

Odnosno, ilustracije tih događaja na ovim turskim minijaturama nam o tim istorijskim događajima donose veoma dragocenu izvornu građu. Sudbonosni ratni pohod Sulejmana Veličanstvenog u pratnji njegovog velikog vezira postaje nam bliži i očigledniji. Rađen od turskih minijaturista, taj ilustrativan materijal upoznaje nas s izgledom turske vojske i vladajućih krugova koji su učestvovali u ratnim pohodima na naše zemlje i zemlje naših najbližih suseda. One nam daju izgled sultanovog šatora ukrašenog raskošnim tepisima i orijentalnim tkaninama, kao i kioska sultanove palate, s nizom veoma zanimljivih detalja. Zatim donose izgled raznih rodova vojske, njihove kostime i oružje. Isto tako te minijature prikazuju svojim jasnim i konkretnim kompozicijama organizacioni sistem koji je vladao u toj vojsci, nadaleko čuvenoj po odličnoj opremi, strogom redu i besprekornoj disciplini. One nam daleko bolje od zapadnih grafika dočaravaju ambijent u kojem se pre ravno četiri stotine godina odvio jedan od najvažnijih događaja ne samo istorije Balkana i susednih područja već događaj koji je svojim ishodom bio od presudnog značaja za dalji razvoj istorije Evrope, te sudbonosne bitke kada su ruševine Sigeta postale bedem kojim je tada zaustavljeno dalje tursko nadiranje prema Beču i Zapadnoj Evropi.

Mara Harisijadis

[28] G. Škrivanić, Op. cit.

[29] G. Elezović, Iz carigradskih turskih arhiva Mühimme Defteri, SAN, Zbornik za istočnjačku istoriju i književnu građu, knj. 2, Beograd 1950 (1951).

Résumé:

Derniere campagne du sultan Soliman le Magnifique sur les miniatures des manuscrits turques

Depuis qu'ont commencé les invasions turques sur le teritoire du Balkan et des contrées voisines, les événemnts de l'histoire turque ainsi que ceux de notre histoire et de l'histoire de nos voisins du Nord sont étroitements liés, de sorte que tous les documents concernants l'histoire de ces peuples sont intéressants et parfois fort importants. Parmi ces documents figurent les miniatures des manuscrits turques, qui illustrent ces évenements historiques. Formées sous l'influence des miniatures persanes les miniatures turques se distinguent de ces premières miniatures par le contenu les types des personnages détails de l'architectures, les costumes, et le style.

Parmi ces manuscrits illustrés, pour nous sont spécialement intéressants ceux qui illustrent les événements de la vie de Soliman le Magnifique, de Selim II et de Murat III. Un de ces événemets est la dernière campagne de Soliments le Magnifique terminée par la bataille de Sigertvar. Cette bataille est spécialement importante, parce que les événements qui ont suivis ont alors arrété l'invasion turque envers Vienne et l'Europe occidentale. L'interet special de cette bataille pour l'histoire de nos peuples est aussi dans le fait que se sont alors confronté deux hommes originaire de nos pays, l'héros legendaire croate Nicolas Zrinjski, du côté de l'Hongrie et Mehmed pacha Sokolović du côté turque.

Cet événements est illustré sur les miniatures de deux manuscrits turques consignés dans la bibliothèque du Serail. Grâce a l'extrême gentillesse du director du Serail M. Hayrullah Örs ils nous a été possible de les étudier.

Un de ces manuscrits est l'Histoire de Sigertvar, écrite par Feridun bey, secrétaire de Mehmed pacha Sokolović (1568–69). Cette histoire comprend outre la bataille même quelques épisodes qui l'ont précédées et les événements des deux premières années qui lui ont succede l'ouvre de Feridun bey nous est parvenu dans trois examplaires dont le manuscrit du Serail (H. 1339) est illustrés par 20 miniatures.

Le second manuscrits est la célébre Hünernaame, le livre de gestes du sultan Soliman le Magnifique, composée par Lokman et illustrée avec 65 miniatures par Aali Osman. Quelques miniatures de ce manuscrits ce rapportent à la dérniere campagne du grand sultan turc.

Ces miniatures sont d'une extrême importance pour la connaissance de l'aspect de l'armée turque et des cercles gouvernants, qui ont avec le sultan combatu sur notre teritoire ainsi que sur celui de nos premier voisins du nord

KARTOGRAFSKE MARGINALIJE

I

Umijeće grafičkog prikazivanja zemljine površine ili nekog njena dijela na ravnoj plohi u smanjenom razmjeru i iz okomite projekcije (u historijskoj fazi: okomite i perspektivne; a u suvremenoj fazi: okomite i transformirane) – naziva se »crtanje karata«, »crtanje zemljovida«, ukratko »kartografija«. Takve karte, zemljovidi, postale su jednim od osnovnih sredstava kojima se služi geografija za prikazivanje svojih saznanja o zemljinoj površini. Upotreba karata danas je mnogostrana.

Današnja se kartografija služi tehničkim i naučnim rezultatima i sredstvima koja joj omogućuju da grafičkim znakovima i simbolima vrlo vješto prikazuje zemaljsku površinu. Kartografski rad i postupak je dan-danas u biti jednak u cijelom svijetu. Zbog toga se i rezultati tog rada međusobno jedva razlikuju. Kartografija je postala jednom specifičnom vrstom tehničkog crtanja. Do tog stupnja ona je dospjela nakon dugog vremenskog razvoja. Neki historičari kartografije smatraju da je kartografija dobila taj uniformni oblik negdje u vremenskom razdoblju od kraja XVIII do polovine XIX stoljeća.

U to je vrijeme shvaćena, kako kažu, važnost preciznog kartografskog rada za pravilno i uspješno vođenje vojnih pothvata, kako obrambenog, tako i napadačkog karaktera. Političko-strateški razlozi naveli su upravljače država da proizvodnju kartografskih radova stave pod nadzor svojih najviših vojnih foruma. Tako je postupljeno najprije u većim a kasnije i u manjim državama. To je dovelo do centralizacije i koncentracije kartografskih radova na jednom mjestu. Istovremena težnja da se postignu što bolji rezultati na tom polju navodila je na to da se u taj rad unese sve što može da unapredi naučnu i tehničku preciznost karata. Što se tiče likovnog izgleda karata, obilježavanje relevantnih činjenica na kartama znakovima postojalo je već otprije sve tipiziranije; uvedeni su u karte standardizirani simboli-znakovi, koji današnje kartografske rezultate rada izjednačuju na cijelom svijetu. Karte su postale rezultat tehničkog crtanja u kojem je svaka individualna osebujnost ličnosti crtača i njegova umijeća ne samo zatomljena nego posve nestala. Karte ne nose više nikakvih posebnih karakteristika ličnosti stvaraoca, one su bezlične.

II

Zbog osobine moderne kartografije da pruža samo »znakove« a ne i *sliku* nekog područja, da je ona tehnički proizvod i da je izgubila karakteristike crteža i slike izrađene od strane neke određene ljudske individue – historijska istraživanja kartografije zaustavljaju se uglavnom pri kraju XVIII stoljeća. Prelazak, naime kako ističe Antun Marussi, kartograskfog umijeća iz meštarskih ruku i ruku slobodnog zvanja u ruke vojnih štabova pridonosi istovremeno s racionalizacijom i industri'alizacijom proizvodnog procesa i njegovoj depersonalizaciji. pa zbog toga do smanjenja interesa naučnih radnika za takav rad.[1] Zbog istih razloga kartografija prestaje biti interesantna u to vrijeme i s likovnog aspekta.

III

Grafičko, slikovno prikazivanje zemljine površine u smanjenom razmjeru na ravnoj plohi privuklo je ljude već prije nekoliko tisućljeća. O tome su se sačuvala neka svjedočanstva iz vrlo daleke prošlosti. Kartografski radovi vršeni su u starom Egiptu vjerojatno već tri tisućljeća prije naše ere. Katastar doline Nila sastavljen je radi naplate poreza već 2800 do 2500 godina prije naše ere.[2] Na jednom egipatskom papirosu, nacrtanom trinaest stoljeća prije n.e., u vrijeme Setosa I. prikazana je »kartografski« zlatom bogata dolina Hammamat. Kako se razabire iz pisanja klasičnih pisaca (Erastostena, Herodota i dr.), Grci su znatno usavršili kartografski rad. Smatra se da je Anaksimandar iz Mileta u šestom stoljeću prije n.e. izradio kartu zemlje. Sudeći po opisima, kartografija je u helenističko doba dosegla vrlo visok stupanj razvitka uvođenjem longitudinalnih i latitufinalnih crta kao osnove grafičkog prikaza (Marin iz Tira, 120. god. n.e.), a zatim i projekcije (Ptolemej, II st. n.e.). Rimljani su kartografiju prihvatili i primjenjivali uglavnom iz prakticističkih razloga. Kod kojih se razvoj kartografije starog vijeka završava fiskalno-poreskom izmjerom i crtežom zemljišta i itinererskim kartama vojnoga tipa, tzv. »itinera picta«. Primjer takvih karata sačuvao se u kopiji nazvanoj po objavljivaču »Peutingerovom kartom ili tablom«. Te su karte imale praktičnu svrhu pružanja informacije o udaljenosti između pojedinih mjesta.

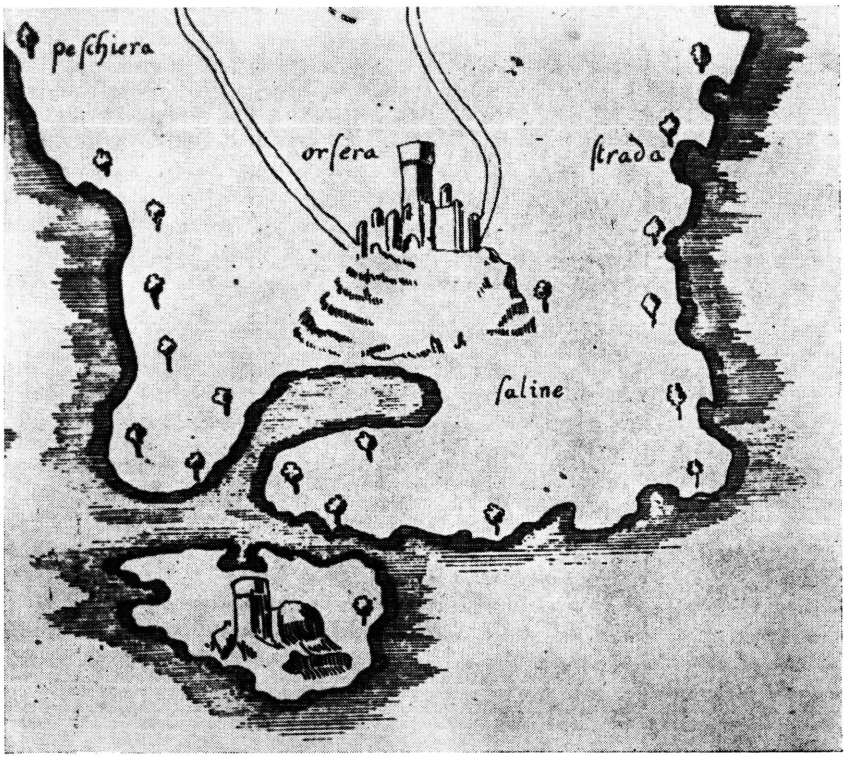
Rimskim itinererima završava se jedan cijeli razvojni ciklus kartografije, kartografije staroga vijeka. Dalji razvitak kartografije

[1] Vidi: Atti del XVIII Congresso geografico italiano, Trieste 4–9, Aprile 1961, Vol. III, Mostre, Trieste 1964, str. XI.

[2] K. A. Sališčev, Osnovi nauke o kartografiji, istoriski deo, Beograd 1951, str. 6 i dr.

prekida propast rimskoga carstva i stare mediteranske kulture u metežu seobe naroda i u borbama oko Sredozemnog mora.

Novo razdoblje – bar za Evropu – započinje obnavljanjem prometa na Mediteranu, usavršavanjem plovidbe velikim putovanjima Marka Pola, potrebom da se okolini saopći kako izgledaju viđeni



Slika 1. Detalj poznate topografske karte fra Maura Kozmografa, XV st. na kojoj je prikazano područje feuda s. Mihovila nad Limom, Vrsarština, i međe s porečkim, lovrečkim i gradinskim područjem. Kako se vidi iz ovog detalja, na kojem je prikazan Vrsar, ceste koje vode u njega i obala, fra Mauro je kartu izradio pazeći da na njoj budu ljudska naselja prikazana u bitnom obrisu nalik na stvarnost. Prema fra Maurovu crtežu izradio je opat Mauro Ortez bakrorez 1737. godine. Od tog bakroreza bio je, prema mišljenju Cucagne (21), otisnut vrlo ograničen broj otisaka, što nije tačno. Pisac ovog napisa našao je u Mletačkom arhiva na desetak otisaka u raznim fondovima. Cucagni nije poznato, nadalje, da je opat M. Ortez izradio bakrorez zbog toga da bi se njegovi otisci priložili Kamaldolskim analima, koji su se u njegovo vrijeme štampali i gdje ih i danas nalazimo (22). Cucagna pored toga, misli pogrešno da fra Maurovu kartu nije dosada reproduciralo nijedno djelo povijesti kartografije. Očito je da Cucagni nije poznato da je naš P. Matković još polovinom prošlog stoljeća objavio preris tog bakroreza (23).

predjeli, slikanjem ili crtanjem takvih predjela. Svjedočanstvo tog kartografskog rada su »portulani«, opisi luka i morskih obala za pomorce u XIV i XV stoljeću. Iz istih su stoljeća i prvi grafički prikazi izgleda zemljine površine (Sanudo, 1321. god.; Katalonska karta iz kraja XIV st.).

Odatle počinje onaj kartografski razvoj koji u sporoj, nestalnoj i krivudavoj liniji napretka dovodi do moderne kartografije XIX i XX stoljeća. Time završava, u neku ruku, drugi razvojni stepen ili ciklus historije kartografije.

Da li se i u ovom drugom ciklusu razvoja kartografski progres kretao istim putem kao i onaj u starom vijeku? To se neće moći dokazati jer nam nisu dovoljno poznati kartografski radovi staroga vijeka. Pored toga treba imati na umu da u ovom razdoblju poznavanje svijeta, geografije i ostalih nauka, tehnički napredak i znanje pravilnog i razmjernog prikazivanja zemljine površine na ravnoj plohi u malim razmjerima omogućava u krajnoj fazi takve rezultate kakvi nisu mogli biti dostignuti pri kraju staroga vijeka.

Čini nam se, međutim, da je razvojna linija načina prikazivanja pojedinih predjela zemljine površine uvijek počinjala *crtanjem predjela, pejzaža*, prema naravi. U tome je crtač uspijevao manje ili više prema svojoj sposobnosti i nadarenosti. U crtežu pejzaža crtač je isticao ono što je on smatrao najbitnijim i najkarakterističnijim. Invencija crtača trebala je da u prikazu prelazi preko svih vizuelnih ograda, da u stvari crta pejzaž iz ptičje perspektive ali ne projekcijom iz jedne tačke gledišta već iz dviju ili čak i više. Želja da se uz sve te poteškoće, odnosno zahtjeve kartografskog crteža, na njemu prikažu najvažniji objekti bar u biti slični onima u naravi, nužno je dovodila do disproporcije u razmjerima i do primjene crtanja iz dviju projekcija, odozgo i sa strane. Pojedina sela, zbog toga, na kartama zauzimaju više prostora nego cijela općina, a gradovi dobar dio cijele pokrajine. Jedni svojim pročeljem gledaju na jednu a drugi na drugu stranu. Brežuljci, brdoviti predjeli, gore, gorski lanci, dobivaju na ravnim kartama kartografa, zbog nepoznavanja mogućnosti drukčijeg prikaza, perspektivni crtež sa strane, koji zbog nizanja lanaca bregova onemogućava pravilan prikaz objekta iz tih brda ili između njih. Pa ipak, i tu su dobri crtači nalazili mogućnosti da se izraze i da stvore grafički i likovno vrlo vrijedne karte. Najmanje poteškoća predstavljalo je crtanje rijeka, jezera, mora; nešto više prikazivanje putova i cesta, koji su zbog toga u mnogim kartama ispušteni. Međe vlasništva i državne granice unosili su kartografi u svoje karte dovijajući se na razne načine, budući da su to bila svojstva



Slika 2. Fotografija kartografskog rada nepoznatg autora vjerojatno iz kraja XVI stoljeća. nađena u Historijskom arhivu u Rijeci.
Na ovoj karti je vrlo karakterističan prikaz šumovitih gorskih predjela koji odvajaju Primorje od unutrašnjosti Hrvatske i Slovenije. I dok prikaz rijeka i gora i odnosi udaljenosti između mjesta istaknutih na karti ni približno ne odgovaraju u stvarnosti – dotle je sličnost crteža pojedinih mjesta sa stvarnošću, pogotovu ako ih možemo usporediti sa suvremenim grafikama, vrlo značajna. Upravo zbog toga da bi se uočile visoke kvalitete i spretnost crtača donosimo nekoliko daljih uvećanih detalja na kojima su prikazani naši gradovi potkraj XVI stoljeća.

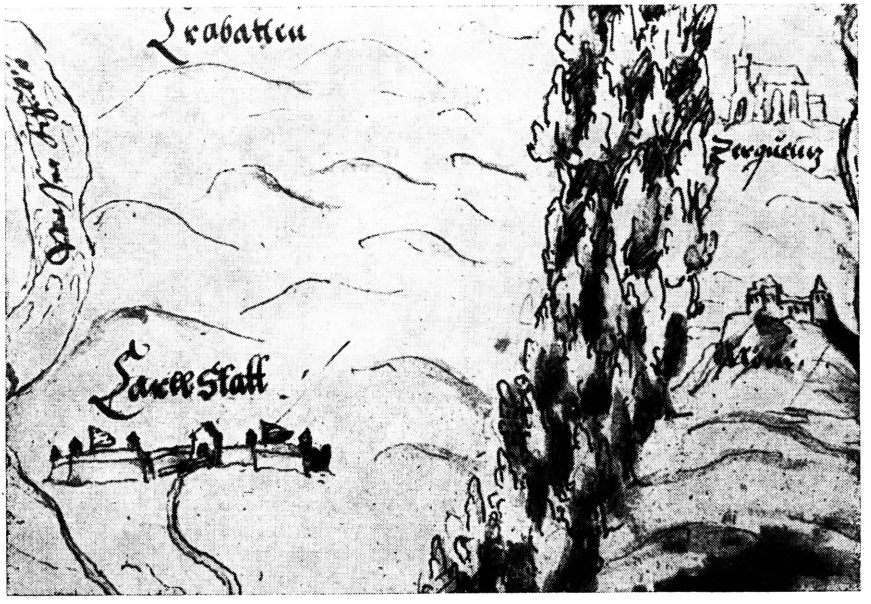


Slika 3. Uvećani detalj fotografije kartografskog rada na sl. 2. U gornjem lijevom uglu Zagreb; ispod Zagreba, s ovu strane rijeke (Save) Jastrebarsko; desno iznad Jastrebarskog Kravarsko.

i karakteristike odnosa među ljudima a ne osobine samog pejzaža, odnosno zemljine površine. Svakako je unošenje tih znakova na karte otvorilo put mogućnosti unošenja bezbrojnih drugih znakova kojima se danas služi kartografija.

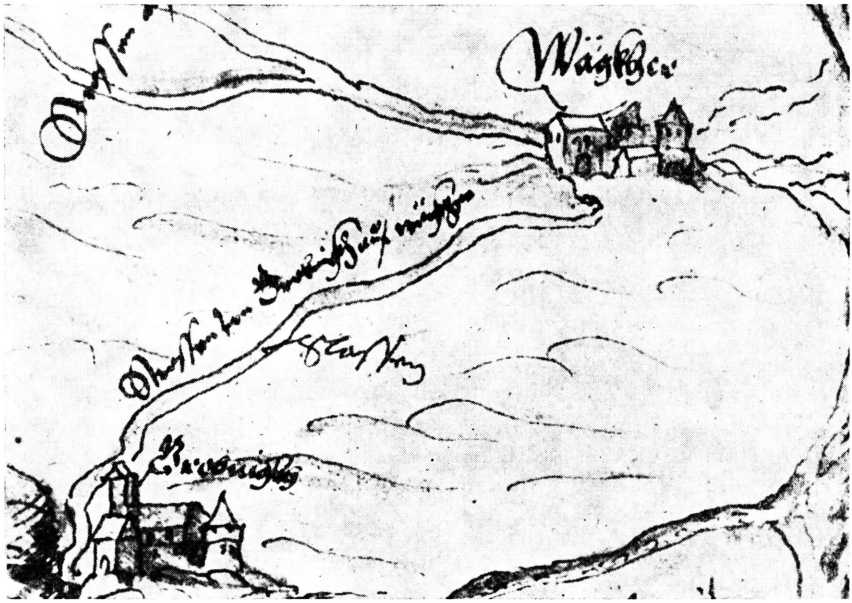
Prikazivanje značajnijih objekata na kartama vjerno prema naravi ili slično tome zahtjevalo je veliku pažnju crtača i uglavnom lično poznavanje kraja i objekta. Zbog toga kartograf koji je crtao prema kazivanju ili prema pusopisu nije mogao postići ni izdaleka takve sličnosti. Do odstupanja od sličnosti dolazilo je i kod onih kartografa koji su crtali cijele države ili kontinente. Oni su se kod toga morali služiti crtežima manjih predjela – koje nisu ni vidjeli ni poznavali – a koje su nacrtali drugi. Ne poznavajući te krajeve, oni su izbjegavali vjerno prerisavanje, često i zbog toga što su ih u svoje karte unosili u umanjenom obliku. Takvo postupanje dovodilo je do potrebe da se za neke objekte primijeni naprosto znak ili simbol. Gradovi Zagreb, Trst, Karlovac, Rijeka bili su na kartama ti gradovi ne po tome što su bili slični tim gradovima u naravi, već po tome što su dobili *znak* grada i pored toga imali

napisan svoj naziv. Do pojave i razvijanja upotrebe takve simbolike u crtežima kartografa dolazi već od samih početaka kartografskih radova. Kartografi su prisiljeni na to činjenicom što moraju na vrlo malom prostoru prikazati svu silu objekata. Zbog toga je u svakom kartografskom radu već u samom početku trebalo odlučiti što treba ispustiti kao nebitno a što prikazati samim simbolom, znakom. Zato već u kartografskim radovima XVI stoljeća nalazimo prikazana mala sela znakom male crkvice, veća sela većom crkvicom; gradove s kulama, gradskim zidovima i ulaznim vratima, koji ostaju identični gotovo kod svakog grada prikazanog na takvoj karti. U toku razvoja, negdje prije a negdje kasnije, sela se pretvaraju u neznatne tačke ili kružnice, gradovi u neke zvjezdaste znakove, a konačno postaju niz većeg ili manjeg broja koncentričnih kružnica, već prema veličini grada ili mjesta. Jedino su brda, sve do XVIII stoljeća, zadržala na kartama oblik perspektivno crtanih stožaca i sličnih oblika. Tek će ih moderna kartografska tehnika crtanja eliminirati u XIX stoljeću.



Slika 4. Uvećani detalj fotografije kartografskog rada na slici 2.

Desno gore Crikvenica (Zerqueniz), ispod nje Novi (Noui). S onu stranu šumskog zida Karlovac (Karll Statt).

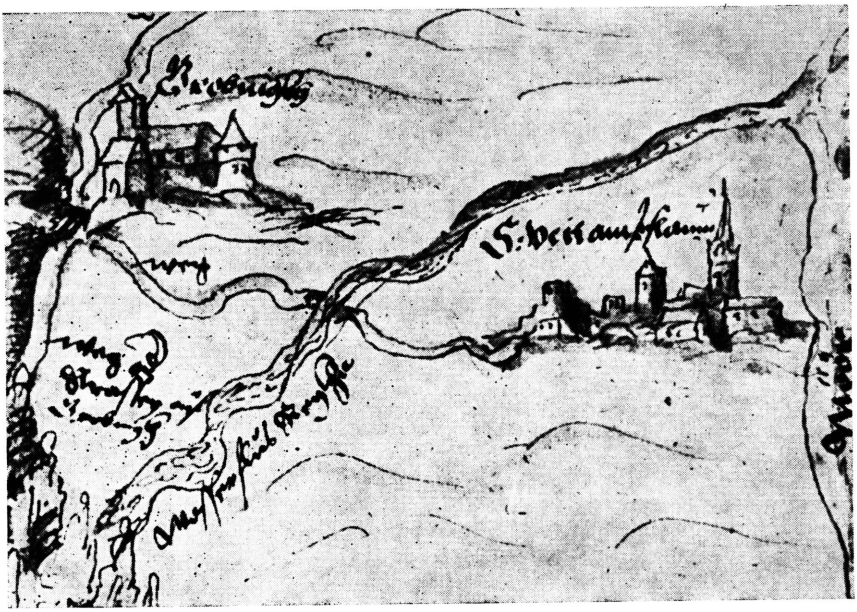


Slika 5. Uvećani detalj fotografije kartografskog rada na slici 2. Desno gore Bakar (Wägkher), lijevo dolje Grobnik (Grobnigkh) i ceste koje ih spajaju

IV

Proučavanje povijesti kartografije stali su njegovati neki veći evropski narodi a među njima, vjerojatno najranije, Talijani. Kod njih je na tom području prevaljen znatn put. Već do kraja XIX stoljeća mnogobrojni su njihovi radovi zahvatili kartografska djela prošlosti za cijele zbirke i pokrajine. Za naše istarsko-primorsko-dalmatinsko područje od naročitog je značenja rad G. MARINELLIJA, koji je pokušao izraditi opširni i katalog kartografskih radova koji se odnose na »Mletačku regiju«, tj. one krajeve sjevernog Jadrana koji su stajali do kraja XVIII stoljeća pod mletačkom dominacijom.[3] Već je u tom pokušaju obuhvaćeno 2196 raznih kartografskih radova, od kojih se velik dio odnosi na naše krajeve. »Monumenta Cartographica Vaticana« i »Monumenta Italiae Cartographica«, koje objavljuje R. ALMAGIÀ u izdanju Vatikanske apostolske biblioteke, odnosno Vojno-geografskog instituta u Firenci i druga mnogobrojna djela takve vrste označavaju svakako

[3] G. Marinelli, Saggio di Cartografia della Regione Veneta, Venezia 1881, str. XXVII.



Slika 6. Uvećani detalj fotografije kartografskog rada na slici 2. Desno gore Grobnik (Grobnigkh), cesta vodi desno od Rječine (Wasserflus Regkha), na kojoj nema mosta, desno Rijeka S: Veit am Pflaum do mora (Möör), prikazana s najkarakterističnijim zgradama.

vrhunska dostignuća historije kartografije kod naših susjeda. U njima uvijek nalazimo spomenute ili publicirane mnogobrojne historijske kartografske radove koji se odnose na današnje naše državno područje.

U stalnom toku takvih talijanskih radova objavljena su u posljednje vrijeme dva vrlo značajna za naše primorske krajeve. Najprije onaj A. MARUSSIJA o kartografiji Julske krajine od početka do XVIII stoljeća, objavljen 1946. godine.[4] Iza njega slijedi rad Aleksandra CUCAGNE o prikazima Furlanije i Julske krajine u najvažnijim regionalnim geografskim kartama XVI, XVII i XVIII stoljeća.[5] U tom katalogu nalazimo mnogobrojne karte koje se odnose na današnje krajeve a među kartografima nalazimo i radove Krčanina Ivana Klobučarića (oko 1550. do 1605) i Slovenca Ivana Dizme Florjančiča.

[4] A. Marussi, Saggio di cartografia giuliana dai primordi al secolo XVIII, Trieste 1946.

[5] Vidi: katalog Aleksandra Cucagne »Il Friuli e la Venezia Giulia nelle principali carte geografiche regionali dei secoli XVI, XVII e XVIII, koji je objavljen u radu spomenutom gore u primjedbi 1; vidi: katalog str. XVII–XXVI i 1–371.



Slika 7. Detalj (uvećani) s fotografije kartografskog rada nepoznatog majstora, naden u Historijskom arhivu u Rijeci. Vjerojatno kraj XVI stoljeća. Kartografski rad ovog majstora raden je iz nešto povišene bočne projekcije, slikarskim načinom. U obzidanoj Rijeci razabiremo najznačajnije građevine još jasnije i bolje nego na radu majstora sa slike 6. Ulazna gradska vrata s morske strane, pred njima drveni gat u moru, uže Riječine još široko otvoreno. Pred lukom usidrene dvije veće trgovačke lađe i više ribarskih čamaca, kao da hoće istaći zanimanje riječkih građana. Gradske kule i zidovi zatvaraju sa svih strana grad, do kojega vodi cesta iz Grobnika mimo Trsata

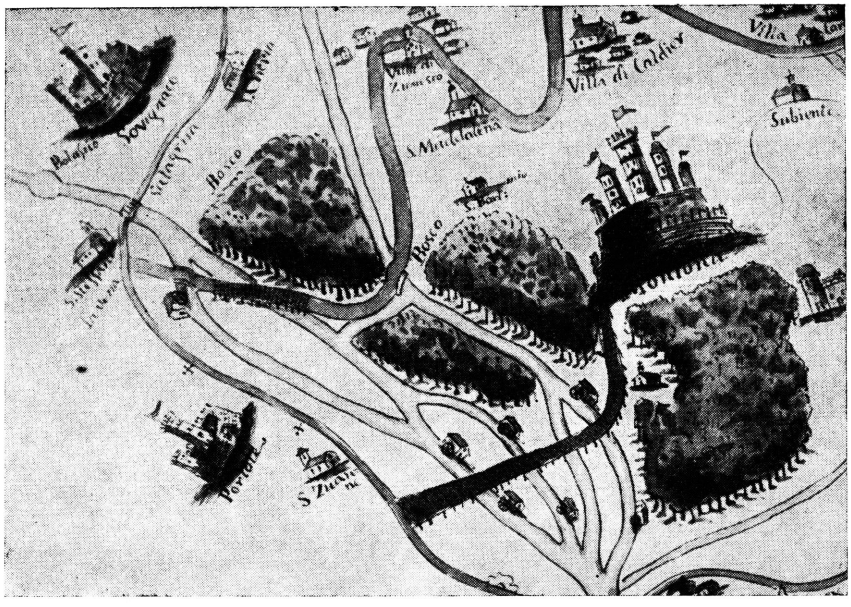
Nasuprot tom velikom interesu i radu Talijana na kartografiji prošlosti naših krajeva i naših kartografa kod nas je u posljednjih šezdeset godina jedva što istraženo i jedva što napisano. A i to što je napisano, uz neke izuzetke, oslanja se uglavnom na istraživanja izvršena od strane drugih.

O Bodulu Ivanu Clobuciariusu, Klobučariću iz Dubašnice na Krku stali smo pisati.[6] tek kad su ga otkrili Austrijanci[7] a prisvojili Talijani.[8] O Franji Juričiću (Francesco Guriceo!), također Bo-

[6] Tone Peruško, Jedno novo ime u našoj kulturnoj historiji. Kartograf Ivan Klobučarić iz Dubašnice; Riječka revija, VII (1958), br. 6, str. 441–442.

[7] Fritz Popelka, Ein unbekannter inner-österreichischer Kartograph, Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft, Wien 1923, svezak 66.

[8] Attilio Depoli, Il cartografo Giovanni Clobuciarich–Clobuciarius ed i suoi schizzi dell'Istria austriaca (1601–1606), Pagine istriane, Trieste 1958, anno 9, III serie, maj 1958, str. 13–23.



Slika 8. Detalj kartografskog rada nepoznatog majstora početka XVIII st. ili kraja XVII. Original u Historijskom arhivu Rijeka.

Kašteli Oprtalj i Sovinjak prikazani su identičnim simbolima, slikovito ali nerealno. Veći Motovunj imade i veći i slikovitiji simbol. U istom razmjeru postupao je slikar kartograf u prikazivanju još značajnijih gradova, kao npr. Poreča. Ni prikazi sela ni crkava Motovunjštine nemaju veće sličnosti sa stvarnošću.

dulu, Krčaninu, koji se sam naziva geografom i koji je u prvoj polovini XVIII stoljeća crtao stotinama godina sporne međe između Vrbnika i Baščanske Drage – još i danas jedva što znamo.[9] O Šibenčaninu Boži Bonifačiću i o Martinu Roti–Koluniću kao kartografima XVI stoljeća napisao je Nikola Žic samo kratke informativne članke.[10] Kartografsku djelatnost Pavla Vitezovića tek je u najnovije doba otkrio Mirko Marković.[11] Dušan Pantelić upoznao je našu naučnu javnost sa špijunskim kartografskim radovima austrijskih graničarskih oficira u Srbiji u XVIII stoljeću: Slunja-

[9] Vidi kartu u prilogu djela »La questione sui confini fra le comuni censuarie di Verbenico e Bescavalle«, što ga je napisao Dominik Vitezić i objavio u Trstu 1888.

[10] Žic Nikola, Umjetnik Božo Bonifačić iz Šibenika, Jadranska straža, Split 1933 (XI), br. 12, str. 496–497. i od istog pisca: Martin Rota Kolunić kao kartograf, Jadranska straža, Split 1933 (XI), br. 6, str. 219.

[11] Mirko Marković, Pavao Vitezović kao kartograf, Senjski zbornik I – 1965, Senj, str. 160–164.

nina Franje Mihanovića, Josipa Mitesera iz Zemuna i Ogulinca Ivana Peretića.[12] O Slovencu Janezu Dizmi Florijančiču, našem prvom modernom kartografu, čini se da su više napisali stranci nego mi. Naš čovjek, don Franjo Cresanin, sudjelovao je polovinom XV st. u izradi glasovite Maurove karte svijeta u Veneciji. Samostan s. Mihovila na otoku Muranu davao mu je novac za nabavku boja i za izvršenje nekih radova, pa je naš Franjo vjerojatno bio slikar-kartograf.[13]

O kartografiji naših krajeva u prošlosti uopće a o našim kartografima napose ne vrše se još uvijek nikakva sistematska istraživanja. Pa ipak držim da bi takav rad mogao pružiti vrlo interesantne i značajne podatke povijesti općenito, posebno povijesti primijenjene grafike i slikarstva i povijesti zemljopisa. Mada su o korisnosti i potrebi takvih istraživanja kod nas govorili i pisali drugi prije mene,[14] ne mogu a da ne spomenem da bi poznavanje starih kartografskih radova o našim krajevima pomoglo objasniti mnoga pitanja ne samo granica već i lokacije pojedinih historijski važnih objekata, toponomastička pitanja i često pružiti stvarnu sliku pojedinih objekata i lokaliteta u prošlosti.

Nepotpun rad Rudolfa Šmita do 1882. godine pokazao je već dotada da se samo u Bečkom ratnom arhivu našlo ništa manje nego 4768 kartografskih radova koji se odnose na područje naše države.[15] Rekao sam »nepotpun« zato što Šmitov rad nije obuhvatio područje naše današnje države. Polazeći od Šmitovih rezultata rada, možemo s vrlo velikom vjerojatnoćom zaključiti da bi samo bečki arhivi mogli pružiti povijesti naše kartografije preko 10.000 karata. Pronalazak debelog snopa Klobučarevićevih crteža u Gradačkom arhivu 1922. godine ozbiljno opominje da se i u tom arhivu sakriva još mnogobrojno kartografsko gradivo interesantno

[12] Dušan Pantelić, Vojno-geografski spisi Srbije pred Kočinu Krajinu od 1783. i 1784. god., Spomenik LXXXII Srpske akademije nauka, drugi razred 64, Beograd 1936.

[13] »... a don Francesco da Cherso per far comprar azuru ...« i zatim: »... io ho dado a don Francesco da Cherso che fra Mauro mando a dimandar per certe opere, lui dice aver fatte per il mappa mondo ducati due ...« Prva je bilješka od 17. veljače 1459, a druga od 17. ožujka 1459. godine. Citiram prema: P. Matkovich, Topographische Karte des Gebietes St. Michael di Lemmo in Istrien, u Mittheilungen der k. k. geographische Gesellschaft, Jarg. III. 1859, Heft 1, Wien 1859, str. 35.

[14] O koristi istraživanja kartografskih radova prošlosti pisao je npr. R. Novaković u Arhivskom almanahu, Beograd 1960, br. 2–3, str. 119–121. Na nj je nadovezao vrlo kratko Ćelap Lazar o kartografskom materijalu u arhivskom fondu Slavonsko-Sremske Generalne Komande, Arhivist, Beograd 1961, br. 2, str. 195–197.

[15] Šmit dr Rudolf, Pregled geografskih naziva na kartama Srbije i srpskih zemalja i na planovima Beograda i d. mesta po zbirci Bečkih arhiva, Srpska akademija nauka, Drugi razred, Spomenik 67, Beograd 1937, str. 3.



Slika 9. Kartografski rad nepoznatog majstora XVIII st. Original u Archivio di Stato Venezia (Magistrato ai Confini).
Na karti, koja je ovdje reproducirana fragmentarno, prikazani su područje i međe Buzeta. Sela su ovdje prikazana jedinstvenim tipiziranim simbolom. Teren pun brežuljaka – čunjeva nepravilnog oblika ne uspijeva odraziti pravu sliku stvarnosti.

za naše krajeve.[16] Kartografski istraživački rad u talijanskim arhivima danas je znatno olakšan. Najveće talijanske ustanove te vrste, a među njima za nas najinteresantnija: Državni arhiv u Veneciji, pristupile su unazad nekoliko godina sistematskom i potpunom registriranju i mikrofilmovanju ukupne kartografske građe pohranjene u tom arhivu. Poduzimanjem takvih radova talijanski su historičari očito pokazali koliku važnost pridaju rezultatima koje očekuju.

V

Izložba kartografskih radova XI, XVII i XVIII stoljeća o Julijskoj krajini i Furlandiji održana u Trstu u proljeće 1961. godine, povodom XVIII kongresa talijanskih geografa, bila je već četvrta po redu na kojoj su Talijani izlagali stare kartografske radove o toj regiji.[17] Na »Prvoj istarskoj pokrajinskoj izložbi« godine 1910. u Kopru bilo je izloženo više desetaka kartografskih radova koji su se svojim sadržajem odnosili na područje Istre i Trsta.[18] Povodom XIII kongresa talijanskih geografa, 1937. godine, bilo je na prigodnoj izložbi u Vidmu izloženo uz ostale i 17 kartografskih radova o Istri.[19] Treću izložbu kartografskih radova o Julskoj krajini i Furlaniji priredilo je 1946. godine u Trstu tamošnje Planinarsko društvo.[20]

Bez obzira na karakter tih izložbi, njihovu političko-iredentističku orijentaciju ili čak revanšističku tendenciju, pa prema tome i na mane i nedostatke u objektivnosti pratećeg obrazlaganja izloženih kartografskih radova, ipak iznosim te podatke s ponešto zavisti. Međutim, iako se ovdje radi o Julskoj krajini, dakle o jednoj graničnoj regiji, koja svojom problematikom još uvijek izaziva poseban politički interes talijanske javnosti, ipak moramo primijetiti da se u Italiji, bar što se tiče povijesti kartografije o kojoj je ovdje riječ, i ostale regije tretiraju gotovo s jednakim interesom kao Julska krajina i Furlanija. Zbog toga bi naša zavist morala biti još i veća.

Danilo Klen

[16] Attilio Depoli, o. c., str. 13.

[17] Vidi: Atti del XVIII Congresso geografico italiano, str. X i dr.

[18] Catalogo Generale della Prima Esposizione Provinciale Istriana a Capodisteria 1910, str. 93, 98. i 99.

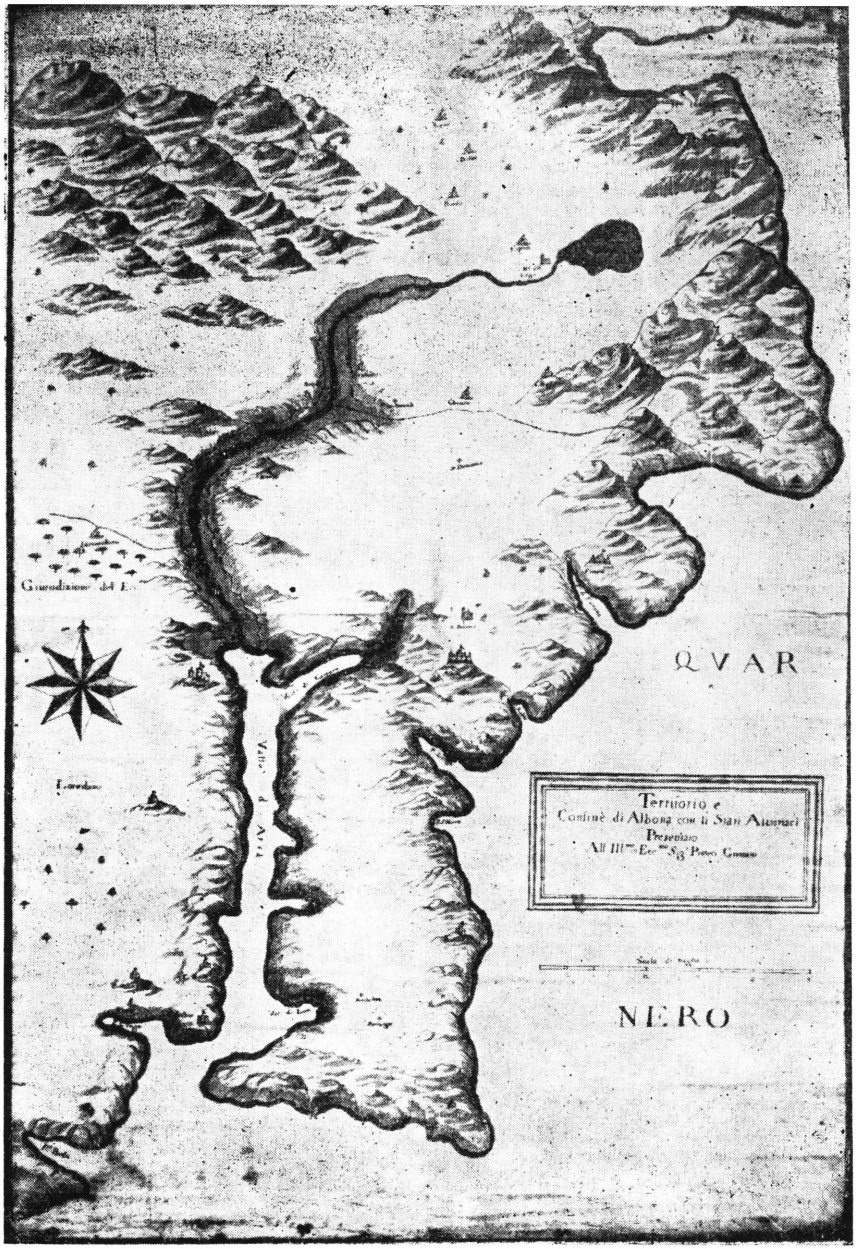
[19] Giannandrea Gravisi, L'Istria alla Mostra Cartografica di Udine (6–30. Settembre 1937). Atti e memorie della Società istriana di Archeologia e Storia Patria XVI (1938), str. 201–212.

[20] Tim povodom napisao je A. Marussi rad spomenut gore u primjedbi 4.

[21] »... probabilmente con un numero assai limitato di esemplari ...« Vidi: Cucagna A, djelo cit. u primjedbi 5; str. 26.

[22] Mittarelli – Costadoni, Annales Camaldolenses ordinis S. Benedicti, Venetiis 1753–1773, tom. II, app.

[23] P. Mathovich, o. c., prilog.



Slika 10. Kartografski rad nepoznatog majstora XVIII stoljeća. Original u Archivio di Stato Venezia (Magistrato ai Confini).
Karta je napravljena radi prikazivanja područja Labina i njegovih granica s Austrijom. Prikaz Labina, Plomina itd. nema sličnosti sa stvarnošću.

Summary:

Cartographis Notes

Cartography in a wider sense of the word, i. e. the art of graphic and pictorial representation of the surface of the Earth in reduced proportions, is several thousand years old. During this long time period, the author believes, this art has passed through two whole circles of an ascending spiral. The first would terminate with the fall of the antique civilizations around the Mediterranean, the second at the end of the 18th century, when cartography had lost the pictorial characteristics conferred upon it by individual masters in cartography, drawing, painting and geography. From the 19th century on, cartography becomes well-neigh a perfect technical drawing, on an equal basis the world over in which any further progress is dependent but on the advance of technology. Since the mentioned period it has been in the first place the highest State military organizations that have kept vigiol over it.

Until the 19th century cartography had been an ever growing subject of interest on the part of research workers. Thanks to the artistic qualities of drawings, the pictorial cartographic representations as well as a great number of data introduced by cartographers into their maps, the cartographic products were becoming until the 19th century the object of an ever growing interest not only on the part of geographers but likewise art historians and historians in general.

With the larger nations studies of the history of cartography had taken an early beginning. It would seem that in this sphere of human activity Italy had an advantage over all other countries thanks to the richness of its cartographic works contained in its museums, collections and archives. Historians of cartography have given Italy numerous scientific representative works, catalogues and the like, arranging at the same time numerous exhibitions. In these works we are oftentimes bound to hit upon cartographic works and workers that relate or come from regions of our present State.

After comparing the hitherto executed work on the study of cartography in this country with what has been done by our neighbours, the author regrets to state that our achievemts are actually very poor.

Further in the text of his Notes the author presents a number of photographs of cartographic works covering in the main Istria and the Seaboard, according to originals kept in the State Archives at Venice and in the Historical Archives at Rijeka. On these specimens the author treats of some pictorial and other characteristics of the drawings in question.

CRTEŽI ISTARSKIH GRADOVA U JEDNOM KODEKSU VENECIJANSKOG ARHIVA

U zbirci kodeksa venecijanskog arhiva naišla sam god. 1964. na rukopisno djelo sa signaturom MISCELLANEA CODICI II DIVERSI N⁰ 40. Na vanjskoj strani samo je kratak naslov »MEMORIE SACRE, e profane dell'Istria«, a dul'i na unutarnjoj strani glasi: »Delle memorie dell'Istria sacre e profane con la più essata topografia o sia descrit(io)ne de luoghi, che sino'hora s'habbia veduto: il tutto tratto dalli scritti dell'eruditissimo monsig(no)r Gia(como) Filippo fu vesco(v)o di C(itta) N(oua) et c. Parte seconda MDCLXXXI 1 Ag(ost)o«.

Rukopis ima 315 listova. Uz opširne podatke i opise dodani su i crteži perom u smeđoj boji, na kojima je prikazan čitav niz istarskih mjesta od Učke do Poreča. Ne bi se moglo reći da je crteže izradila nevješta ruka, no oni su rađeni bez naročite pomnje, u jednom dahu, skicozno i informativno.

Iako je u naslovu rukopisa navedeno ime Giacoma Filippa Tommasinija (1595–1655), koji je od g. 1641. pa do smrti bio biskup u Novigradu u Istri, iz samog naslova se razabire da je sadržaj rukopisa uzet iz spisa (» . . . dalli scritti . . .«) spomenutog biskupa i da je, dakle, taj rukopis izradila druga ruka.

U četvrtom godištu tršćanske revije L'archeografo Triestino publicirano je glavno djelo G. F. Tommasinija »De commentari storico-geografici della Provincia dell'Istria« (vol. IV 1837). U predgovoru ovog volumena govori se o radu biskupa Tommasinija na historiji Istre, te se među ostalim navodi da je, prema općem javnom mišljenju, njegov rad nastavio dr Prosper Petronio (1670–17 . . .), liječnik u Trstu i Kopru. Tommasinijev rukopis navedenog djela pronađen je i publiciran u spomenutom broju Archeografa. Do publiciranja nastavka na kojem je radio dr Petronio nije došlo, valda zato što je Archeografo upravo nakon IV volumena prestao izlaziti i ponovno se pojavio tek 1863. g.

Istarski historičar kanonik Petar Stanković (Barbana 1771–1852) u svom glavnom djelu »Biografia degli uomini distinti dell' Istria«, štampanom u Kopru 1888. g., upozorio je javnost da je dr Prospero Petronio pod pseudonimom »Propercio Sperono« napisao »Memorie sacre e profane dell'Istria e sua metropoli«, i to na temelju memorija, odnosno rukopisa koje je napisao Tommasini, a koje su izgubljene. Kako ni Petronijev rukopis nije publiciran, smatralo se da je i on izgubljen. No Stanković navodi da ga

je vidio 1821. g. u tajnom arhivu u Veneciji, gdje mu ga je pokazao »commendatore« Agostino Carli, koji je tamo bio arhivist.[1]

Možda najviše jasnoće u identitet venecijanskog rukopisa unosi vodeći talijanski historičar Istre u prošlom stoljeću Carlo de Franceschi (1809–1893). U pismu upućenom iz Poreča 1875. g. riječkom historičaru Giovanniju Kobleru (1811–1893) izvješćuje ga da se kod obitelji u Kopru koje su baštinile imetak dra Prospera Petronija nije našlo ništa od njegova rukopisa »Memorie storiche sacre e profane«, ali da u glavnom arhivu u Veneciji postoji samo drugi dio ovog djela, koji sadrži spise i crteže istarskih gradova, te da je Lucianiju[2] uspjelo pronaći tu i tamo pokoji list prvog dijela.[3]

To je, dakle, drugi dio Petronijeva rukopisa, danas kodeks br. 40 venecijanskog arhiva kojega je Stanković vidio u istom arhivu, a C. Franceschi piše da se tamo nalazi. Njegov prvi dio bio je već tada izgubljen.

Kodeks je nastao na temelju dugogodišnjeg rada novigradskog biskupa, Padovanca Giacoma Filippa Tommasinija, učenjaka velikog glasa, kojega naš najbolji živi poznavalac istarske povijesti M. Rojnić navodi u svojoj bibliografiji o Istri.[4]

Nakon iscrpnog opisa pojedinog grada nalazi se njegov crtež preko cijele stranice folio formata. Crteži važnijih mjesta obuhvaćaju i dvije strane. To su crteži Pule, Poreča i Novigrada. Kod

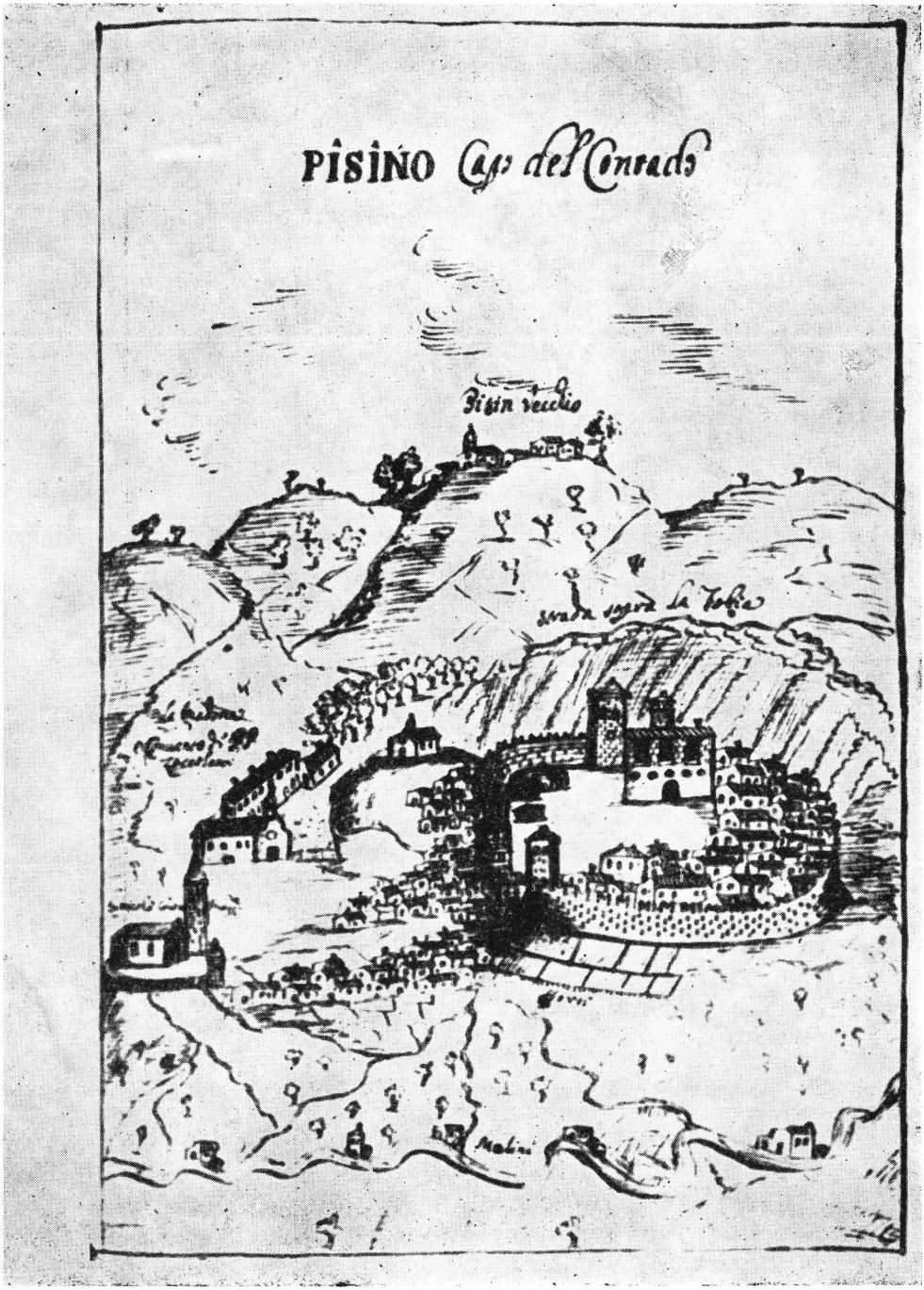
[1] Pietro Stancovich: Biografia degli uomini distinti dell'Istria, Capodistria 1888, str. 255: »217. – Petronio dottor Prospero (1670) da Pirano (3) sotto il nome di Propercio Sperono scrisse Memorie sacre e profane dell'Istria e sua metropoli, sul piano di quelle che aveva scritte monsig. Tommasini, vescovo di Cittanova, ora perdute. L'opera del Petronio, accennata da tutti gli scrittori delle cose istriane dopo quell'epoca, a dalla stesso Schoenleben, non fu mai datta alle stampe, e da G. R. Carli fu creduta smarrita. Nell'anno però 1821 da me fu veduta nell'Archivio secreto mostratami dal commendatore Agostino Carli, che n'era l'archivista.

Quest' opera è un grosso volume in foglio e contiene la descrizione e il prospetto di tutti i luoghi dell'Istria, grossolanamente delineati...«

[2] Luciani Tommaso, Labin 1818 – Venecija 1894. Načelnik Labina 1847–1844. i 1856–1861. Napisao m. o. Saggio di bibliografia Istriana 1864. Dopisivao se s Kandlerom i dr. – Diz. Enc. Ital. VII.

[3] »Fiume« VI, 1928, pag. 153: »Parenzo 6 novembre 1875. Pregiatissimo Sig. Consigliere ministeriale! ... In quanto alle Memorie storiche sacre e profane del Dottor Prosper Petronio, scritte sotto il nome di Prosperio Sperono, come vuole lo Stancovich, nulla abbiamo potuto trovare presso le famiglie di Capodistria che ereditarono la di lui sostanza; esiste nell'Archivio generale di Venezia soltanto la 2. da parte dell'opera, che contiene la descrizione e prospetto di tutti i luoghi dell'Istria rozzamente disegnati, però al Luciani riuscì di trovare quàe là qualche brano della Ia. parte. ...«

[4] Bibliografija uz članak M. Rojnića »Istra« u Enciklopediji Jugoslavije 4, str. (396–397), šifra M. Ro.


PISINO Capo del Contado
Pisin vecchio
Malini

nekih lokaliteta ostavljen je prazan prostor, no crtež nije ni kasnije unesen, pa su te stranice ostale prazne. U kodeksu se nalaze crteži ovih mjesta (s originalnim naslovima i hrvatskim nazivom):

Monte Maggiore (Učka)
Pisino capo del Contado – Pazin
Pedena città – Pićan
Castello di Gallignana – Galinjan
Lindaro – Lindar
Vermo – Beram
Treviso – Trviž
Antignana – Tinjan
Conuento dr S. Pietro in Selue – Samostan sv. Petra u šumi.
Terra di Gimino – Područje Žminja
Pola olim Iulia – Pula
Dignano – Vodnjan
Albona – Liban
Parentium – Poreč
Orseri uel Versarie Castrum ab Mare – Vrsar
Fontana olim Giorgiana nunc Castrum Borisium[5]
Arvpinum – Rovinj
Castel Valle – Bale
Contea di San Vincenti dell Illustriss. Famiglia Grimani – Sv. Vinčenat
Visinada – Vižinada
Novetium, siue Ciuitas Noua (ex ruinis antiquae Aemoniae cond.) – Novigrad.

Crteži u ovom kodeksu nastali su istovremeno s Valvasorovim bakrorezima istarskih mjesta. U XI knjizi »Die Ehre des Herzogtums Krain« nalazi se 9 bakroreza koji prikazuju lokalitete s područja Pazinske markgrofije, dok tzv. »Venecijansku Istru« Valvasor nije obuhvatio. Venecijanski kodeks ima u svemu 21 crtež. od kojih 10 otpada na »Austrijsku Istru« (Pazinsku makgrofiju) a 11 na »Venecijansku Istru«. Radi kratkoće boravka i opsežnog zadatka rada u venecijanskom arhivu nije mi bilo moguće da se detaljnije pozabavim ovim kodeksom. Bilo bi svakako korisno da se boljom prilikom kodeks temeljito pregleda i da se snime svi crteži istarskih lokaliteta koje on sadrži.

Vera Zinajić

[5] Borisi delle Fontane – posjed u kotaru Poreč. Obitelj Borisi dobiva g. 1595. posjed u kraju Fontane, 1725. postaju Conti Veneti s naslovom »Conti Borisi delle Fontane«.

Riassunto:

Disegni delle cittá dell'Istria in un codice dell'Archivio di Stato di Venezia

Nell'Archivio di Stato di Venezia si trova la seconda parte del codice »Memorie sacre e profane dell'Istria« del 1681. Detta opera é il frutto di molti anni di lavoro dell'erudito Padovano Giacomo Filippo Tommasini, il quale era vescovo di Cittanova in Istria dal 1641 al 1655. Durante 14 anni Tommasini ha scritto della vita, usi e lavoro della popolazione dell'Istria, descrivendo separatamente ogni abitato e cittá. Purtroppo non é riuscito a finire questo lavoro, il quale lo continuò il dott. Prospero Petronio, medico a Trieste e Capo d'Istria. Sotto lo pseudonimo »Propercio Sperono« egli compiló il manoscritto »Memorie storiche sacre e profane« sulla base degli appunti e descrizioni fatti e raccolti dal vescovo Tommasini. Secondo gli istorici Istriani Pietro Stancovich e Carlo de Franceschi, il codice che si trova a Venezia é la seconda parte del manostritto del dott. Petronio. – L'autore del nostro articolo ci rende noto dell'esistenza di 21 disegno delle localitá dell'Istria dal Monte Maggiore a Parenzo.

O PROBLEMU PRVIH HRVATSKIH TISKARA U SVJETLU SLAVENSKE INKUNABULISTIKE*

Od izuma štampe u 15. st. mnogi hrvatski pisci i naučni radnici pišu i štampaju svoja djela pretežno na latinskom jeziku, a rjeđe na kojem drugom stranom jeziku. Radovi tih humanističkih pisaca i grafičkih majstora predmet su proučavanja inkunabulistike u Hrvatskoj, no nas ovdje zanimaju djela koja su štampana na hrvatskom jeziku, odnosno na staroslavenskom jeziku hrvatske redakcije, a proizvod su većinom naših oficina u Hrvatskoj, a manjim dijelom onih iz Venecije.[1]

Od slavenskih naroda imadu inkunabule štampane na staroslavenskom jeziku, a svoje narodne redakcije, samo Česi, Hrvati, Ukrajinci i Crnogorci. Nabrojeni su ovdje po vremenskom izlasku njihovih prvih inkunabula. Upravo zapanjuje velik broj čeških inkunabula i malo je naroda koji se mogu pohvaliti većim brojem inkunabula štampanih na narodnom jeziku. Češka je treća zemlja u Evropi, poslije Njemačke i Italije, gdje je već 1468. proširena i

* Pripremljeno radio-predavanje u okviru emisija pod skupnim naslovom »Nauka i društvo« koje je bilo na programu 13. XI 1965. (održano je dne 12. III 1966). Za predavanje nisu pisane bilješke i navodi literature, već je to učinjeno naknadno, tek tamo gdje je to bilo nužno potrebno kod čitanja teksta.

[1] Vidi literaturu cit. u: M. Bošnjak, O nalazima iz najstarijih tiskara – Bulletin 11 (1963), br. 1–2 i Bošnjak–Hofman–Putanec, Vodeni znakovi hrvatskih inkunabula – Bulletin 11 (1963), br. 3.

uspješno djeluje štamparska vještina. Nije stoga čudo da je u prošlom stoljeću došlo do pomisli da je i sam J. Gutenberg iz Češke (ime Gutenberg od Kutna Hora).

Čeških je inkunabula, koliko je dosad poznato, bilo štampano 35. Karakteristika je tih inkunabula da su sve štampane gotskim slovima, od prve već iz god. 1468. (Guido della Colonna »Kronika Trojanska«) do posljednje oko 1500. (Ficino Marsiglio »O tom co maji všelijaci lidé činiti«) i da su zbog specifičnih tadanjih čeških prilika raznog sadržaja, a ne samo vjerskog, kao što je to slučaj kod hrvatskih, ukrajinskih i crnogorskih inkunabula.[2]

Prve ćirilske knjige štampali su Ukrajinci u Krakovu, gdje je onda bila velika ukrajinska kolonija zbog kraljevskoga dvora i vlade. Tiskaru je osnovao Nijemac porijeklom Sweitpold Fiol u Krakovu i štampao god. 1491. ukupno 5 crkvenih knjiga (»Oktoich«, »Časoslovec«, »Triod Cvětna«, »Triod Postna« i »Psaltir«, od kojeg se nije sačuvao ni jedan primjerak). Sva je ta djela inkvizicija proglasila šizmatičnim i danas su veliki rariteti. Sam se Fiol poslije oslobođenja preselio iz Krakova u današnju Slovačku među tamošnje Ukrajince, kamo je prenio svoju tiskaru.[3]

Crnogorska štamparija Crnojevića na Obodu i Cetinju dovršila je svoje prvo djelo 4. I 1494. »Oktoih prvoglasnik«, dakle sedam mjeseci prije 2. izdanja Rimskog misala od Blaža Baromića, koji je dovršen u Senju 7. VIII 1494. U Crnojevićevoj štampariji štampao je jeromonah Makarije sa sedam do osam ljudi još četiri djela do 1496. Ukupno je štampano, koliko je poznato, pet djela, i to: »Oktoih« prvi i drugi dio 1494, »Psaltir« 1495, »Trebnik« 1495. i »Četveroevanđelje«, od kojeg se nije sačuvao nijedan primjerak, a štampan je vjerojatno krajem 1495. ili početkom 1496. Poslije je Makarije odvezao tiskaru u Rumunjsku, gdje je štampao početkom 16. st. prve rumunjske knjige, također ćirilicom.[4]

Hrvati imadu, koliko je dosada poznato, štampano osam inkunabula na hrvatskom jeziku. Karakteristika tih inkunabula je da ih je pet štampano najstarijim slavenskim pismenima, glagoljskim slo-

[2] Z. Tobolka, České prvotisky, Dil 1, Praha 1925. E. Urbánková. Nekoliko poznámek k českým prvotiskum, Ročenka Universitni knihovny v Praze 1962–1963, Praha 1964.

[3] Z. Kuziela, Der Deutsche Schweitpold Fiol als Begründer der ukrainische Buchdruckerkunst (1941), Gutenberg Jahrbuch 1936.

I. Karataev, Opisanie slavjano-russkih' knig' napečatanannyh' kirillovskimi bukvami, Sanktpeterbuerg 1883.

[4] R. J. Dragićević, Crnogorske štamparije (1493–1918), Istoriski zapisi, god. 9 (1956), knj. 12, sv. 1–2.

Đ. S. Radojičić, Slova sa Oboda, Istoriski zapisi, god. 3 (1950), knj. 5, sv. 1–3.

Isti, Die erste Walachische Drukckerei (1506–1512). Gutenberg Jahrbuch 35 (1960) i dr.

vima. Dvije su štampane latinicom, a za jednu, od koje se nije sačuvao, odnosno nije poznat nijedan primjerak, ne zna se da li je štampana latinskim ili glagoljskim slovima, a može čak biti da je štampana bosančicom, budući da je njen izdavač Matej Bošnjak s nazivom Zadranin bio porijeklom iz Bosne, ali to je manje vjerojatno. Ta inkunabula nam je poznata samo po zapisu u Tkonskom zborniku.[5]

Od osam hrvatskih inkunabula jedna je štampana u Kosinju, dvije u Senju, tri u Veneciji, a za dvije se ne zna mjesto štampanja, ali je danas sigurno da je bar prva inkunabula iz god. 1483. štampana negdje u Hrvatskoj. Tih osam inkunabula jesu:

1. Rimski misal, (bez mj.), 1483., glag.
2. Molitvenik, (bez mj. i god. – oko 1490), lat.[6]
3. Rimski brevijar, Kosinj, 1491, glag.
4. Spovid općena (Svršenie ispovidi) od Mateja Bošnjaka Zadranina, Venecija, Peregrinus Bononiensis de Pasqualibus, 1492, slova?
5. Rimski brevijar 2. izd., Venecija, Andreas de Thoresanis de Asula, 1493, glag.
6. Rimski misal 2. izd., Senj, Blaž Baromić, 1494, glag.
7. Evanđelistar Bernardina Splićanina, Venecija, Damianus (Gorgonzola) Mediolanensis, 1495, lat.
8. Spovid općena od Jakova Blažiovića, Senj, Blaž Baromić, 1496, glag. (Prijevod djela M. Carcana »Confessionale«).

Još ne tako davno smatralo se da je naša prva glagoljska knjiga najvjerojatnije štampana u Veneciji. Danas možemo već sa sigurnošću tvrditi da ona nije štampana u Veneciji, već negdje u Hrvatskoj, ali u kojem mjestu, to se zasada još ne zna, jer o tome nije

[5] U Tkonskom zborniku donijet je na 95. listu, recto i verso potpuni kolofon te malene knjižice, iz kojeg se razabire da je djelo bilo dovršeno dne 16. VII 1492. u kući »meštra pelegrina iz bolone« i da je kod toga sudjelovao »fra matii zadranin on ki ju složih«. Nije to, dakle, marginalna bilješka, već tekst u samom zborniku koji sadrži svakojakog gradiva. Knjižici pripadaju i upute ispovjedniku kako će ispitivati osobu koja se ispovijeda, a to je prepisano na istom kvaternionu prije spomenutog kolofona. Knjižici je mogao pripadati i sprijeda izgubljen cijeli kvaternion. Knjižica je mogla biti dio rituala (zbornika), poput onog iz početka 16. st. od fra Šimuna Klimantovića, gdje se također nalazi slična uputa o ispovijedi i ispred toga dio o ispovijedi za svakog vjernika, kako je to konstatirao V. Štefanić (Jedna hrvatsko-glagoljska inkunabula iz god. 1491, Rad JAZU, knj. 285/1951).

[6] Zapravo su to dvije inkunabule uvezane u jednu knjigu, ali se u literaturi spominje uvijek samo »Molitvenik«. Vidi potanje o tome: C. Gianelli, Najstariji štampani hrvatski molitvenik. Dodatak knjizi: F. Fancev, Vatikanski hrvatski molitvenik i Dubrovački psaltir, Djela JAZU, knj. 31/1934. i M. Bošnjak, Slavenska inkunabulistika (u rukopisu).

za sada poznat nikakav pisani dokumenat. Da je naš editio princeps tiskan na našem tlu, a ne u Veneciji, ili bilo gdje drugdje u inozemstvu, dokazuju ove činjenice:

1. U knjizi nema potpunog kolofona (završetka koji kod inkunabula, kao i kod sredovječnih rukopisa, služi mjesto naslovne strane) s imenom tiskara i izdavača, a u to je doba u Veneciji, više-manje, ustaljen način pisanja kolofona. Tako skroman kolofon kao što je u našem prvom rimskom misalu mogla je štampati samo neka tiskara koja je tek počela raditi te je uz to, vjerojatno, bila i bez potrebne tiskarske dozvole. Kod nas je u ono doba dozvolu za tiskaru davala (odnosno nije davala) svjetovna vlast, kako na mletačkom, tako i na carskom i ugarskom području. Tiskar se dičio dozvolom jer je štitila njegove tiskarske proizvode, te zbog toga, a i drugih razloga, nije zaboravio istaći sebe i svoju tiskaru.

2. Činjenica da se slova iz prve glagoljske knjige više ne javljaju, odnosno da nije dosada poznato nijedno drugo djelo koje bi bilo štampano tim slovima, isključuje mogućnost da bi tiskara bila na sigurnom tlu kao što je Venecija, već se vjerojatno nalazila na nekom nesigurnom terenu, gdje je nastradala u ratnom vihoru ili na bijegu. Teško je vjerovati da bi tiskar uništio slova poslije tiskanja misala, kada je tiskarski pribor bio neobično skup. Doba tiskanja inkunabula poznato je kao vrijeme velikog takmičenja među tiskarima. Svaki je htio izići s nečim novim, dotada nepoznatim na tiskarskom području, pa je to često puta bilo značajnije kod raznih pokušaja negoli sam financijski uspjeh. Zbog čega bi onda inozemni tiskar izostavio svoje ime? Sve to samo potvrđuje da se tiskara nalazila negdje u Hrvatskoj.

3. Kod inicijala imadu druge glagoljske knjige iz onog vremena slike s latinskim slovima. Da je naš misal tiskan u kojoj poznatoj i priznatoj tiskari, sigurno bi i kod njega bili otisnuti latinski ukrasni inicijali. U našem misalu izostali su inicijali, pa i latinski, jer je bio štampan u tiskari koja je tek nastala, a nije imala drugih slova, osim tek odlivenih glagoljskih slova.

4. Tiskar je morao biti Hrvat koji je dobro poznavao jezik i kodekse misala. Misal je djelo jednog velikog tiskara, koji ne bi ostao nepoznat da je boravio u inozemstvu.

5. Kao dokaz da je misal iz god. 1483. štampan u inozemstvu iznosilo se da tako dotjerano glagoljsko izdanje, koje ljepotom slova nije dostiglo nijedno kasnije glagoljsko djelo, nije moglo nastati u novoj i nepoznatoj tiskari bez štamparske tradicije. Međutim, isti je slučaj s crnogorskim inkunabulama koje se također ističu ljepotom slova, grafičkom i umjetničkom opremom, te po jedinstvenom mišljenju stručnjaka nadmašuju sva kasnija crnogor-

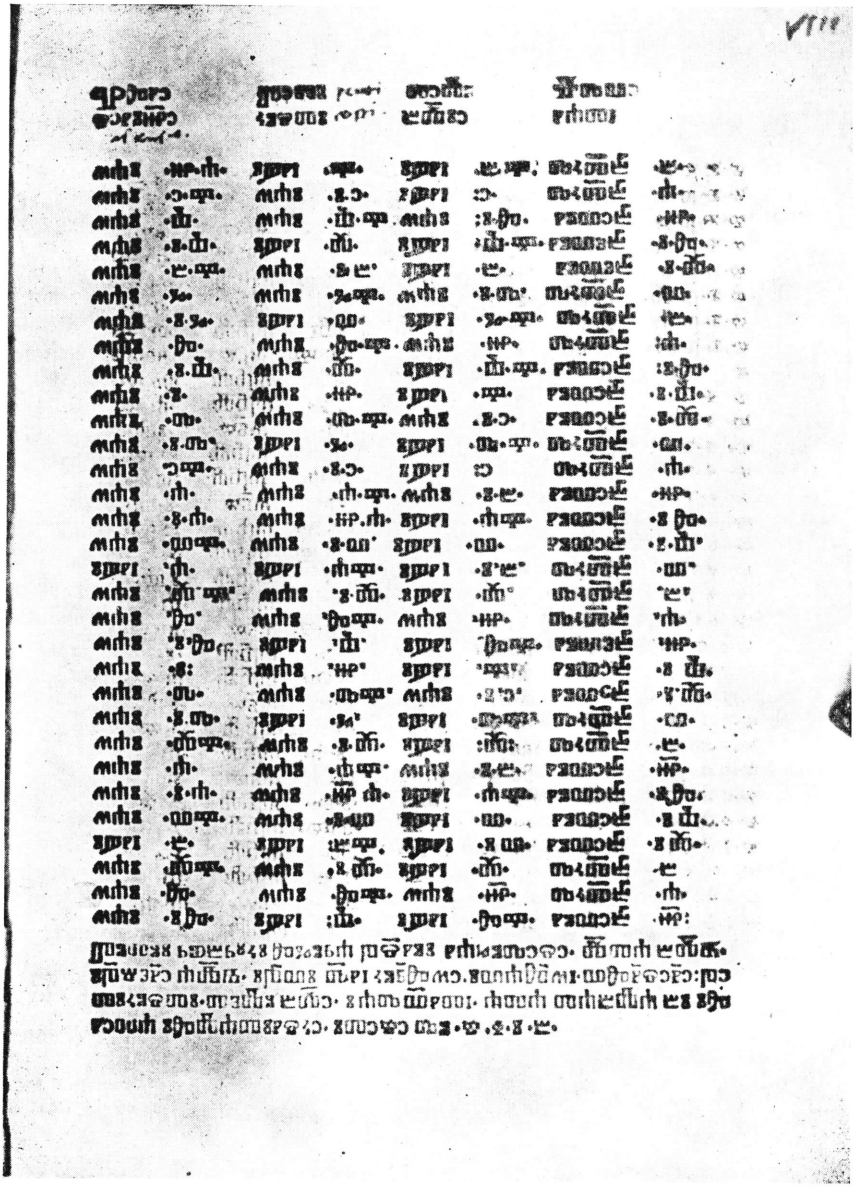
ska i srpska ćirilska izdanja sve do 19. st. Slova su vjerojatno lijevana u inozemstvu, ali je tiskara djelovala na našem tlu. U ono vrijeme postojale su i pokretne tiskare, koje su selile od mjesta do mjesta i štampale prema narudžbi razna djela za velikaše i crkvene


Počžinaſe traktat o zemi Swate A
nayprwe powiem Když putnitzy
chtietz ſe plawiti do te zemie ſwate
wſednutz v Benatek na morze do
kterych kragin a naktere oſtrowy y
tudiež do kterych mieſt připlawie ſe
prwe než dogedu do te zemie ſwate

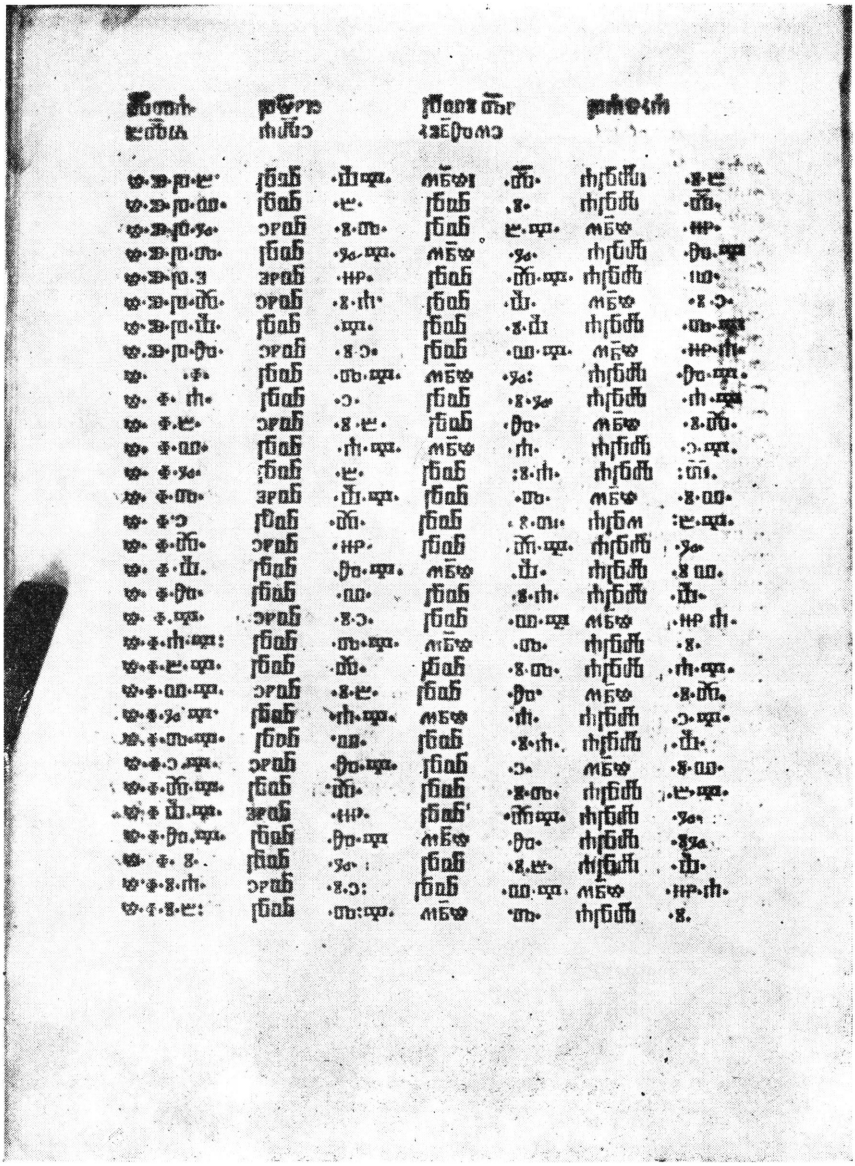
Slika 1. Početna strana prvog slavenskog putopisa: Bernhard von Breidenbanch »Traktát o zemi svaté«, izišlo u Novom Plznu a štampao ga je Mikuláš Bakalář g. 1498. (naravna veličina)

potrebe. Prema zapisu na rukopisu Novakova misala neposredno pred tiskanje misala i naša prva tiskara je vjerojatno u potrazi za prikladnim mjestom selila iz Izole u Istri negdje u unutrašnojst.

6. Podrijetlo papira, koje se proučava pomoću vodenih znakova, kod našega glagoljskog prvotiska ne bi potvrđivalo da je time ujed-



Slika 2–3. Tablica pomičnih blagdana od god. 1492. do 1522, štampana u prvom nesigniranom kvaternionu na sedmom verso i osmom recto listu u prvom izdanju glagoljskog Brevijara u Kosinju 1491. Od te kompletne tablice objelodanio



je dosada samo prvi defektni dio prof. V Štefanić u raspravi »Jedna hrvatskoglagoljska inkunabula« prema sačuvanom fragmentu na pergameni, koji se čuva u Rimu.

no i tiskan na Apeninskom poluotoku, kada bi papir i bio talijanske proviencije. Međutim, upotrijebljeni papir u prvom misalu s vodenim znakom volovske glave s crtom i krunom među rogovima najvjerojatnije je njemačkog podrijetla, a na njemu je štampano tri četvrtine misala. Isto je tako na pretežnom dijelu papira njemačkog podrijetla štampan i naš prvi brevijar u Kosinju. Papir iz Njemačke dolazio je Dunavom u podunavske zemlje, gdje je bio, kao osobito kvalitetan, dobro plasiran, i kod nas je bio u čestoj upotrebi.[7]

7. Dvije su sačuvane inkunabule štampane u Veneciji: Brevijar 1493. i Evanđelistar 1495. Prva imade pored glagoljicom štampanog hrvatskog kolofona i skraćeni kolofon na latinskom jeziku, a druga, premda je tiskana latinicom, ima pravi kolofon samo na latinskom. Vjerojatno je bila obveza tiskara da kada je štampao koje djelo na stranom jeziku da je morao štampati kolofon, ako ne na talijanskom, tada barem na univerzalnom latinskom jeziku. Prema tome bi i glagoljski prvotisak imao dvostruki kolofon, makar i onako nepotpuni da je tiskan u Italiji. Da je ta obveza doista morala postojati za tiskara najbolje potvrđuje Evanđelistar koji je štampan latinicom, pa bi kolofon svatko od vlasti mogao pročitati, ako već ne i razumjeti, a ipak je štampan na latinskom, dok je za editio princeps jako malo vjerojatno da bi cenzor uopće mogao pročitati kolofon, a još manje razumjeti, gdje je pored toga i datum, kao i kod Brevijara 1493. štampan za njega nepoznatim slovima, a ne brojkama.

U nastojanju da se utvrdi mjesto tiskare našega glagoljskog prvotiska, pomišlja se da je to također Kosinj, gdje je štampan naš prvi glagoljski brevijar god. 1491. Premda su slova u oba djela veoma slična, a u brevijaru dolaze još i nova slova i znakovi kojih nema u misalu, ipak nijedno slovo ili znak iz misala nije upotrijebljen u tiskanju brevijara, kao ni obrnuto. Kad bi to postojalo, bio bi to dokaz da su oba djela izašla iz tiskare u Kosinju. Moglo bi se kazati da je tiskara posjedovala i dvije vrste slova iz misala, dakle svega tri vrste slova, što je jako malo za današnje i najskromnije tiskare, ali to za inkunabulistiku nije dokaz za utvrđivanje identičnosti tiskare.[8]

O dokazu da je u Kosinju štampan prvi glagoljski brevijar ne može biti sumnje jer postoji vjerodostojan zapis senjskoga biskupa Sebastijana Glavinića prigodom vizitacije Like god. 1696. Došavši u opustošenu Liku nakon odlaska Turaka, u opisu Kosinja, koji mora da je stradao naročito teško, ističe biskup da je to opustošeno mjesto bilo nekada znamenito i tu su čak bili tiskani »ilirski bre-

[7] M. Bošnjak – V. Hofman – V. Putanec, ibidem.

[8] Opširnije o tome u: M. Bošnjak, O problemu glagoljskog prvotiska. Telegram, god. 7 (1966), br. 299 od 21. I 1966.

vijari«, kako se to može čitati u kolofonu. Biskup, dakle, izričito spominje da su u Kosinju bili štampani brevijari, a ne navodi misal čak ni opisno, npr. »crkvene knjige« ili sl. Prema tome nikako ne možemo na osnovu toga zapisa tvrditi da je u Kosinju štampan i prvi glagoljski misal. Kada to nije mogao utvrditi biskup Glavinić tek nešto više od dvije stotine godina nakon izlaska glagoljskog prvotiska, još se manje može nakon više od dvjesta i pedeset godina od tog zapisa tvrditi da je misal bio štampan u Kosinju, jer nema sumnje da je biskup znao što su misali, a što brevijari.

Zapis Sebastijana Glavinića iz god. 1696. nije ranije uziman u obzir upravo zbog toga što se spominju brevijari, a ne misali. Kako do potkraj prošlog stoljeća nije bio poznat jedini primjerak glagoljskog brevijara, koji se nalazi u Veneciji, prelazilo se u nauci preko tog zapisa sve do nedavnog ponovnog otkrića i naučne obrade toga brevijara. Pored primjeraka u Veneciji sačuvan je u Rimu još jedan primjerak kalendara iz tog brevijara, koji je štampan na pergameni. Nakon nove obrade brevijara i kalendara iz god. 1491. povezao se zapis Glavinića s otkrivenim brevijarom, u kojemu, na žalost nedostaje kolofon. Tako se potvrdilo da je navod u zapisu tačan, i danas se više ne može sumnjati u činjenicu da je god. 1491. štampan u Kosinju rimski glagoljski brevijar, kada nam to tvrdi biskup Glavinić na osnovu njemu poznatog kolofona. Svakako, činjenica da je u vrijeme prije dolaska Turaka u Liči postojala tiskara daje nam sasvim drugu sliku o ondašnjim hrvatskim ekonomskim i kulturnim prilikama. Sigurno je tada Lika bila daleko bogatija i napučenija od ostalih hrvatskih krajeva i imala je vjerojatno sasvim drugo značenje u političkom i kulturnom životu hrvatskog naroda, koje u povijesti nije dovoljno istraženo niti je došlo do izražaja.

Pokušalo se na osnovu rukopisnog zapisa u obliku kolofona u jednom sačuvanom primjerku misala iz god. 1483. utvrditi da je glagoljski misal štampan u Modrušu. Međutim, ti dokazi nisu dovoljno uvjerljivi, i pitanje mjesta štampanja ostaje još uvijek pod upitnikom. Isto tako nije se zasada ništa moglo utvrditi ni o mjestu štampanja Molitvenika. Proučavani su vodeni znakovi hrvatskih inkunabula, ali se kod Molitvenika nije mogao utvrditi vodeni znak niti ga se moglo rekonstruirati. Od Molitvenika je sačuvan također samo jedan nepotpuni primjerak u Vatikanu.

Iz tog jedinog, i to nepotpunog primjerka Molitvenika ne može se ništa utvrditi. Dok se za prvi misal može sa sigurnošću tvrditi da je štampan negdje u Hrvatskoj, a ne u inzomenstvu, za Molitvenik se to ne može tvrditi, ali se isto tako ne može tvrditi niti da je štampan u inozemstvu. Ima dosta ozbiljnih razloga da se izdanje Molitvenika poveže s tadanjim krbavsko-modruškim biskupom Krištoforom Dubrovčaninom, koji se u jednom spisu spominje kao

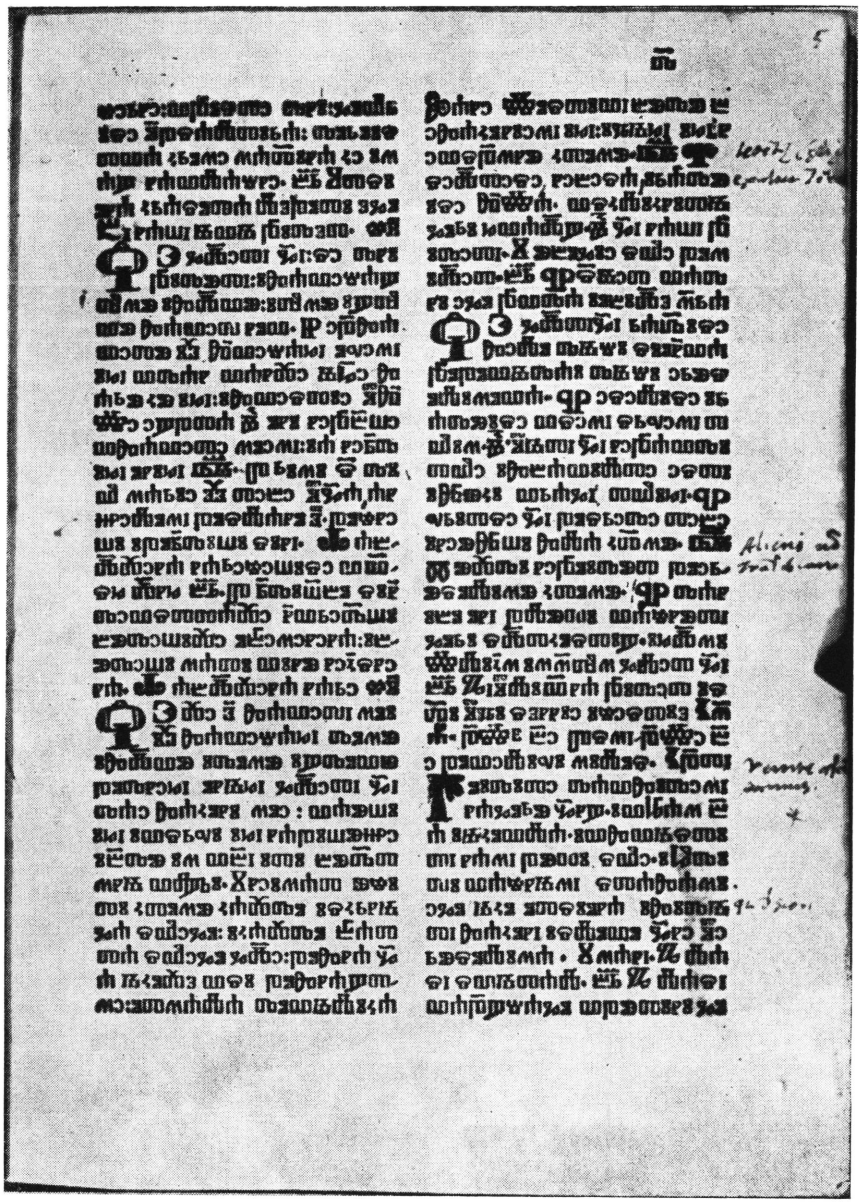
pisac hrvatskih djela.[9] Isto bi tako možda dubrovački jezik Molitvenika mogao imati neke veze s prvim sačuvanim djelima štampanim bosančicom, budući da ih je izdao dubrovačanin Franjo Micalović Ratkov? To su Molitvenik (Officia Beatae Mariae Virginis) i Molitve sv. Brigite (Officia sanctae Brigittae), štampane u Veneciji 1512, a štampao ih je tiskar Georgio de Rusconibus Mediolanensi. Jedini sačuvani primjerci tih knjižica nalaze se uvezani u jednoj knjizi i čuvaju se u Nacionalnoj biblioteci u Parizu, a još jedan primjerak Molitvenika u Vatikanskoj biblioteci.

Pitanje izdavača prvih triju hrvatskih inkunabula ostaje nerazjašnjeno i o tome imamo manje podataka nego o prvom izdanju Spovidi općene Mateja Bošnjaka, mada od tog djela nemamo sačuvan nijedan primjerak. Za preostale tri glagoljske inkunabule postoje podaci koje su štampali sami štampari. Izgleda da sva djela potječu od jednog naprednog senjskog kulturnog kruga koji je naumio izdati za potrebe popova glagoljaša najpotrebnije knjige. Najveći uspjeh tog kruga senjskih svećenika bilo je osnivanje senjske tiskare. Premda je to bila skromna tiskara, ona je ipak štampala, koliko je dosad poznato, od god. 1494. do 1508. sedam knjiga glagoljskim slovima. Sve su to liturgijska i pastoralnopoučna djela. Međutim, ta poučna djela su prijevodi tadašnjih najpopularnijih štampanih nabožnih djela u Evropi, pa se prema tome u krugu tih senjskih kulturnih radnika i te kako vodilo računa o tome što treba prevesti i štampati. Nastojalo se i u onim teškim prilikama da se drži korak i ide pravcem evropskog kulturnog zbivanja.[10]

U tom krugu ističe se Blaž Baromić, koji se prvi spominje u našim glagoljskim inkunabulama. Potječe iz Vrbnika na Krku oko 1440, gdje je i služio mladu misu 1471. Bio je kanonik senjske crkve od 1484. do 1505. Pretpostavlja se da je umro između god. 1505. i 1507. Sigurno je da se u drugoj fazi djelovanja senjske tiskare njegovo ime više ne spominje. Kao kanonik štampao je u tiskari Andrea Toresanija u Veneciji god. 1493. drugo izdanje glagoljskog brevijara. U kolofonu izričito stoji da su brevijari »koreženi po pre Blaži Baromići«. Tamo je izučio štamparsko umijeće i vjerojatno dopremio za senjsku tiskaru posebna glagoljska slova, koja su prema njegovu nacrtu bila odlivena u Veneciji. Već god. 1494. štampa tim slovima uz pomoć Silvestra Bedričića i žakna Gašpara Turčića drugo izdanje glagoljskog rimskog misala. God. 1496. štampano je »Spovid općenu«. U kasnijim izdanjima, kada se njegovo ime više ne spominje, tiskara se služi istim slovima

[9] V. Putanec, Problem predsenjskih tiskara u Hrvatskoj (1482–1493), Jadranski zbornik, 4 (1959–1960).

[10] A. Nazor, Senjski »Tranzit sv. Jerolima«. Zagreb 1965 (Disertacija – Strojopis. umn.).



Slika 4. Peti list teksta istoga Brevijara iz Kosinja koji dolazi poslije nesigniranog kvaterniona s kalendarom. Brevijar ima pored signatura provedenu i folijaciju, kako se to lijepo vidi u gornjem desnom uglu iznad teksta, gdje je štampano glagoljsko slovo d s crtom za oznaku brojčane vrijednosti 5.

i njegovim specifično lomljenim ligaturama. Baromić je prvi po imenu poznati hrvatsko-glagoljski štampar, koji je zaslužio naslov tehničkog novatora jer je uveo posebno rezanje glagoljskih ligatura.

Spomenuti Baromićev glavni suradnik Silvestar Bedričić bio je mecena glagoljske tiskare u Senju, koja se nalazila u njegovoj kući. Bio je arhiđakon i vikar u Senju od 1502. do 1508. Kasnije, u drugom periodu rada senjske tiskare, sudjeluje i kao prevodilac.

Navedeni prevodilac »Spovidi općene« iz god. 1496. Jakov Blažiolović bio je senjski biskup od 1501. do 1513, kada je umro u Rimu. Njegov prijevod je prvo djelo štampano na narodnom jeziku, i to na čakavskom dijalektu.

Drugi spomenuti suradnik senjskog kulturnog kruga koji se spominje u misalu 1494, žakan Gašpar Turčić, također se ne spominje u kasnijem radu tiskare. Zna se samo da oko god. 1509. živi u Lici.

To su zasada svi poznati suradnici senjskoga kruga u prvoj fazi djelovanja senjske tiskare, koja dolazi u obzir za proučavanje inkunabula. Isto se tako zna da je u izdanju Evanđelistara iz god. 1495. te druge latinicom štampane hrvatske inkunabule, također suradivao jedan kulturni krug, nazovimo ga splitski. Sigurno je, naime, da je Evanđelistar kolektivno djelo, kojemu je neke vrste glavni urednik i izdavač bio Bernardin Splićanin. Nemamo, na žalost, pouzdanih podataka o drugim suradnicima iz tog splitskog kulturnog kruga, a i o samom Bernardinu se znade veoma malo. Svakako bi bilo najzanimljivije znati da li je postojala neka veza između senjskog i splitskog kruga. Isto tako da li je postojala veza između prvih glagoljskih tiskara u Lici s bilo kojim od ovih krugova? Nadalje ima li veze između prvih inkunabula štmpanih glagoljicom i hrvatskih inkunabula štampanih latinicom? Itd., itd.

Nameće se nadalje pitanje da li su te grupacije radile po nekom zajedničkom planu i potrebi crkvenih knjiga ili su to bile potpuno odvojene, neovisne i samoinicijativne grupe? Jesu li stvarale iz neke vrste inata jednih prema drugima ili su se nadopunjavale? Teško je reći, no s obzirom na glagoljska izdanja brevijara 1491. u Kosinju i malo zatim 1493. u Veneciji može se potpuno ispravno sumnjati u neku povezanost upravo zbog neobično velikog razmaka kasnijih izdanja brevijara.

Mnoga se takva pitanja danas još ne mogu razjasniti, a pitanje je da li će se uopće naći odgovor na njih. Tako pitanje izdavača i štampara prvih triju naših inkunabula ostaje još uvijek pod upitnikom, a isto tako i mjesto izdanja dviju od njih. Za izdavače mogli bi doći u obzir mnogi onovremeni velikaši kao Bernardin Frankopan, Ivan Frankopan i Luka Rinaldis.[11] a naročito bi tre-

[11] V. Štefanić, Kločev glagoljaš i Luka Rinaldis, Radovi Staroslavenskog instituta, knj. 2/1955.



Slika 5. Početak »Osmoglasnika«, koji je štampao Sveitpolt Fiol, štampar ukrajinskih i prvih ćirilskih inkunabula, u Krakowu god. 1491.

balo uzeti u obzir još neke ličke velikaške porodice. Isto tako mogli bi to biti pavlini, augustinci i drugi redovi, pa crkveni velikodostojnici, kao biskup Nikola Modruški[12] (pisac prve naše tiskane knjige na latinskom jeziku god. 1474, mogao je kao pobornik glagoljice osigurati sredstva i dati pobudu za štampanje prve knjige na hrvatskom jeziku, premda je umro 1489). Nadalje Krištofor Dubrovčanin,[13] koji je od 1486. do 1499. bio krbavsko-modruški biskup u Modrušu, a spominje se u jednom latinskom spisu iz početka 17. st. kao pisac hrvatskih štampanih djela i dr. Sve su to nagađanja, jer zasada nema nijednog dokumenta koji bi govorio o tome.

Isto bi tako za štampare mogli doći u obzir mnogi onovremeni tiskari, kao Grgur Senjanin, odnosno Gregorius Dalmatinus ili pravim imenom Grga Kraljić za kojeg je poznata faza u kojoj je bio knjigoveža i štampar u Veneciji oko 1480. do 1483, kada radi s Britanikom u čuvenoj oficini Jensona, pa se u krasnim slovima glagoljskog prvotiska može predmijevati kaligrafska vještina popa Grge, koji je svakako mogao sudjelovati kod izrade i lijevanja slova. Iduća faza Grge Kraljića je kada ga je strah od turskih progona otjerao zajedno s mnogim drugim popovima glagoljašima iz krbavsko-modruške i senjske biskupije u Istru, gdje djeluje oko 1500. kao knjigoveža i, konačno, treća životna faza kada djeluje u tiskari rodnoga Senja god. 1507. i 1508. No ništa pouzdano ne potvrđuje vezu popa Grge s glagoljskim prvotiscima, a ni s bilo kojim drugim tiskarom.

U novije vrijeme pokušano je suhi tisak na drugom listu kalendara iz misala 1483. pročitati kao žakan »Broz«, ali kod toga nema dovoljno mjesta za slova »RO« iz tiskare prvog glagoljskog misala.[14] Suhi tisak nastao je tako da je štampar, dok je premazivao slova prvom bojom, ostavljao nenamazanim dijelove namijenjene drugoj boji. Poslije otiskivanja isprao je ostatke boje i namazao predviđena mjesta drugom bojom. Naravno da se tisak jedne boje morao sušiti do štampanja drugom bojom (isto kao i danas, samo što je slog za svaku boju odvojen). U ono vrijeme morao je štampar biti osobito vješt kod premazivanja bojom, no koji put se događalo da pojedini dijelovi nisu bili zahvaćeni ni jednom ni drugom bojom i tako nastaje suhi tisak, a njega ima i na drugim mjestima. Stoga je mnogo prihvatljivije tumačenje da su slova suhog tiska kratice za određeni god[15] koji dolazi na to mjesto u kalendaru (30. III). Vjerojatno je štampar htio, a i uspio nekoliko primjeraka

[12] N. Žic, Tiskar Grgur Dalmatin, Nastavni vjesnik, 42 (1933–1934) i O postanku prvog štampanog glagoljskog misala (rukopis).

[13] V. Putanec, Ibid.

[14] Z. Kulundžić, Kosinj, Zagreb 1960.

[15] V. Putanec, Ibid.



Slika 6. Jedna strana iz Makarijeva »Osmoglasnika«, štampanog u Cetinju 1494. u Crnojevićevoj štampariji.

štampati crveno, samo što se ti primjerci nisu sačuvali. Da je to tako, potvrđuje nam npr. i crnogorska inkunabula »Psaltir« iz Crnojevićeve tiskare, gdje je odnos crvenog i crnog t'ska različit u pojedinim primjercima.[16] Takav način otiskivanja odaju i probni otisci prvih ćirilskih inkunabula Sveitpolta Fiola, koji se čuvaju u Jagiellanskoj biblioteci u Krakovu, a napose oni otisci štampani samo crvenom bojom.[17] Spomenimo još da je Broz »pisar«, a to je tada zvanje koje kolidira sa zvanjem štampara, pa prema tome može doći u obzir tek za štampanje prvog brevijara. Štampar je prema tome vjerojatno htio nekoliko primjeraka misala štampati na tom mjestu crvenom bojom, a u preostalim primjercima predviđenim za krajeve gdje se ne slavi taj god zaboravio je premazati taj dio teksta crnom bojom, i tako je došlo do »suhog« tiska. Ti su primjerci bili u većini i samo su nam se oni sačuvali.[18]

Naša inkunabulistika treba riješiti još mnoga pitanja, a svi ti zadaci zahtijevaju temeljit studij proučavanja arhivske građe. Pri tome nisu isključena iznenađenja i pronalasci novih primjeraka već utvrđenih, a isto tako i još nepoznatih inkunabula. Svakako, to zanimljivo područje naše kulturne prošlosti otvara nam i sasvim nove vidike na cjelokupnu onovremenu hrvatsku stvarnost.

Mladen Bošnjak

Summary:

The Problem of the First Croatian Printing Offices in the Light of the Science of Slav Incunabula

Of the Slav peoples there possess incunabula in the Old-Slavic language of the national redaction only the Czechs, Croats, Ukrainians and Montenegrins. The author refers to eight Croatian incunabula and presents the problems of the pre-Senj printing offices in Croatia that were printing the glagolian editio princeps Missal 1483 and Breviary 1941. Whilst it is well known that the Breviary 1491 was printed at Kosinj, for the Missal 1483 this is unknown, but it can be taken that it was printed somewhere in Croatia, which is corroborated by the six proofs presented. In the matter of one Croatian incunabulum (as a

[16] D. Stošić, voditelj odjeljenja rijetkih knjiga i rukopisa Narodne biblioteke u Beogradu, obradila je pojedinačno sve primjerke inkunabula iz Crnojevićeve tiskare u Srbiji i tom prilikom utvrdila da se na nekim mjestima u »Psaltiru« izmjenjuje crveni i crni tekst u pojedinim primjerima. Njenom dozvolom donosim taj zanimljiv podatak koji bi eventualno mogao upućivati na dva izdanja.

[17] K. Heintsch, Ze studiów nad Szwajpoltem Fiolem Cz. 1, Wrocław 1957.

[18] Dalji dokaz protiv štampanja imena (makar i prikriveno) na određenom mjestu za svece i blažene bio bi što je to za ono vrijeme u najmanju ruku svetogrđe. Nadalje, protiv Kulundžičevog predmijevanja govori što bi prezime Broz bilo moguće štampati u kraćem obliku sa samo dva znaka, prema tehničkoj mogućnosti tiskare glagoljskog prvotiska (ligatura *br* s titlom za skraćivanje + *z)* – vidi: M. Bošnjak, Slavenska inkunabulistika (u rukopisu).

matter of fact they are two incunabula) that is known under the name »Molitvenik« (Prayer Book), we do not know either the editor, or the place or year of issue, although one can surmise that it was printed around the year 1490. It may have been printed in Croatia, or abroad for that matter. Further in the text of the article the author discusses all the well-known persons that constituted the cultural circle around the Senj printing office in the first phase of its activity – men that endeavoured to see Croatia making part of the European cultural events. From this circle there came until the year 1500 two well-known glagolian incunabula: a second edition of the Missal 1494, and »Spovid općena« 1496. The author states that there must have been in existence some similar cultural circle in Split that had published in 1945 the well-known »Evanđelistar«, in which the Franciscan Bernardin of Split was a kind of editor-in-chief. We do not know of other collaborator in this Split circle. Nor do we know whether there existed some common plan on the editing of church and other works between the two Croatian cultural circles. The author states that the science of Croatian incunabula should solve yet numerous questions that ask for a solid and thorough study of the archival material in this country and abroad.

TRI SITNA PRILOGA ZA POVIJEST PRVE HRVATSKE INKUNABULE (GLAGOLJSKI MISAL TISKAN 1483)

1

Datiranje

Prvi koji je u vezi s datumom 22. 2. 1483. koji čitamo kao nadnevak dovršenja prve hrvatske inkunabule (glagoljskog misala iz 1483), došao na misao da se u tom nadnevku radi o datiranju *more veneto* bio je vjerojatno onaj danas nepoznati čitatelj primjeraka R 313 A, koji se čuva u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, i koji je na taj primjerak, na hrptu uveza, stavio godinu 1484.[1] Zatim je profesor Vjekoslav Štefanić godine 1951. upozorio da bi se moglo raditi o godini 1484.[2] Ja sam tu misao prihvatio godine 1953. u svom članku o toj inkunabuli, gdje sam tumačio zapis žakna Jurja u Novakovu misalu.[3] Poslije sam tu istu misao ponovio u svom članku *Problem predsenjskih tiskara u Hrvatskoj*, koji je objavljen u *Jadranskom zborniku* br. 4, godine 1960. Da sam i dalje čvrsto ustrajao na godini 1484. kao godini izdanja ove prve hrvatske inkunabule, najviše me je poticala či-

[1] usp. *Jadranski zbornik*, 4, 53, nota 9.

[2] usp. Štefanić, *Rad* 285, 58.

[3] usp. *Riječka revija* 2, 130.

njenica što Grgur Dalmatin, za koga sam u spomenutoj drugoj radnji[4] nastojao dokazati da je bio tiskar ove naše inkunabule, seli iz Venecije poslije 1. 3. 1483, pa mi je stoga bilo neobično da bi isti tiskar u Hrvatskoj dne 22. 2. 1483. dotiskao našu prvu inkunabulu. Stoga sam stvar protumačio tako da se tu radi stvarno o godini 1484. te da je Grgur Dalmatin ovu našu inkunabulu uz pomoć drugih suradnika tiskao u vremenu od 1. 3. 1483. do 22. 2. 1484. Vjerojatnost ovakve postavke je više nego plauzibilna kada se uzmu u obzir elementi s kojima sam raspolagao i s kojima sam morao računati.

Ovdje donosim novi prilog problemu datiranja, u vezi s komputistikom. Naime, konstatirao sam da je dne 22. 2. 1483. prema Grotefendu, odnosno njegovim podacima na temelju kojih se može odrediti koji dan u tjednu pada na koji dan – bila subota, a dne 22. 2. 1484. da je bila nedjelja *Exsurge* (dominica sexagesimae, mesopusna nedjelja) i blagdan *Cathedra Petri*, prestupne godine.[5] Kako je više nego sigurno da su i tiskari svetkovali nedjelju, izlazi da ova inkunabula nije dovršena u nedjelju nego u subotu, te prema tome moramo uzeti da je dotiskivanje njezino završeno u subotu dne 22. 2. 1483. Teže je uzeti da bi se tu radilo o nekom datiranju s nedjeljom dne 22. 2. 1484. i da su time radnici na tom poslu htjeli obilježiti da su ovu svetu knjigu završili na dan gospodnji. O takvoj pretpostavci nemamo dosta podataka. Prema tome moramo se vratiti datiranju s godinom 1483.

U vezi s ovakvim datiranjem nameće se dakako ponovno i pitanje tiskara, odnosno pitanje da li s tim poslom može biti povezana i osoba Grgura Dalmatina. Kako svi drugi elementi govore u prilog tvrdnji da je ovu inkunabulu tiskao Grgur Dalmatin,[6] moramo uzeti da je kolofon na *Compendiumu theologicae veritatis* fiktivan utoliko što je Grgur stvarno mogao surađivati na tiskanju te inkunabule ali je svoj dio posla obavio mnogo prije 1. 3. 1483, pa je iz Venecije otišao možda već 1482. te je zajedno sa žaknom Jurjem polovicom godine 26. 6. 1482. mogao biti na mjestu tiskanja, odnosno u mjestu gdje je bio prenesen Novakov misal, po mojem tumačenju u Modrušu. Kolofon (impressum) na inkunabuli *Compendium theologicae veritatis*, koji glasi »Impressum Venetiis per Gregorium Dalmatinum et Jacobum Brittanicum Brixianum«, treba shvatiti tako kao da je Grgur zaista surađivao na toj inkunabuli ali nije posao dovršio on, jer je morao napustiti Veneciju, nego njegov patron Jakob Britanik, a na to bi upućivali i činjenica da se Jakov na tom impressumu imenuje drugi po redu premda

[4] usp. *Jadranski zbornik* 4, 90–95.

[5] usp. Grotefend, *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit* 1, 1891, pp. 50, 88.

[6] usp. *Jadranski zbornik* 4, 94.

Slika jedne strane iz kubedskog primjerka glagoljskog misala 1483.

je vlasnik tiskare. Dakle, još uvijek možemo misliti da je Grgur Dalmatin zaista tiskar ove naše prve hrvatske inkunabule. Dakako da se mora uzeti da je imao suradnika u osobama koje su mu pomagale, a može se misliti da je netko od tih suradnika bio i pomagač u samom izvođenju tehničkih tiskarskih radova.[7]

2

Jezik Grgura Dalmatina i jezik Misala od 1483.

Postoje četiri teksta za koje znamo da ih je pisao Grgur Dalmatin. To su zapisi – 1) u *Ročkom misalu*, Cod. sl. 4, – 2) *Beramskom brevijaru*. Ljubljana Studijska biblioteka 163/a/2, – 3) na papiriću u Državnoj knjižnici u Beču te – 4) zapis u *Dragućkom fragmentu misala*. Tekstovi su publicirani u *Starinama* 33, 27, 68, 158, te u *Radovima Staroslavenskog instituta u Zagrebu* (u Štefanićevoj radnji) 1, 99–100. Kako je dr M. Pantelić proučila i jezik, odnosno neke čisto hrvatske jezične crte u Misalu od 1483,[8] nas interesira da li se može kazati da je specifičan jezik Misala od 1483. i jezik koji se nalazi u zapisima Grgura Dalmatina isti jezik pa prema tome da li i jezik govori za to da bi Grgur Dalmatin bio tiskar, odnosno i meter prve hrvatske inkunabule od 1483.

Jezik Grgura Dalmatina pokazuje ove osobine: 1. Ročki misal: *miseca, crikvi, crikveni, pravovernim*, 2. Bermanski brevijar: *prêdivkom, predivkom, miseca, v'sem*, 3. Papirić u Beču: *miseca, v'sim*. 4. Dragučki fragmenat misala: *lětъ, miseca, crik(a)vъ, telo, midena, vsihъ, jast, biše, priděvkom, prědivkom, v'sihъ, brumi, ki buste, obarovati, crikvenoga, v'sim*. Prema tome možemo tvrditi da je Grgur Dalmatin ikavac i čakavac, s ekavizmima koji se mogu tumačiti po zakonu Jakubinskoga: *pravovernim, telo*. Za slovenizam *jast* treba misliti da se nekada nalazio i na jednom dijelu hrvatskih dijalekata, a treba ga tumačiti pojavom koju imamo u *kompast* od *kompas* u Belostenca te u njemačkom *Papst* od *Pape*. Pridjev *bruman* i glagol *obarovati* zabilježen je i na hrvatskom terenu.[9]

Jezik Misala od 1483. u odnosu na jezik Novakova Misala pokazuje: a. ikavizme na istim mjestima, b. ekavizme na istim mjestima *(celivajušti, celuju, celovom)*, c. ikavizam gdje Novakov misal nema

[7] usp. *Jadranski zbornik* 4, 90–95.

[8] U radnji u kojoj usporeduje jezik Novakova misala s jezikom prvotiska iz 1483. Radnja će biti objavljena u izdanjima Staroslavenskog instituta »Svetozar Ritig« u Zagrebu. Autorici zahvaljujem što mi je radnju dala na uvid i dopustila da je iskoristim kako to činim u ovom članku.

[9] Za *bruman* u Istri v. *Rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, izd. JAZU, sv. 1. 685, te 8. 309.

ikavizam *(ustih, ničto, bi)*, d. pretvaranje jata u *i (zvirem, lipoti, ne viste, rasicite, ucinenoga, se obisi, skrbiti, ni vim, viste)*, e. pretvaranje jata u *e (svet, žreb, žrebi, beseda, telo, telu, zaveta, dela, seti, v svete, neizmernije, vzdeždu, vlezšu, vzveštajem, verova, verovati, izvestite, videl, cel, strežahu, videv, prosveti, zelo, otnudeže.* Prema tome za naše pitanje su najvažniji primjeri s refleksom *jat* > *e*. Za sve te reflekse možemo kazati da su normalni ikavski refleksi po zakonu Jakubinskoga. Jedino *ždreb* treba tumačiti utjecajem sonanta, te kočenjem osnovnih riječi *set, svet, mera, vest, svetlo* u primjerima *seti, v svete, neizmernije, izvestite, prosveti.* U reflekse po zakonu Jakubinskoga moramo ubrojiti i primjere pod *b*, koji dakle vrijedi i za sam Novakov misal. Prema tome možemo zaključiti da su redaktori prve hrvatske inkunabule bili ikavci (da su ikavci, govori i stavljanje riječi *sviśta* na mjestu gdje Novakov misal ima *kanděla*) i da su ekavizmi u toj ediciji normalni ekavizmi u ikavskim govorima. Kako je i Grgur Dalmatin ikavac s ekavizmima po zakonu Jakubinskoga, to dokazuje da Grgur Dalmatin dolazi u obzir, u vezi s pitanjem tretiranja jata u Misalu od 1483, kao mogući tiskar ove inkunabule. Činjenica da se na nekoliko mjesta u Misalu od 1483. javljaju slovenizmi ili kajkavizmi *bodi, modar, modrost* uz *mudrostiju* u istom retku, *tropi* za *trupi* i *večero*, može se tumačiti tako da se tu radi o tiskarskim pogreškama što nije čudo kod ovako velikog književnog djela.[10] Teško je reći da bi se u ovom slučaju radilo o nekim hrvatskim govorima koji su bili ikavski te u isto vrijeme u nekom smislu kajkavski. Tä, zaista se *o* i *u* u glagoljici lako zamjenjuju u brzom meterskom radu.

Na koncu spominjem da se ekavizmi po zakonu Jakubinskoga s nešto odstupanja slično kao i u Misalu od 1483. nalaze u 14. stoljeću u *Šibenskoj molitvi* (*Starine* 33) i u *Buli Grgura XI Pavlinima (Starine* 35), a i drugdje.

3

Sanktorem S u c e b a r u Misalu od 1483.

U dosadašnjem svom radu u tumačenju nekih činjenica u kalendaru Misala od 1483. nisam dosta iskoristio, odnosno proanalizirao, jednu neobičnu činjenicu, tj. da je ime *svetoga Servula* doneseno u narodnom obliku *Sucebar*, koji je nastao kao simbioza latinske i slavenske terminologije za ovoga sveca.[11] U mjesecu svibnju

[10] usp. pogrešku GENDRUTI za GERTRUDI u kalendaru Misala iz 1483. na 17. 3. Isto tako i pogrešku: AVGUŠTINO.

[11] usp. *Slovo* 13, 172, prema registru.

pod 24. 5. stoji u Misalu od 1483: *Prenesenie moći sv. Frančiska i Sucebra muč.* Sv. Servul je mučenik koji je poginuo u Trstu i jedan je od zaštitnika ovoga grada.[12] Slavila ga je čitava tršćanska biskupija i vjerojatno je tek u Roču unesen u kalendar Novakova misala, odakle je trebao biti prenesen i u Misal od 1483. Činjenica da je u kalendar Misala 1483. unesen u obliku *Sucebar* govori da redaktori Misala od 1483. nisu znali da je to *sv. Servul.* Teško bi bilo postaviti tvrdnju da u Istri nisu znali da je *Sucebar* isto što i *sv. Servul.* Prema tome, kako u kalendaru Misala od 1483. nijedan svetac ne dolazi u ovako narodnom ruhu kao *Sucebar*, moramo zaključiti da je redakcija toga misala vršena izvan teritorija tršćanske biskupije, ne u Istri, nego negdje gdje nisu znali kojeg sveca predstavlja naziv *Sucebar*, odnosno kako ga treba latinizirati, predstaviti u službenom obliku. To se moglo dogoditi samo u Lici, za koju mislimo da je bio teren gdje je tiskana naša prva inkunabula od 1483. Slično smo za kosinjsku inkunabulu od 1491. našli da je godine 1491. u Lici u kalendar ovoga brevijara unesena *sv. Marcela* na 23. 8. kao *Nerge v Ljubljі*, premda tada već svi drugi tekstovi znaju zasigurno da se ova svetica u to vrijeme, nakon prijenosa iz Ljubljа, štuje u Ninu, i to zato što se redaktori brevijara od 1491. nalaze podalje od terena Nina pa unose tekst koji su našli u predlošku.[13]

4

Zaključak

U ovim sitnim prilozima za proučavanja naše prve hrvatske inkunabule iz 1483. nismo uspjeli dati nekih definitivnih i neoborivih činjenica. Ipak oni potvrđuju sve ono što smo dosada iznijeli o ovoj našoj inkunabuli. Osobito želim naglasiti, što se tiče pitanja mjesta njena tiskanja, da činjenice koje smo iznijeli ne obaraju naše dosadašne postavke. Zasada sve ukazuje na to da je i naša prva hrvatska inkunabula bila tiskana na hrvatskom tlu, prema mom tumačenju zapisa *NOEMIL*, – u Modrušu. A i samo vraćanje na datiranje s godinom 1483. govori u prilog tvrdnji da je tiskanje ove naše prve inkunabule obavljeno u Hrvatskoj (Lika), gdje je datiranje *more veneto* u 15. stoljeću vrlo malo vjerojatno.

Valentin Putanec

[12] usp. Gregov, *Kalendar prvog tiskanog glagoljskog misala*, Zagreb 1952, str. 48.

[13] usp. *Jadranski zbornik* 4, 86–88.

Résumé:

Trois petites contributions à l'histoire du premier incunable croate (le missel croato-glagolitique de 1483)

L'auteur traite trois questions différentes concernant le premier incunable croate de 1483: la question de la date (le 22 février 1483 ou, selon le more veneto, le 22 février 1484), la question de l'identification de l'imprimeur (si l'imprimeur vénitien Grégoire le Dalmate = *Gregorius Dalmatinus* aurait pû être imprimeur du missel de 1483) et la question du lieu inconnu où a été située l'officine qui imprima le missel de 1483. Se basant sur le fait que le 22 février 1484 était le dimanche EXSURGE dominica sexagesimae et que le dimanche a été fêté par les ouvriers qui collaboraient au missel de 1483, l'auteur revient à la date du 22 février 1483 comme la date quand le missel a été imprimé, et il rejette la datation de more veneto qui a été proposée par maints auteurs. En étudiant la langue de Grégoire le Dalmate, conservée dans quatre textes écrits par lui en 1497 (le missel de Roč), en 1498 (le bréviaire de Béram), en 1501 (une annotation sur une feuille de papier, concernant la reliure d'un missel à Nugla, près de Roč) et en 1502 (la reliure d'un autre missel exécutée à Dragué), l'auteur compare cete langue avec la langue du premier incunable croate de 1483, et il constate que cette comparaison n'exclut pas la pensée que Grégoire le Dalmate fût imprimeur de cet incunable. Se basant sur le fait qu'un seul sanctorème, et précisément SUCEBAR (= *Sanctus Servulus*, fêté le 24 mai), est noté dans le texte du missel de 1483 sous la forme populaire, avec le *sut* < *sanctus*, l'auteur constate que l'officine et la rédaction du missel de 1483 ont été situés hors de l'Istrie (on y pourrait savoir que SUCEBAR représente *Sanctus Servulus* et on y mettrait simplement SERVUL comme c'est le cas pour tous les autres sanctorèmes), et précisément en Lika et à Modruš, lieu proposé par l'auteur (dans son étude publiée en 1960 dans *Jadranski zbornik*, IV) comme le lieu où a été située l'officine qui imprima le missel de 1483.

ŠPANJOLSKI CIKLUS LJUBE BABIĆA

»Zemlja suha, zemlja tiha, noći beskrajnih. Vjetar u masliniku, vjetar u planini. Zemlja drevna žiška i bola. Zemlja dubokih studenaca. Zemlja smrti slijepe i strijela.« Ova »tierra seca« Garcia Lorce bila je prostor u koji se mašta slikara Babića dugo i nostalgično unosila, u kojem se znatiželja pisca nezasitno napajala. Ustrajni i njegovani kontakti sa Španijom, njenim duhom i izrazom, prisvojili su slikarevu maštu i otkrili mu tu zemlju »magijske strastvenosti i misteriozna privida«. Ta je zemlja vrela daha postala izvor najpoetičnijih literarnih opisa i najsuptilnijih slikarskih zapisa Ljube Babića.

Ti dodiri značili su i donosili mnogo više od senzibilne registracije. Doživljaj Španije bio je dublji od trenutačne impresije, od

časovitog nadahnuća. Taj je doživljaj povezan sa psihičkom i osjećajnom konstitucijom Babića slikara i literate, estete i scenografa. U krvotoku i licu te zemlje i njene umjetnosti, u kojoj je sve zgusnuto težinom, sjetom i čežnjom, Babić fantasta i romantik kao da je slušao odjeke i vidio odsjaje nečeg što je nosio u vlastitoj krvi. Nalazio je svoju melankoliju, prepoznavao svoj patos, svoje napetosti i nemire, svu sjetilnost i ganuće. U času njegova artističkog napona i ljudske zrelosti, kad bujaju još nesaturirane mogućnosti izraza, Španija nije za njega nosila samo nit srodstva. Ona je na neki način autobigrafski doživljaj, cjelovit odraz Babićevih dispozicija. Doživio ju je kao svoju stvarnost.

Španija je zato za Babića mnogo više od literarnog pretekста, od vanjskog, trenutačnog povoda, od privremenog nadahnuća. U podudarnosti intimnih raspoloženja, zanosa i uzbuđenja, u unošenju u njen izraz i ugođaj, on je potvrđivao sebe, sferu svojih raspoloženja i svog temperamenta. Španija je za Babića susret, doživljaj i ispovijest. Stoga njegove likovne komunikacije o tom doživljaju nose znak stvaralačke neminovnosti. Bio je to trenutak one sretne ravnoteže kad ruka, oko i doživljaj impulzivno slijede kreativnu volju. To je čas kad umjetnost nosi »red i iznenađenje, intelekt i maštu, svjesno i nesvjesno« (Moore). Kad je u podvojenoj strukturi Babićeve ličnosti budnost intelekta i promatrača pobijedio – poeta. Španija nije bila privlačna egzotika, ona je Babićeva vlastita pjesnička svijest i osjećajnost, dozrela u umjetničku spoznaju, u posvemašnju koncentraciju izraza. Babićev španski ciklus nastao je iz autentičnog emotivnog zbivanja, zato je poetski i slikarski tako uvjerljiv, istinit i potpun. Zato je i danas na retrospektivi u Rijeci 1965. to djelo tako aktuelno i neprolazno.

Bila je to Španija koja pjeva dubokim pjevom, »del cante jondo«, koja »realnost promatra kroz vrelu i prenapetu imaginaciju«, čijom maštom vlada strast i čežnja za neizrecivim. Španija, čije je umijeće bilo privlačno za »romantičare svih zemalja i svih vremena«. To je zemlja duboko usađenih kontrasta i ekstremnih izraza. Vrlina i zlo, mudro i suludo, opojnost i strava, užas i divljenje. Kao što su se u napetoj klimi njene historije miješali strasni isposnici i raskalašeni bludnici, nepoznate sile mračnoga i krijepost, pobožnost i pohota, dijabolično i djevičansko, prkos i podatnost – tako se u njenu izrazu preplitala grubost i krajnja suptilnost. Zbog toga su u tom izrazu stvarnost i iluzija, mašta i zbilja na čudesan način prepletene. A u svim je tim kontrastima prizvuk taman, kao da je španski patos u stvari izraz bola. Potencirani život igra se sa smrću, upravo pomamni proplamsaji vitalnosti s

tragikom uništenja. Krv i put. Genij sumornosti i tjeskobe lebdi nad stvarima i ljudima. Babić vidi »plamen koji se diže visoko iz realnog prema irealnom i ostavlja nešto crnog i mračnog poput tamnog pepela, zaostalo je tu očaja straha i tjeskobe što trese ljudima na pragu života i smrti. Takovi očaji i takove pustoši duboko su zapretane u prirodi tog posebnog ljudstva, kao crvena nit provlače se ti očaji i te mračne misli kroz sav španski izraz«.

»Imagen espantosa de la muerte . . .« ta melanholična, sumorna osjećajnost kanda počiva i na pejzažu što je impresionirao Babića. To je baladičan, irealan pejzaž, dramatski težak i nedohvatan, s niskim nebom i čudnim horizontima. »Gledana iz bliza ta se krajina pričinja u svom velikom dijelu kao prava pustoš. Naprotiv promatrana iz daljina poprima privid misteriozan. Obrađena zemljišta na toj praznoj visoravni izgledaju kao neke velike tamne mrlje, neke pjege. Oblačna siva neba pretvaraju te pjege kao i čitav pejzaž u jednobojno ruho sivila . . . ili u sumornu zemlju u punom žarkom suncu. Horizonti su modre silhuete gorskih kosa. Melanholičari koji vole i koje uvijek privlači pogled u daleke prostore, nalaze u toj pustoj krajini svoj kraj. Nalaze daleke, otvorene horizonte po kojima pogled traži beskonačnost.«

U oazama te krajine izrasli su gradovi, čija imena nose zvuk pjesničkih romansa i historijskih balada. Gradovi kroz čije su kule i sure zidine prolazili osvajači i oslobodi telji, pljačkaši i narodni junaci, pjesmom opjevani krvnici i historijom oslikani fanatici.

»Oh excelso muro, oh torres corronadas . . . O dična zdanja, o kule krunjene čašću i slavom, blistave od sjaja!« (Luis de Gongora, XVI st.). Nije čudno što se u tom grandioznom dekoru dizala svečana scenarijska reprezentativnost katedrala i veliki teatar baroka. Fantastika kvantiteta, prašume formi, pokreta, kovitlanja bez oslonca i smirenja. Izljevi obilja sa silovitim ritmom i vihorom kretnji, krikova, ekstaza, strave i unutarnje vatre kakvu ne poznaje Evropa. U polutami unutrašnjosti miješaju se priviđenja s paljucanjem zlokobnog sjaja zlata.

To je svijet divlji, neposredan u svakom svom izrazu. Strastven. Bez koketne gracije, bez dirljive romantike i evropskog šarma. Svijet visoka plamena iz kojeg se mogla roditi donkihotska mašta i magijski kolorizam »zlatnog vijeka Španije«.

Babićevi likovni zapisi iz Španije spadaju među najbolje u majstorovu cjelokupnom djelu, u likovnim putopisima i u tim tehnikama uopće. U punoj riječi majstorski, nenadmašivo svježe dana je Babićeva španska poema. Sve je tako jednostavno, s tako malo sredstava izraženo. U nekoliko su poteza, često u malom formatu,

za blizinu očiju, a ipak monumentalno sazdane čiste proporcije, tektonika, uzleti arhitekture, fini ritmovi pejzaža, živi obrisi gradova. Bez užurbanosti ali u jednom dahu odijelilo se na tim akvarelima slučajno od bitnoga i u redukcijama se sabrala sveukupna stvarnost oko motiva. A ipak je duktus tog crteža, tako sažetog u opisu, bogat u izražajnosti. Brz, precizno, poput nerva na plohi u duhovitom nemiru gradi prostore, unosi svjetlost, teče dušom motiva. Iako daje tek aluzije predmeta i likova, zamah nepogrešivo položene kičice prolazi bitnošću likovnih osobina motiva, suštinom ugođaja. U jednom dahu transponira najpoetičniju i najsugestivniju istinu.

Svaki je potez u španskom ciklusu maksimalno vrednovan u sebi, u svojoj funkciji, u odnosu prema cjelini. U toj nadahnutoj ispovijesti dojmova svaka je linija vrednota, definitivna, funkcionalno opravdana i odvagnuta. Vezana je logikom i uvjetovanošću iz koje nastaju cjeline kao cjeline, a ne kao povezani dijelovi. Odatle tim radovima organska potpunost i dovršenost, unutarnja jedinstvenost, zaokruženost i nedjeljiva povezanost.

Kroz guste preljeve, kroz mekoće mrlja, kroz savršeno vrednovanu bjelinu podloge, kroz sitost i prozirnost boja prolazi treptaj koji briše oštrine i pretvara predmete u fantome, u razigrane siluete što drhte u čudnoj svjetlosti. Tamni i prigušeni ili laki i transparentni savršenom sigurnošću pogođeni tonaliteti prodiru u život, ukus, zvuk, u puninu sadržaja španske zemlje. U svega nekoliko dodira s listom, izvanredno fini instrument ruke dočarao je ugođaj i atmosferu, dušu Španije.

Tako žare stoljeća u crvenilu katedrale u San Sebastianu, drhti košmar baroka na fasadama crkava, dok se na ispitu noviljerosa sklupčala visoka dramatika i psihološka zategnutost jednog trenutka. Sudar snage i vještine. Nagon i svijest, težina i strast, užegla napetost – uhvaćeni su u dva znaka. Tijelo životinje u skraćenju, blok težak, pun, drevan kao sila prirode, kao nasrtaj i smrt – obavit je elegantnom kretnjom toreadora. Jedna tamna, stabilna mrlja i igra druge, uzbudljivo nestalne uz nju. Ravnoteža i gibanje sapeto je u povezane krivulje, u vrelinu daha, u kucaj, možda posljednji, ispod tople i žive puti. Vrtoglava jeza i suluda naslada igre na rubu »muerte oscura«. Kao da se s tog prizora puši »la sangre derramada«, prolivena krv.

U nekoliko poteza i kao dah laka udara kista živi Španija, njena drevna grandezza, njena vatra i krv. Zemlja smrti slijepe i strijela.

Vanda Ekl

SLIKAR JAKOV SMOKVINA

Ponekad u umjetnički opus ulazimo kao u zatvoreni svijet. Svijet uokviren, postupno i jasno dograđen, obuhvatan. Sačinjen od trajnog, u biti istovetnog htjenja, od niza ostvarenja koja se sustižu u povezanom slijedu. Takvo je djelo Jakova Smokvine. Kao da su ga mimoišla iskušenja, protuslovlja i lutanja, ono je staloženo raslo sa strpljivim iskustvom, upornim njegovanjem slikarske materije i ličnog osjećanja. Nastajalo je oko pouzdanog uporišta savjesti, oštrog oka i istančanog sluha. Uporišta koja su pribavila tom opusu stabilnost i koherentnost. – Mada se, razumljivo, put odvijao u promjenama sredstava izraza, nikad nije došlo u pitanje prožimanje postupka, forme i sadržaja. Nikad pitanje kvaliteta.

Ako kažemo da je Smokvina najbolji slikar u Rijeci i sigurno jedan od najboljih na našoj obali i na cijelom vanzagrebačkom području, onda smo dali samo jednu relativnu konfrontaciju. Umjetnost jedva podnosi takva okomita mjerila. Isto tako kao što umjetnički fenomen izmiče tačnoj verbalnoj definiciji. Kad bismo pokušali sažeto odrediti slikarstvo Jakova Smokvine, bilo bi to najkraće i nepotpuno ovako: materijalizacija jedne osobite likovne i poetske osjetljivosti. Suptilna, bogata senzibilnost u rukama izvanredno fina zanata.

Smokvina je umjetnik koji nastoji da što manje istakne svoje prisustvo. Pred senzacijom, reklamiranjem i komercijalizacijom umjetnosti – on se samotnički zatvara. Smokvina poznaje i priznaje samo iskrenu i čestitu umjetničku angažiranost. Dakako, ta donkihotska vjera u čistu vrijednost, u aktivno, nepatvoreno poštenje u umjetničkom radu i njegovu plasmanu morala ga je dovesti do samotništva. Njegova neobična nenametljivost i postojana strogost prema tuđem, a još više vlastitom radu, sigurno je izraz velike kritičnosti i gotovo bolećive autokritičnosti. No nije posljedica pomanjkanja samouvjerenja. U slikara Jakova Smokvine, koji je ne jednom uništio svoju sliku, ima mnogo subjektivne sigurnosti. Upravo vrijednost njegova rada i svijest o toj vrijednosti daju težinu njegovu stavu.

Smokvinina tiha, intimna osjetljivost, nerazglašenost njegova djela pribavljaju mu čar simpatičnog osobenjaštva. Dakako, ne umanjuju njegovu vrijednost. To djelo ima svoj kvalitet, svoju određenost, svoju dovršenost, svoju trajnost.

Smokvina slika pejzaže (s naročitim afinitetom za teme s mora), portrete, mrtve prirode, kompozicije. Ulja, akvarel, ponekad gvaš. Odnos prema motivu nastaje u napetoj komunikaciji i zapažanju, bilo da ostaje vjeran stvarnim elementima motiva ili da se impre-

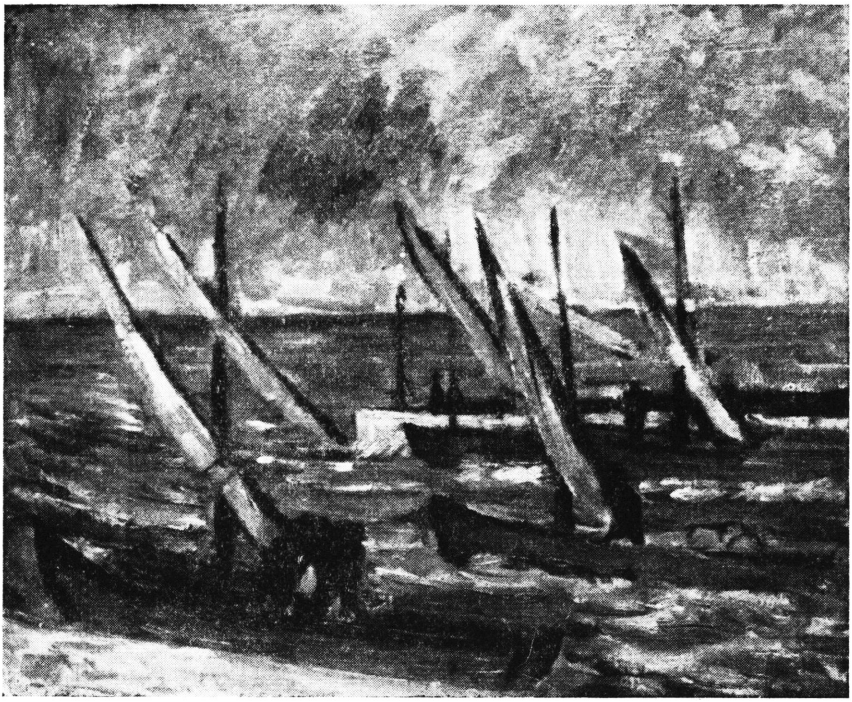
sija zgusne i podaci o predmetu suzuju do apstraktnog znaka. Uvijek se javlja osobiti Smokvinin sluh za mogućnosti u kojima se može manifestirati i izraziti sklad i osjećanje. Tu ćemo pouzdanu vodilju prepoznati već u prvom periodu, u dva decenija doratnog razdoblja, koje je kod Smokvine obilježeno izrazitim impresionističkim komponentama. Na uljima te faze oblik, boje, svjetlost, prostor dišu ujedinjeni, stapaju se u drhtavoj, obasjanoj atmosferi punoj vibrantnih, mekih odsjeva (»St. Etienne du Mont«, »Place de la Concorde«, »Mala luka«). Ima u tim slikama mnogo neposrednog života, daha pariškog ili našeg podneblja. – Javljaju se već Smokvinina fina transparentna sivila, u čiju su koprenu utkane druge boje. Harmonija sivog i smeđeg na ulju »St. Etienne du Mont«. Prevedena u srebro sivih tonova, ta će sivila ostati privilegirani dio Smokvinine palete. – Ponekad je prisutna sezanovska vizija (»Motiv iz Istre«).

Akvareli ovog doba s najsuženijim sredstvima stvaraju iluziju prostornosti, zraka, života. Rafinirani pokret linije, njeno grananje, meka arabeska ili ponekad samo trag jednog ubrzanog poteza – sabiru u sebi gibanja čitavih predjela. Potez postaje znak u kojem se kondenzira cjelina. Boje, nikad u oštrim akordima, zrače, razlijevaju se do najfinije rastanjenosti, do tonova treptavih, blagih kao šapat. U ponekom akvarelu (»Periferija«) ne možemo prezreti blagotvoran utjecaj Babićeva »Španjolskog ciklusa«.

Nakon oslobođenja Smokvina, kao i mnogi drugi slikari, prolazi kratak period realizma. Uskoro je, međutim, snažnije osjećanje vodilo u jake, sabrane intenzitete i smjele sudare boja. O tom govori prelaz iz lirskog ugođaja u fovističku živost (»Marina«, »Brodovi«). Prevaga intenzivne refleksivnosti nad osjećajem bila je put prema sve ekspresivnijoj formi. Pokretni potez je očvrsnuo, odebljao, konture su postale violetne, koncizne (»Dva akta«, »Pieta«). Mada taj način, u kojem ima širine i dramatske razgibanosti, pretežno obilježuje period od jednog decenija, ekspresivnom se izrazu Smokvina povremeno vraća sve do danas. Tako je 1962. god. nastao izvanredno izražajan »Portret djevojke«. Impresivna, ekscitantna bit jedne fizionomije koja snažno živi u svojoj ljudskoj suštini.

Smokvinina razmjerno kratkotrajna kubistička faza odlikuje se slikarstvom punim analitičke finoće. Iako inzistira na konstrukciji i kristalizaciji motiva, slikar na neki način zadržava prozračnost i svoju osobitu usklađenost boja (»Gotska katedrala«, »Kompozicija«).

U posljednjem periodu Smokvina evoluira prema apstrakciji. Odalečuje se od predmeta postepeno. Jedva primjetna, daleka aso-



Jahov Smokvina »Bura« (ulje)

cijacija na objekte postoji još samo zato da bi se shvatila njihova likovna, koloristička i oblikovna srž, koja je postala jedinim sadržajem. Smokvina sada radi pretežno akvarel, u kojem je boja zazvučala življe, pigment je postao bogatiji, gušći. Uz punu zasićenu boju, javlja se još i tonsko nijansiranje. Bogati preljevi, diskretna blistavost i prozračnost. No Smokvina nije nikad iracionalno nerazumljiv. Uvijek je jasan likovni smisao njegovih simbola, kompozicijski su čvrste forme, jasni su i povezani ritmički tokovi i istančan je hromatizam od gustih jezgri preko pasaža sve do nepokrivenih čestica na plohi. Uvijek možemo osjetiti integritet likovne vizije i njena osjećajnog movensa.

Smokvinin je likovni govor uvijek obojen osjećajem. Zvučnost ili raznježenost boja, tananost njegova lirskog tona, finoća materije, tok linija i oblika – sve je to plod emotivne uznemirenosti i jednog svježeg, živog, bogatog osjećanja.

Moramo zabilježiti da se Smokvina uvijek nanovo vraća objektivnom zapažanju stvarnosti. Taj se kontakt s realnim javlja kao korektiv, u njemu se obnavlja slikareva inspiracija.

Rezimirajući slikarstvo Jakova Smokvine, reći ćemo: osjećajnost, fina estetska refleksija i čist, pouzdan zanat.

Zato u njegov umjetnički opus ulazimo kao u jedan zatvoreni svijet.

Jakov Smokvina je rođen u Rijeci 7. VIII 1903. godine. Gimnaziju je završio u Sušaku. Godine 1921–1922. studira u Pragu na Umjetničkoj akademiji. 1923. godine prelazi na Umjetničku akademiju u Zagreb u klasu prof. Krizmana, gdje se nalazi zajedno s V. Paraćem. Radočajem i dr. Radi studija boravi 1928–1929. u Beču, u Parizu 1930–1931, Veneciji 1937. i u Milanu 1940.

Prvi put je izlagao u Pragu 1921. god. s grupom mladih jugoslavenskih slikara koji su upravo završili Akademiju. Među njima su bili Režek, Trstenjak i drugi. Tada je doživio prvu, i to pozitivnu ocjenu svog rada. Smokvina neprekidno radi, ali javno nastupa tek iza oslobođenja: sve Uluhove izložbe zagrebačke i riječke, Salon 54, Salon 56 u Rijeci, revijalna izložba Uluha u Dubrovniku 1956, izložba Uluha u Beogradu 1956, izložba Saveza likovnih umjetnika u Ljubljani 1956, izložba grupe MART 1957, izložba jadranskih podružnica Uluha u Rijeci i Splitu 1957. i 1958, izložba hrvatske umjetnosti u Erlangenu, izložba »Rijeka u očima slikara« u Rijeci 1960, »Plavi salon« u Zadru 1961, Zagrebački salon 1965. Samostalne izložbe: Rijeka 1956. i izložba trojice u Beogradu 1962. – Smokvina je izlagao i u Americi na 22. intenacionalnom bijenalu akvarela u Muzeju Brooklynu. 1960. dobio je za svoja likovna ostvarenja nagradu grada Rijeke.

Vanda Ekl



Jahov Smokvina »Portret djevojke« – 1963. (akvarel)

LE MESSAGE DE LA CRÉATION HUMAINE

Les musées deviennent d'actives institutions
ils ne sont plus simplement des entrepôts de trésors
mais des endroits où la création humaine
de tous les temps et de tous les genres
a la possibilité
de délivrer son message
aussi simplement et aussi clairement que possible
à tous ceux qui veulent l'entendre
l'entendre avec leurs oreilles et avec leurs yeux.

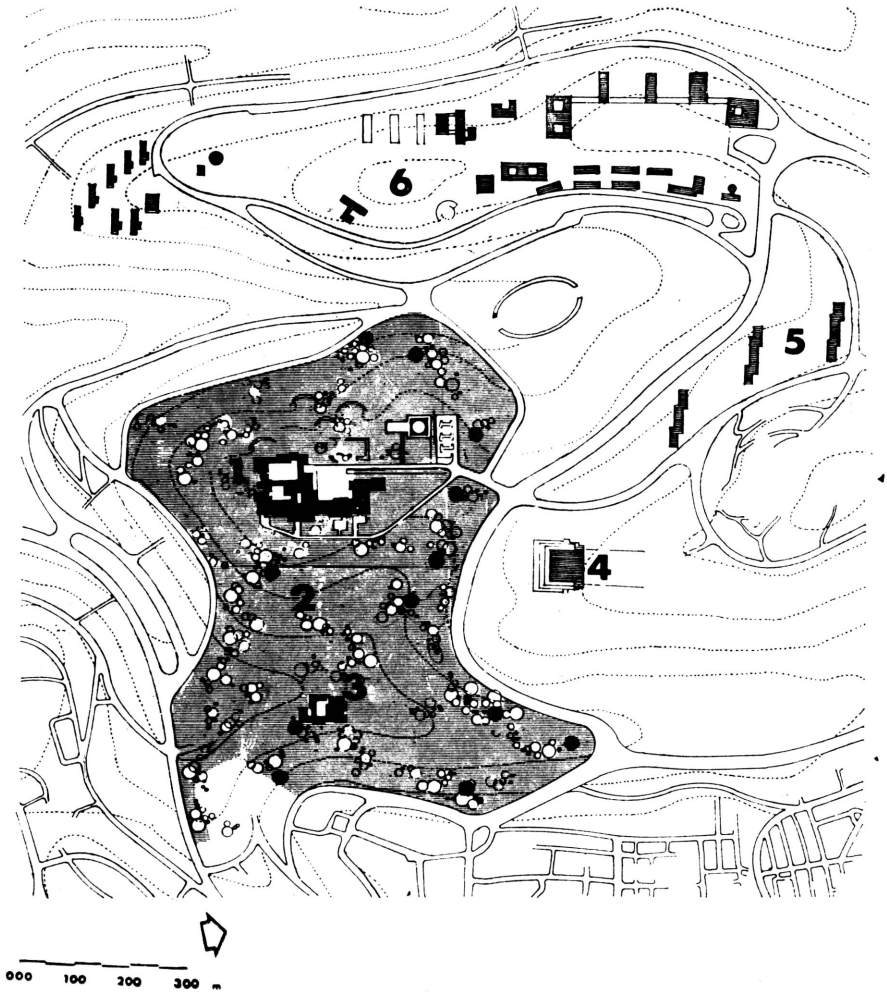
Un musée est un foyer pours les Muses
cela signifie
qu'un musée doit abriter tous les arts
sculpture, peinture et arts graphiques
objets d'usage quotidien du passé et du présent
mais aussi musique, litterature, danse et cinéma
pour les adultes et les enfants

le grand artiste crée le visage de la société
le rend visible, audible, palpable
il le fait aujourd'hui tout comme il le fit jadis
– ce qui reste des Pharaons
de la Grèce, de la Renaissance, de Louis XIV
c'est l'art

La fonction du musée
c'est de servir de pont entre l'artiste et le public
de répondre au besoin de forme et d'expression
qui vit consciemment ou inconsciemment
dans la société

un musée est un endroit où des gens de toutes sortes
peuvent être seuls, rencontrer des amis, parler, rire
et se sentir chez soi

Muzej Izraela



Novo središte umjetnosti, znanosti i administracije u Jeruzalemu
1) Zgrade muzeja, 2) Dolina Križa, 3) Samostan Križa, 4) Parlamenat, 5) Administrativno središte, 6) Hebrejsko sveučilište

étudier un objet
ou se laisser prendre au charme d'une collection
s'enthousiasmer ou rager
s'asseoir dans un fauteuil pour regarder un film
ou écouter la melodie d'un disque.

Le musée d'Israël
au coeur même de la nouvelle Jérusalem
près de l'Université hébraïque, de la Knesseth
et de la Salle de Concerts
est destiné à remplir cette tâche.

Lorsque la série des bâtiments
sur le sommet de la colline
dominant la vallée de la croix
sera achevée
elle abritare:

les Rouleaux de la Mer Morte
sous le dôme du fascinant sanctuaire conçu par Fred Kiesler
les découvertes archéologiques
étroitement liées à l'histoire du pays
que la terre d'Israël prodique en abondance
et l'art rituel

expression de la vie et de la religion juives
et les collections de plus en plus riches
d'art americain, européen et israélien
dans un troupeau de pavillons cubiques
qui semblent paitre sur le sommet de la colline
– admirable création architecturale
d'Al Mansfeld et Dora Gad

tandis que le monumental parc d'art
dessiné par Noguchi
descend sur les pentes occidentales
face à l'Université hébraïque
et déploie une grande collection de sculpture moderne.

Le musée ne présentera pas seulement les beaux-arts
et ce qui reste des cultures passées
mais aussi des expositions
d'artisanat et de dessin industriel

d'architecture et d'urbanisme
de photographie, publicité et décors de théâtre
en étroite collaboration avec les organisations locales

nombre de ces manifestations
seront organisées en coopération
avec d'autres musées du pays
ou de l'étranger.

Ainsi conçu le Musée d'Israël se développera
en un centre radieux
consciense croissante de la communauté
pour élever le niveau
du contenu et de la forme dans bien des domaines.

William Sandberg

Preštampano iz časopisa:
A r i e l, No 10, Jérusalem, 1965

M. W. Sandberg, né à Amersfoort, aux Pays-Bas, a eu une carrière mouvementée avant de se consacrer aux beaux-arts. Il a fait ses études à l'Académie Royale des Beaux-Arts et il a peint en Italie, en Suisse et à Paris; il a étudié la psychologie à Vienne et Utrecht tout en dessinant des catalogues et des affiches. Il a été nomné en 1938, conservateur des Musées Municipaux d'Amsterdam. Entré dans la Résistance en 1941. A la fin de la guerre il a repris la Direction des Musées Municipaux d'Amsterdam jusqu'en 1962, date de sa retraite. Conservateur de musées, typographe, critique d'art, membre de jurys internationaux, M. Sandberg est co-rédacteur de la revue (publiée en cinq langues) »Pionniers de l'Art Moderne« (Megraw Hill, New-York). Il est actuellement President du Comité exécutif du Musée National d'Israël.

PUT U MAĐARSKU

(Budimpeštanski muzeji i galerije)

Mađarska je kao Italija ili Grčka naš susjed, a koje li razlike u našem poznavanju njezinih likovnih umjetnosti i likovnih umjetnosti ovih zemalja! Mnogi su nas upoznavali s tom zemljom, od našega Vrančića, koji je u XVI stoljeću napisao putopis od Budima do Carigrada, pa do Th. Gautiera, koji je perom romantičara oslikao ljude i pejzaž Ugarske. Ali ponavljam: uza sve to što postoje mnogobrojne knjige, naše znanje, naročito u posljednjih pedesetak godina, o Mađarskoj, na žalost, vrlo je skromno. To sam primijetio u razgovoru ne samo s običnim ljubiteljima likovnih umjetnosti nego, dapače, i s mnogim likovnim stručnjacima.

Šteta je da malo poznajemo Mađarsku. S njom nas vežu manji ili veći književni dodiri od Jana Pannoniusa Česmičkog, Petra Katančića, Nikole Zrinjskog do Ivana Mažuranića. Slično je i u području slikarstva i kiparstva: u Mađarskoj su boravili Ivan Duknović (Giovanni Dalmata) i Juraj Julije Klović. U Budimu se rodio F. Quiquerez. U Mađarskoj su boravili na školovanju G. Poša, B. Čikoš, V. Filakovac i Vladimir Becić kao srednjoškolac. U Budimpešti su u toku XIX stoljeća izlagali mnogi naši likovni umjetnici, grupno ili pojedinačno. U tom gradu nalazila se donedavno, ali je nesrećom nestala, vrijedna korespondencije Slave Raškaj. U Pečuhu se još danas nalazi jedna od dragocjenih Račićevih münchenskih slika »Portret dječaka«, koju je poklonio svom školskom drugu, mađarskom slikaru L. Matszyászovskom.

II

Zaokupljen tim mislima, pošao sam prije godinu dana na kraće putovanje u Mađarsku. Put je vodio od Zagreba do Budimpešte i odavle do Beča. U nekoliko dana vidio sam u glavnom gradu Mađarske niz likovnih vrednota. Za pojedine se može reći da ulaze u ono najljepše što mogu čovjeku pružiti najbolji svjetski muzeji i galerije. Impozantno je već kad se zna da Budimpešta ima oko dvadeset i pet muzeja i galerija. Raspon likovnih djela u pojedinim muzejima je ogroman: proteže se od prethistorije do naših dana. Ako se zanimate za likovne umjetnosti Dalekoga Istoka, postoji muzej koji će vam pružiti izvanredan materijal. Zanimate li se za egipatsku umjetnost, i ona ima tu svoj prostor. U Aquincumi Múzeumu naći ćete rimski lapidarij. No među svim muzejima koji izlažu djela najranijih likovnih kultura, uključivši i srednjeg vijeka, prvo mjesto zauzima Nemzeti Múzeum. Tu ogromnu zgradu

108 m dugačku i 70 m široku, s osam ogromnih korintskih stupova i timpanonom, sagradio je M. Pollack u prvoj polovici XIX stoljeća u klasicističkom stilu. Kad uđete u prizemlje, otvara se pred vama niz dvorana. Posljednjima prozori gledaju prema Calvin tèru. Prvo vas dočekuje prethistorija: flora i fauna, keramika, kameno i metalno oruđe iz djetinjstva čovječanstva. Geološke i arheološke karte i makete označavaju prethistorijska nalazišta u Mađarskoj. Slijede dvorane stare rimske provincije Panonije. Mnogobrojne vitrine pune su grčkih i rimskih zemljanih i metalnih kipića, predmeta za svakodnevnu upotrebu i oružja. Tu su, dapače, pomoću staklenog kostura rekonstruirana rimska kola. I podignuta je, u jednom svom karakterističnom dijelu, freskama oslikana panonska vila. Kad izađete iz tih antičkih dvorana punih radova importiranih iz Italije i raznih rimskih provincija, a također punih radova iz panonskih ateljea, uđete u jedan neobičan koridor. U velikim četverokutnim, o zid pričvršćenim vitrinama, nalaze se radovi koje poznamo pod imenom Ars barbarica, likovni izraz perioda seobe naroda (V do IX stoljeće naše ere). Mađarska je u to vrijeme bila teritorij kojim su prolazili ogromni valovi nomada. Među prvima tu su radovi Huna (fibule u obliku cikada iz Györkönyja i keramika iz Murge. Slijede srebrne kopče Gota, predmeti nađeni u grobu jedne langobardske žene u Hegyköu. Slijede avarski nalazi iz Bócse i Fenékpuszte. Tu je Keszthely-kultura. Napokon se redaju avarski predmeti između VI i VIII stoljeća iz Bánhaloma. Tu su među avarskima i slavenski predmeti iz IX stoljeća, uglavnom oprema konja i konjanika.

III

Na drugom dijelu Budimpešte, na Dózsa György ut, nalazi se Szépmüvészeti Múzeum (Muzej likovnih umjetnosti). Već na samom ulazu u prvoj dvorani prizemlja dočekuju vas dva mramorna reljefa. Postavljeni su ovdje da budu više nego simbol. To su portreti kralja Matije Korvina (1440–1490) i njegove supruge Beatrice d'Aragon. Život i razvoj likovnih umjetnosti u Mađarskoj duboko je vezan s Matijom Korvinom. Poslije romaničke katedrale u Pécsi, na kojoj se vidi langobardski utjecaj, poslije gotičke katedrale u Kassi, koja odiše francuskim utjecajem, Mađarska je zakoraknula jače u umjetnost. Zahvaljuje to u prvom redu mnogobrojnim likovnim umjetnicima koji su došli u nju iz cijeloga svijeta. Poslije francuskog arhitekta Villarda de Honnecourta, autora slavnog albuma u Pariškoj nacionalnoj biblioteci, koji je boravio u Mađarskoj u XIII stoljeću, zaredala je posjeta slavnih slikara, kipara i arhitekata. Tu su duže ili kraće boravili B. da

Majano, Massolino, Verrochio, Filippo Lippi, Veit Stoos, a od naših umjetnika kipar Ivan Duknović i minijaturist Juraj Julije Klović, koji je boravio i stvarao na dvoru kralja Ludovika II u Budimu prije nego je stekao slavni naziv »malog Michelangela« slikajući svoja remek-djela za kardinala Grimanija.

U prvoj dvorani budimpeštanskog Muzeja likovnih umjetnosti sjećam se našeg minijaturista Klovića. među ostalim i zato što su u toj dvorani izložene mnogobrojne iluminirane i minijaturirane knjige. Mnoge su od njih pripadale slavnoj biblioteci Corvina. Za tu svoju biblioteku kralj Matija je angažirao niz kopista i minijaturista: Violu, Blandinusa, Sinibbaldija, Antonija de Cherica, Gherarda i druge. Imao je dapače svog posebnog bibliotekarskog savjetnika. Bio je to Felix Ragusanus. Idem od knjige do knjige. U pojedinima ima trenutaka najviše vještine evropskog minijaturiranja. Šteta: nema slavnog misala koji je 1475. godine naslikao za Corvinu slavni minijaturist Gabriele Attavante. Prije nekoliko godina razgledavao sam ga u Nacionalnoj biblioteci u Bruxellesu, kamo je dospio s pojedinim knjigama Corvine, koja se raspala poslije bitke kod Mohača 1526. godine.

Prostorije u katovima Muzeja posvećene su evropskom slikarstvu, školama raznih naroda, od rane renesanse do svršetka XIX i početka XX stoljeća. Nabrajam glavnije umjetnike: Maso di Banco, Orcagna, Domenico Ghirlandaio. Filippino Lippi, Gentile Bellini (izvrstan Portret Katarine Cornaro), Giorgione (Portret muškarca), Sebastiano del Piombo, Rafael (Madonna Esterhazy), Tizian, Tintoretto i drugi. Dvorana španjolskog slikarstva je jedna od najljepših. Tu se nalaze el Grecova Magdalena, Krist na Maslinskoj gori, Glava proroka i druge slike. Divna Velasquezova Seljačka večera. I onda Goya s Muškim portretom, Portretom señore Bernudes i nadasve s Djevoikom s vrčem i Brusačem noža, sa slikama koje sam prije dvije godine vidio na Goyinoj retrospektivnoj izložbi u Royal Academy u Londonu.

Među njemačkim majstorima možete naći Lucasa Cranacha, H. Baldunga Griena, Altdorfera i Dürera (Portret brata). Među Nizozemcima i Flamencima nalaze se Memling, P. de Hooch, Rembrandt (San sv. Josipa), Hals, Vermeer (Portret žene), Rubens, Teniers, Ostade i Van Dyck.

Francusko slikarstvo od XVIII st. do naših dana predstavljeno je djelima Chardina, Delacroixa, Corota, Courbeta, Maneta (Portret Baudelaireove ljubavnice), Moneta, Ronoira, Pissaroa, Gauguina, Cézannea, Bonnarda i drugih.

Među kiparima nalaze se imena: N. Pisano, L. Ghiberti, M. Michelozzi, J. Sansovino, L. della Robbia i Leonardo da Vinci (mala konjanička skulptura). Muzej posjeduje oko šest tisuća slika i pla-

stika. Također posjeduje 15.000 crteža i 150.000 grafika. Među crtežima na prvom mjestu svakako se nalaze Leonardove studije za Bitku kod Anghiarija. Tu su Dürerovi croquisi, Rembradtove sepije, Poussinovi i Lorrainovi lavisi, Watteauove krede. Tu je slavni Delacroixov akvarelirani crtež Konj u oluji i Rodinova studija za statuu Madame Séverine. Slijede Daumierova Parada i Manetova Barikada. Od Corota do Picassa nižu se crteži Degasa, Renoira, Cézannea, van Gogha i drugih.

IV

Želite li vidjeti Mađarsku umjetnost, naći ćete je u Zbirci stare mađarske umjetnosti. Među djelima nepoznatih majstora XV, XVI i XVII stoljeća, kojima je materijal uglavnom drvo, a motiv Madona, sv. Doroteja ili sv. Sebastijan, naći ćete jednu lijepu glavu kralja iz Kalocse. To je crveni mramor, jedva 17 cm visok. Trinaesto stoljeće!

Mađarsko slikarstvo XIX stoljeća nalazi se u Nemzeti Galeria (Narodna galerija) na Kossut Lajos tèr, preko puta mađarskog parlamenta. Prolazeći mnogobrojnim dvoranama, možete zapaziti dvije stilske razlike u formiranju mađarskog slikarstva XIX stoljeća. S jedne strane, tu je škola M. Munkáczyja, koja je amalgamirala utjecaj srednjoevropskih akademija, oživljen slikarstvom Courbeta. Tom načinu slikanja zagasitim tonom na tamnoj pozadini pripadali su slikari Than. Lotz, Székeli. Izrazit primjer te škole je Munkáczyjev Portret F. Liszta. S druge strane opažate potpuno suprotnu, mladu slikarsku školu. Nazivaju je Nagybánya-škola. Jedan od glavnih protagonista mađarskog modernog slikarstva i te škole je Pál Szinyei Merse, slikar koji je bez sumnje likovno najvrednije što je Mađarska dala u posljednjih stotinu godina. Oko 1870. godine on slika Doručak na travi, slika koja nema samo maneovski naziv nego ima u sebi niz novosti u samom likovnom tekstu, novosti koje će otvoriti mađarskom slikarstvu put prema impresionizmu i kasnije fovizmu. Slikari koji će raditi na tom putu jesu Ferenczy, Csók, Réti. Francusko moderno slikarstvo je osobito utjecalo na mađarske umjetnike. L. Páal slika Šumu u Fontainebleauu, J. Rippl-Ronai Portret A. Maillola, F. Laszlo Portret Anne de Noailles.

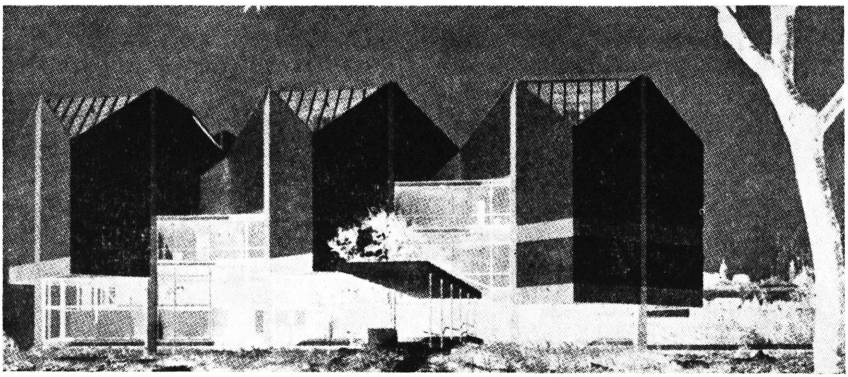
V

I izvan Budimpešte naći ćete po Mađarskoj malih, ali vrijednih muzeja i galerija: Szentes (prethistorija), Szombathely i Györ (rimski lapidarijum), Veszprém (rimske freske iz Balácapuszta i rimski mozaik), Hódmezövasárhely i Jaszberény (Seoba naroda). Pecs (Janus Pannonius Múzeum) i druge.

Da završim: Mađarsku treba upoznati. *M. Peić*

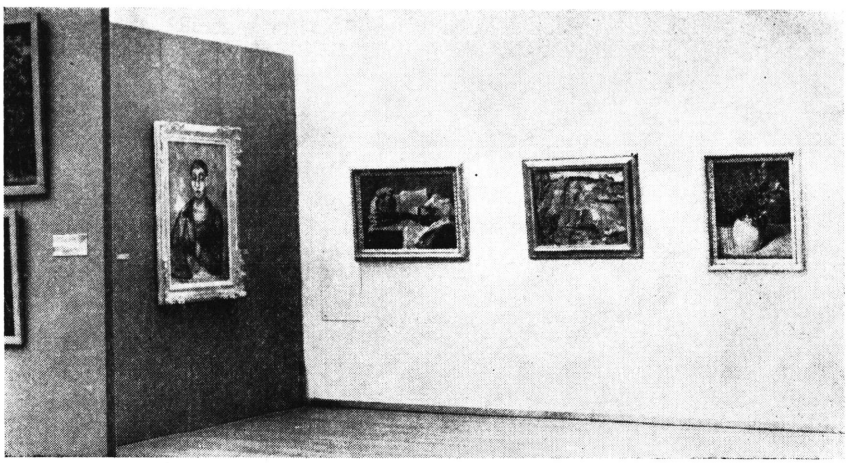
MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU

Novi Beograd



Slika zgrade (negativ-total)

God. 1965. počeo je rad te ustanove u novo sagrađenoj zgradi: Redakcija Bulletina JAZU u Zagrebu zamolila je upravu te nove ustanove općeg jugoslavenskog karaktera za posebni prikaz o tom važnom novom muzeju kao i o programu njegova rada i djelovanja. Redakcija »Bulletina« u ovom trobroju za god. 1965. kad je Muzej otvoren može kratko referirati za sada uz primljene podatke o njegovu otvorenju. *R.*



Unutarnji način uređenja

IZLOŽBA »SRPSKO SLIKARSTVO XIX VEKA« ODRŽANA U MODERNOJ GALERIJI JAZU U ZAGREBU OD 1. X DO 1. XI 1965.

Tri dominantna pravca u srpskom slikarstvu XIX stoljeća – klasicizam, romantizam i realizam – označavaju tri presudne značajke: prekid umjetničke stagnacije nastale nakon medijevalne epohe, napuštanje bizantinizma u ikonografiji i izrazu, te analogno tome vezivanje za zapadni duh, i na kraju promjenu motiva i sadržaja, koja se očitovala u zamjeni religioznih kompozicija portretom, pejzažem, mrtvom prirodom i žanr-scenama. Do promjena je dolazilo pretapanjem pojedinih stilova, tako da kod većine autora nailazimo na dvojnosti, koje u izvjesnim trenutcima ipak nalaze svoju ravnotežu, odnosno protutežu u prevalentnim zahtjevima vremena. Nedovoljno kontinuirana tradicija, ovisnost od vanjskih posrednih utjecaja kao i provincijska klima – bili su također presudni faktori u formiranju vizije jednog novog vremena koje je napuštalo retardirane pozicije da bi usvojilo modernije i pristupačnije koncepcije.

Izložba »Srpsko slikarstvo XIX veka« imala je zadatak da pruži kvalitetan naučno-informativni presjek kroz sva zbivanja tog perioda i da hrvatsku, odnosno zagrebačku publiku upozna s najkarakterističnijim i najvrednijim ostvarenjima. Dosta širok izbor omogućio je da se uz korifeje novih stilova srpskog slikarstva izlože i skromniji pokušaji manje poznatih autora, koji su gotovo ne manje važni za stvaranje cjelovite slike jednog vremena i prepoznavanje svih nijansa njegove atmosfere.

Plejadu klasicista započinje Arsen Teodorović iz Vojvodine. Na njegovu primjeru najbolje možemo pratiti napor talenta da u prijelomnom momentu u prijemljivoj sredini izbori pravo građanstva novoj viziji svijeta. Iako je na nekim njegovim slikama, kao na primjer na »Skidanju s krsta«, još živo prisutna zakašnjela barokna manira, ili na slici »Episkop Kirilo Živković« dominantna bizantska dekorativnost – on s izuzetnim žarom prihvaća kanone građansko-buržoaskog portreta, s kojima se susreo u Beču za vrijeme studija. Kada radi »Ženu u belom« i »Makrenu Kojić«,

Teodorović je u punom smislu klasicista. Sklonost k modelaciji i suzdržljiv kolorit daju njegovim portretima jasnoću, svježinu i psihološku saživljenost s modelom.

Nešto mlađi Pavel Đurković još se više približava zahtjevima reprezentativnog građanskog portreta te uz psihološki moment dosta pažnje pridaje i konstimografiji, što je osobito došlo do izražaja na slici »Dama s ćipkastom kapom«. Slobodniji u potezu, on nastoji da preko mekoće epiderme izrazi i što vjernije i uvjerljivije sugestije o karakternim crtama portretiranog, za što je dobar primjer »Mladi Stajević«.

Povodeći se za ukusom naručilaca, srpsko slikarstvo prve polovice XIX stoljeća bilo je prisiljeno da se prikloni varijanti maksimalne dopadljivosti – bidermajeru. Buržoazija je kao kupac tražila sve više da se u portrete unose elementi lažnih uljepšavanja, sentimentalnih ugođaja i sladunjavo iskonstruiranih poza. Presija je pogađala umjetnike, pa su se iz uobičajenog konfekcijskog prosjeka mogle izdignuti samo one individualnosti koje su znale i mogle suvereno naturiti svoj lični izraz.

Jedan od takvih, zapravo najbolji, bio je Konstantin Danilo. »Arhimandrit Pavle Kengelac«, »Mladi Pavle Jagodić« i »Gospođa Teteši« s pravom se nazivaju biserima srpskog bidermajerskog slikarstva. Sklonost k realističkoj interpretaciji uvjetuje virtuoznost zanatske vještine, koja opet rezultira minucioznom obradom materije. Uska koloristička gama nije zapreka da se ostvare živost i svježina površine jer, slikar se na potpuno osebujan način služi svjetlom kao punovažnim faktorom u modeliranju lica i stvaranju atmosfere na platnu. Težnja za rješavanjem i drugih slikarskih problema rezultirala je veoma impresivnom slikom »Mrtve prirode«, jednom od prvih djela tog žanra u srpskoj umjetnosti.

Novinu u taj slikarski krug unio je i Konstantin Arsenović svojim pejzažem »Banja Mehadija«, koji zbog čvrstoće modelacije i pretjerane pažnje u iscrtavanju detalja, kao i zbog kompozicione organizacije, u mnogome podsjeća na izraz primitivaca.

Utjecaj Bečke akademije možda više od ostalih vojvođanskih slikara tog vremena pretrpio je Nikola Aleksić, koji je uz portrete izrađivao i religiozne kompozicije. Simbolika i velika gesta kod glavnih aktera kao da zatomljuju draž pejzaža i vrijednost kolorita na slici »Foti proklinje nevernu ženu«. Poza je evidentna i kod »Dečaka s loptom« dok je »Čovek u plavom« rađen daleko smirenije i s akcentom na očima, zapravo unutrašnjosti. I faktura je tu daleko ležernija i uvjerljivija.

I Jovan Popović uz Konstantina Danila spada u red značajnijih srpskih slikara. Za njega je tipično da portret ne shvaća samo kao

lice već mnogo šire. Njegovi modeli su smješteni u fiksirane prostore, koji potenciraju karakter slikanog. Dobri primjeri su »Dete s jagnjetom« i »Devojčica s cvetom«, na kojima se primjećuje znalački crtež, smisao za detalj i jednaki tretman svih dijelova slike. Kod njega već osjećamo i blizinu herojsko-nacionalnih motiva na portretu »Stevana Knićanina«.

Slične osobine ima i njegov vršnjak Uroš Knežević, čiji je portret »Mlade žene u srpskom« jedan od najuspjelijih.

Posebno mjesto u slikarstvu tog vremena pripada jednoj ženi – Katarini Ivanović, koja je svoja platna uz neprikosnoveni zanat znala da oplemeni suptilnom nježnošću i gracioznošću. »Autoportret«, »Starica se moli pred obed« i »Mladić s pismom« izvrsni su primjeri njezina likovnog shvaćanja. Ništa manje nije zanimljiva ni »Mrtva priroda s grožđem«.

Posljednju varijantu klasicizma u Srbiji dao je Dimitrije Avramović. Čvrsta linija i često hladni inkarnat kod ovog slikara pretvaraju se u slobodan potez i logičnije shvaćanje uzajamnih odraza tijela i prostora u kojem se ono nalazi. Ovo svjedoči nešto manje »Portret mladog čovjeka« manje, a »Dečak u belom« i »Vuk Karadžić« više. Elementi oslobađanja ustaljenih klasicističkih spona ovdje su već prisutni kao vjesnici novih saznanja. Priprema za prelazak na novi način sagledavanja izrazita je na kompoziciji »Hristos hrani narod sa pet hlebova i pet riba«. Zbivanja u svijetu polako nalaze svoj odjek i u Srbiji.

Kao i u mnogim drugim zemljama zapadne Evrope, Overbeckovo nazarensko slikarstvo anticipira romantizam i u Srbiji. Preko radova Jovana Klajića i Pavla Simića, studenta Bečke akademije, ova slikarska nota vrši pretpripremu za kompletno usvajanje romantičarskih postulata, koji će svoj ozbiljniji oblik naći formuliran tek u posljednjim godinama petog decenija u djelu Novaka Radonića.

Ovaj slikar, zastupljen na izložbi portretima, kompozicijama historijskog sadržaja i pejzažem, tipičan je primjer izmjene shvaćanja, koje se od individualnog buržujskog isticanja pretapa u medij nacionalnog i historijsko-folklornog propagatora. Slike s tematikom kao što su »Smrt Kraljevića Marka« ili »Smrt cara Uroša« tempirane su tako da kod gledalaca izazovu izvjesne osjećaje vezanosti s nacionalnom sudbinom.

Centralne ličnosti romantizma u Srbiji ipak su vršnjaci Stevan Todorović i Đura Jakšić. Poetski duh obojice manifestirao se na dva različita načina, bogateći time registar stila i vremena. Todorović je zapravo svestran. Prihvaća portret kao jednu od najraširenijih disciplina ali mu daje nove kvalitete produhovljenosti i senzibilnosti, što osobito dolazi do izražaja na »Autoportretu«. Pokušava i da realizira gotovo nepoznatu žanr-scenu svojom »Gim-

nastičkom školom«, a upušta se i u avanturu slikajući nepopularni pejzaž. Tema »Manastira Manasije« također otkriva autorovu duhovnu vezanost s pokretom narodne obnove, što još jednom potvrđuje i historijska kompozicija »Smrt Hajduk-Veljka«.

Svoju kulminaciju i inkarnaciju u Srbiji romantizam je doživio u osobi Đure Jakšića, slikara i pjesnika visokih kvaliteta. Kao izuzetno nadaren kolorista slikar je uspio da se potpuno oslobodi tvrdih šablona akademizma i da poetskom ležernošću realizira svoje opservacije. Portreti »Devojke u plavom« i »Živke Protić« govore o suptilnom prenošenju intimnog osjećaja na platno. Herojske kompozicije »Ubistvo Karađorđa«, »Smrt vojvode Bačevića« i »Noćna straža« izraz su unošenja dramskog sadržaja u slikarski lirsko shvaćene teme.

Ako je romantizam u Srbiji bio jednim od faktora buđenja nacionalne svijesti, ono s čim su umjetnici obogatili njegovu egzistenciju na tom terenu bio je faktor folklora, koji se kao popratna pojava javlja na nizu scena iz narodne povijesti. Slikarski je i ovaj pravac ostao u okvirima otkrića centara iz kojih je importiran.

Realizam se pojavljuje u osmom deceniju stoljeća, uvjetovan s jedne strane promjenom mjesta studija srpskih umjetnika, koji su Akademiju u Beču zamjenili Akademijom u Minhenu, kao i izvjesnim pregrupiravanjem u samoj zemlji, gdje dotadašnju apsolutnu dominaciju u likovnom životu od Vojvodine preuzima Beograd. Realizam u Srbiji znači još i afirmaciju žanr-scene, pejzaža i mrtve prirode.

Prvi kome je to uspjelo da ostvari bio je Miloš Tenković. Njegova »Prodavačica cveća«, »Mrtva priroda s majolikom« i Predeo s kravama«, kojima je zastupljen na izložbi, u potpunosti reprezentiraju stav realističkog gledanja.

Začetu ideju razvio je do potpunosti Đorđe Krstić. Motivi njegovih slika uzeti su iz stvarnog života, bez pozerskih aranžmana i literarnih primjesa. »Odžaklija« ili »Alaska vrata« predmeti su dotada gotovo nepoznati u srpskom slikarstvu. Kod njega se pejzaž javlja kao ravnopravan oblik likovnog izraza, jer »Pogled na Čačak« i »Babakaj« nisu samo ilustracije već i duboko proživljeni motivi, jednako kao i »Portal u manastiru Studenici«. Razumijevanje kompozicije i ravnopravan odnos crteža prema koloristićkom mediju dolazi također do izražaja na vanrednoj slici »Anatom«.

Galeriju slikara iz Srbije u XIX stoljeću završavaju dva umjetnika čija je slava za života daleko nadmašivala uspjehe njihovih suvremenika. Vrijeme i iskustvo uradilo je svoje i oni danas plaćaju nemio danak svoje nesretne popularnosti. Zanat, koji je bio jedna od glavnih pokretačkih snaga tog slikarstva, danas je sagledan u svoj svojoj golotinji – lišenosti duha, inspiracije i saživlje-

nosti s objektom likovnog promatranja. Sveden na pravu mjeru, on nije dovoljan da potvrdi nekada osvojene panegirike.

Uroš Predić raznježuje, zabavlja i ujedno poučava gledaoca. Nije ni čudo da je poluobrazovan građanski stalež bio najprijemljiviji za takvu tematiku. Pun literature, on je više inzistirao na anegdoti nego na likovnoj suštini. »Na materinom grobu« slika je koja nije mogla da ne uzbudi sentimentalnu predispoziciju promatrača. Sličan efekt izazivale su i druge, kao »Vesela braća«, »Mali filozof« i »Iz umjetnikova vrta«. One nam danas ipak govore više o lošem ukusu publike nego o kvalitetama njihova autora.

Drugi još izvikaniji bio je Paja Jovanović. Njegova je zasluga da je ime srpskog slikarstva prekoračilo uske regionalne granice. Sklon historijskim kompozicijama, od kojih se ističe »Krunisanje Dušanovo«, i folklornim motivima, koje osobito nalazimo na »Borbi petlova« i »Kićenju neveste«, slikar svoj smisao za raspored figura upotpunjuje širokom gestom. Realizam koji je kod njega već prisutan kao akademska formula služi se iskušanim i od publike prihvaćenim efektima. Iskreniji je svakako u portretima od kojih su na izložbi prezentirana dva: »Gospođa Šink« i »Mihail Pupin«.

Orijentacija srpskih umjetnika prema zapadu donijela je nacionalnoj kulturi osvježenje i oslobodila ju je netalentiranih ponavljanja bizantske šablone. Ipak, u komparaciji s regijama na kojima se napajalo, ovo slikarstvo nije nadmašilo prosjek tada egzistentan u likovnim centrima. Provincijska klima nije bila dovoljno zrela da omogući rađanje specifičnih varijanata, koje bi prihvaćene forme ispunile autentičnim sadržajima. U krajnjoj liniji to slikarstvo bilo je proizvod građansko-buržoaskog duha, uvjetovano samodopadljivošću naručilaca i potenciranim osjećanjem nacionalnosti. Njegove forme, među kojima je apsolutno dominantan portret i, donekle, herojsko-historijska kompozicija, to najbolje potvrđuju. Slikari su u takvoj situaciji bili više sredstvo a manje inicijatori.

Izložba »Srpsko slikarstvo XIX veka« vrijedan je doprinos istraživanju naše kulturne prošlosti. Solidan izbor autora i radova kao i popratni tekstovi dra Miodraga Kolarića, Vere Ristić i Nikole Kusovca omogućili su hrvatskoj publici da se upozna s najznačajnijim ostvarenjima slikarstva XIX stoljeća u Srbiji. Slike izložene u Modernoj galeriji JAZU pridonijele su ne samo boljem razumijevanju likovne prošlosti kod Srba već i shvaćanju karakteristika jednog vremena koje je značilo prekretnicu u mijenjanju zastarjelih shvaćanja novim, modernijim i suvremenijim konceptom.

Juraj Baldani

Summary:

The Exibition »Serbian Painting of the 19th Century«

Classicism, romanticism and realism constitute the three decisive characteristics in the Serbian painting of the 19th century. We are concerned with a discontinuation of the artistic stagnation taking place after the mediaeval epoch, abandonment of Byzantinism in the iconography and expression, and, analogously, linking with the western spirit, and, eventually, change of motif and contents that manifested itself in an exchange of religious compositions for portraiture, landscaping, still-life and genre-scene. The classicism was initiated by Arsen Teodorović, and it was further developed by Pavel Đurković, while the maturest realizations in the Biedermayer style were done by the talented painter Konstantin Danil. The remaining painters of this trend – Konstantin Arsenović, Jovan Popović and Katarina Ivanović – followed up the beaten tracks of the Vienna school. The transition to romanticism over Nazarene painting was brought about by Dimitrije Avramović and Novak Radonić, while the central personality of this trend were Stevan Todorović and Đura Jakšić whose historical compositions influenced the awaking of the national spirit. The introduction of realism into Serbian painting is connected with the orientation of the Munich Academy. The idea was elaborated in detail by Đorđe Krstić, whilst the two most popular Serbian painters of this period – Uroš Predić and Paja Jovanović – tended more to Academic patterns than to original inspiration.

KROZ OTOK KRK

(Izvještaj)

U drugoj polovici mjeseca listopada ove godine, prema želji nekih upravitelja župa, a po nalogu Uprave Restauratorske radionice Zavoda za likovne umjetnosti naše Akademije, krenuo sam na put po Krku radi prikupljanja vrijednih umjetnina kojima su potrebni u našoj zagrebačkoj radionici restauratorski postupci.

I ova jesen je poprskala čitavi taj otok svojim žuto-crvenim mrljama u zamahu akcionog slikarskog nadahnuća.

Tu i tamo smokve s osutim lišćem, ali s kao vosak žutim zakržljalim plodovima pojačavaju svu tu nepotrebnu kićenost stvari koje su preživjele same sebe.

S visoravni Kornića spuštao sam se serpentinama u dolinu Baške Drage. S lijeve i desne strane penju se i idu usporedo k moru dva omanja gorska lanca, u čijoj udolini se s njima mučno probija kao prst debela srebrna vodena nit – Ričina, kako je mještani ne bez prezira zovu, jer za kišnih dana zna čitavu dragu poplaviti, kao da je svjesna da je ona jedina rijeka Krka, pa je to čini bezobzirnom.

BAŠKA DRAGA. Župna crkva, do koje vode lijepe ali dosta strme stube, naplaćuje trud s prekrasnim drvenim retablom »Susret Marije i Elizabete«. U središtu stoje ta dva glavna kipa, vel. 110x65 cm, s lijeve sv. Josip, a s desne Ivan Krstitelj, svaki 1 m visok. Na arhitekturi te kompozicije osjećaju se neke kasnije nastale barokne preinake. Figuralni dijelovi su iz zlatnog doba renesanse, skladne ljepote oblika i razmjera. Tamni i prigušeni polikromirani namazi su iz kasnijeg vremena.

JURANDVOR. Nekako poznata krajina, kao da su ova brda s jedne i s druge strane odljevi moj'h mosorskih proplanaka, poljičkih Tugara. U benediktinskoj crkvi sv. Lucije, kolijevci Baščanske ploče, u desnoj bočnoj kapelici nalazi se na oltaru pala iz god. 1498, koja prikazuje uz ostalo i moje prazemljake, seljačke plemićke obitelji Juraniće i Čubraniće, kao donatore. Veliku umjetničku vrijednost predstavlja antipendij tog oltara. U sredini je Bl. Djevica s djetetom, zatim kleče sv. Dominik i još jedan lik, lijevo je sv. Benedikt (?) – desno sv. Juraj na konju ubija zmaja. Djelo je naslikano na koži, nalazi se u lošem stanju, potječe iz god. 1523, pa izgleda da je po svojoj tematici bilo naručeno: sv. Juraj je zaštitnik Poljica, a sv. Benedikt opatije sv. Lucije!

Prešao sam desnu obalu i popeo se do sela BATOMALJA da posjetim zavjetnu crkvicu sv. Mikule.

Vidio sam oltarsku sliku na drvu (3 daske) 183x88 cm, u desnom donjem uglu napis:

Sveti Mikul
Ka Prvića 1273
Prenesena 1721.

Porijeklo i starost slike su nejasni, izgleda po stilskim značajkama da je iz doba romanike, očito premazana na više mjesta i »ispravljena« po ukusu XVIII stoljeća. Ta se slika nalazi na rtu nasuprot otoku Prviću u kapelici sv. Mikule. Ruševine postoje i danas. Kod vizitacije 1565. nje još nema u sadašnjoj crkvici.

Čovjek radosno ulazi u sunčanu Bašku, čiji vjetroviti zaljev na jugoistočnoj strani zatvara gordi Velebit, a vlastita brda su joj sigurnosni pojas protiv nadiranja sjevernih vjetrova. Baška je ipak nekako previše vedra, buntovna i otvorena.

U prošlosti, za vrijeme rata između Mlečana i hrvatsko-ugarskog kralja Ludovika, Krčani su se opredijelili za svoju hrvatsku stranu. Slijedila je odmazda, Mlečani su zapalili i porušili Vrbnik i Bašku, kojoj su poštedili samo crkvu. Baška se tada nalazila na brijegu, odakle se tako odupirala, sve do svoje propasti.

Mlečani Baščane prisiliše da svoje kuće grade »pri mori« i tako je nastala nova, sadašnja Baška. No narod se ipak i dalje suprotstavljao i odlazio na svoju glagoljašku službu božju u »crkvu na brigu«, sve do godine 1723, kad je bila završena gradnja nove crkve presv. Trojstva.

Sve slike su bile prenesene iz stare u novu župnu crkvu. Tu sam našao na drvenom oltaru sv. Ivana sliku na platnu, nalijepljenu na drvo »Gospu s anđelima i svecima«. Ta je slika u tehnici tempera-ulje, vel. 215x150 cm. Gornja strana je trapezoidno zasvođena. Na povisokom prijestolju sjedi Gospa s djetetom, nad glavom joj dva anđela pridržavaju baldahin, do nogu dva druga anđela sviraju na glazbalima, okružuje je šest svetačkih likova, jedan od njih lijevo, je sv. Ivan Krstitelj. Ovu naročitu sliku predaja pripisuje Marcu Marzialeu, venecijanskom slikaru 1488–1506. učeniku Giovanija Bellinija. Svoje slike je obično potpisivao: Marcus Martialis Venetus. – Na donjem rubu Gospina plašta na toj slici uz neka teško čitljiva slova kao da stoji i god. 1474 (?). Za Marzialea previše rano!

Kod ulaza na zidu desne lađe visi slika »Posljednja večera«, ulje na platnu Palme Jacopa Mlađeg 1544–1628. Slika je gore polukružnog oblika, veličine 220x130 cm. Impresivne ljepote, ali na žalost s mnogo preslika.

Na glavnom oltaru je slika, pala »Gospino uznesenje i krunjenje«, ulje na platnu 340x206 cm. Sliku kao da je naslikao domaći slikar pop Jurić oko 1740. Nakon komparacije s onim stvarima što je naslikao u Košljunu ipak se ne bih složio da je ovu sliku radio Jurić. Juričevo djelo je vrednije, suptilnije i osebujnije. U toj crkvi nalazi se i jedan triptih, polikromirana drvena plastika iz god. 1562. (basso rilievo). Središnji lik Gospe s djetetom iznosi 109x46 cm. Lijevi lik sv. Mihovila i desni likovi sv. Roka i Jeronima imaju svaki po 99x39 cm. To djelo je u cijelosti premazano, i to nezgodnim lak-bojama u šarenom sjaju, ali je visoko plastično dostignuće svog vremena. Djelo je nedavno preneseno iz kapelice sv. Mihovila u župnu crkvu.

Odlučio sam da to uz onu sliku navodnog Marziale i onu Palme Mlađeg uzmem u Zagreb na popravak.

U Vrbniku izgleda da je skupocjen svaki m^2 tla, tako i župna crkva, prostrana i velika. Ona nema s vanjske strane nikakva trga ili poljane, okružena je sa svih strana kućama, ali je zato unutrašnji prostor nabijen umjetninama koje su sve ljepše jedne od drugih.

Ovdje sam vidio glavni oltar i palu »Uznesenje«. Tu su sliku restaurirali već ovog proljeća na licu mjesta naši stručnjaci. Najviši moj interes pobudila je u toj crkvi predela tog oltara »Po-

sljednja večera«, tempera-ulje na drvu, 250x27 cm, sign. nastala 1599, a sastavni je dio spomenute pale, koji nije mogao biti popravljen u Vrbniku, nego sam odlučio da ga također uključimo u raspored naših restauracija u Zagrebu.

Ta je »Večera« vrijedna i po tome što nosi na oba kraja zapis, načinjen lijepim kaligrafskim glagoljskim slovima: »1599 miseca aprila, dan 11 bi postavljena ova načimba, od ankunij u vrime presvitloga i poštovanoga Gospodina ... Ivana od Ture biskupa Karčkoga, ka bi činjena učiniti u Brecih od menie Marina Kotoranina po naredbi poštovanih gna popa Barića Božanića plovana i popa Barića Fugošića i ostalih poštovanih muži u ono vrime.«

Tu u toj crkvi našao sam i »Stablo rodoslovlja Bl. Djevice«, tempera-ulje na drvu s pozlatom 72x59 cm. Čini mi se da je nekad ta slika bila sastavni dio oltarskog retabla, prije njegove preinake u sadašnji izgled.

»Madona s djetetom«, drveni bas-reljef polikromiran, s tragovima pozlate, vrlo je skladan renesansni rad s kraja XVI. st.

Ova dva djela također sam predložio za restauriranje u našoj zagrebačkoj radionici.

Vidio sam bas-reljef »Ružavica« u desnoj pobočnoj kapelici te crkve i divio mu se. Tu drvenu polikromiranu palu s pozlatom 1,80 × 1 m trebat će jednom u dogledno vrijeme temeljito pregledati.

Na KOŠLJUNU sam primijetio visoku vrijednost drvenih figura u prirodnoj veličini iz »Jaslica« (Marija i Josip). Naročito se ističe glava Marije. S koje god strane je čovjek gleda, ona vazda pruža svoju smirenu ljepotu. Međutim, neobično i čisto suvremeno djeluju glave magarca i vola. Sigurno potječu negdje iz konca XV st. Potrebno je te likove temeljito konzervirati, a možda i bolje smjestiti.

Gvardijan samostana o. MavroVelnić pokazao mi je oko 3 m² kožnatog tapeta što je nekad nadvisivao sliku Ughetta »Raj, čistilište i pakao«, koja se nalazi na slavoluku apside košljunske crkve.

Ta je oslikana koža rijedak primjer umjetnog obrta Venecije u doba kasne renesanse, a svakako je pod neposrednim utjecajem kožara iz Cordobe.

To su takozvani »corani colorati«. Utisnuti aposfragizmi ukazuju na strpljivu i virtuoznu izvedbu. Držim da je u našim krajevima rijetka tako lijepo izrađena koža iz tog vremena.

Donesena je nama u Zagreb na regeneraciju.

Napustio sam Krk prvih dana studenoga, ali ne i nadu da ćemo svi zajedno uspjeti zubu vremena otrgnuti sve one umjetnine koje čekaju ozdravljenje ili potpunu propast.

I ovaj skromni rezultat mog putovanja bio bi nemoguć bez uvidavnosti don Josipa Volarića i don Ivana Kirinčića uz djelotvornu pomoć i gostoljubivost gvardijana o. Mavra Velnića na Košljunu. Zbog dragocjenog prostora u Bulletinu izostavljam za sada sve ostalo lijepo i za nas zanimljvo s područja tog našeg največeg otoka.

Bruno Bulić

PARIŠKE IZLOŽBE 1965.

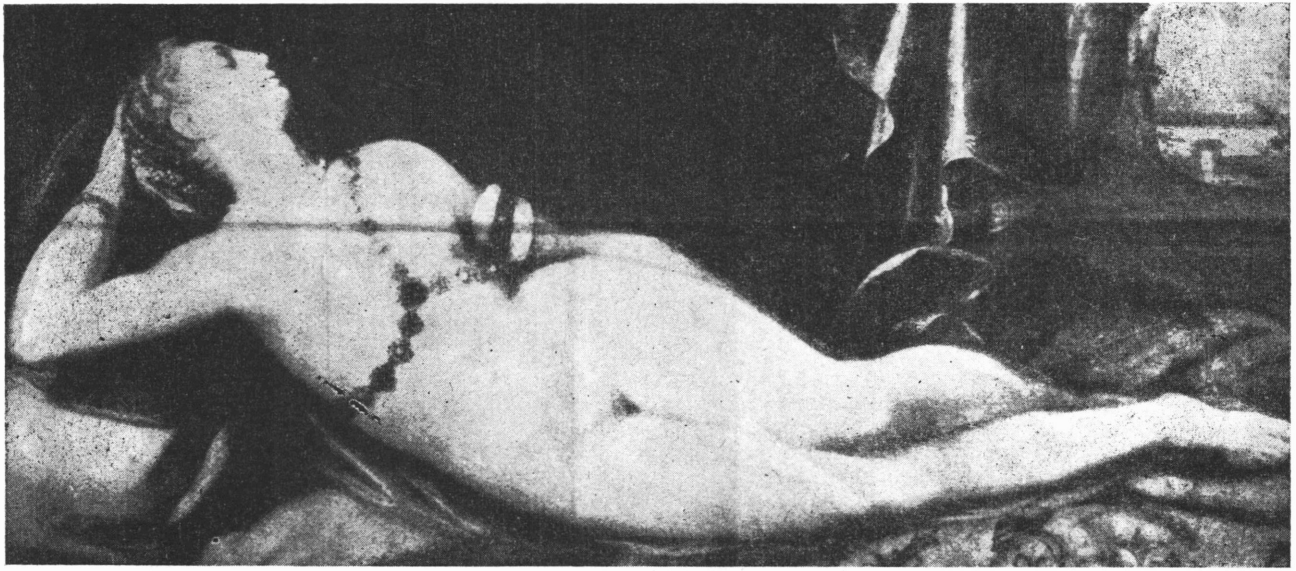
U tri velika muzeja prikazan je XVI vijek pod zajedničkim imenom »Evropski XVI vijek u javnim zbirkama Francuske«. U stvari su to bile četiri priredbe u tri muzeja; Louvre, Le Petit Palais i izložba u Le Mobilier national. Louvre je izložio s jedne strane svoje crteže (Raphael, Dürer, Holbein, Michel-Ange) u galeriji Mollien, a s druge strane grafiku iz zbirke Edmonda de Rotschilda. U Petit Palaisu bilo je izloženo stotinjak slika (Tizian, Veroneze, Cranach, Raphael, Corregio i škola Fontainebleaua). Uz izložbu akvarela i crteža, jedan od glavnih dijelova te velike priredbe bila su izabrana djela iz pokrajinskih muzeja i crkava čitave Francuske. Bogat izbor tapiserije bio je na kraju godine pokazan i predstavljen u muzeju Mobilier national. Sastavom svih tih izložaba prikazana je ta velika panorama XVI vijeka u sasvim kritičkom i novom svjetlu, te je privukla interes čitave Evrope.

U pariškom je »L'Artu« taj muzejski događaj vanredno popratio svojim tekstom Jean-Dominique Rey.

Redakcija

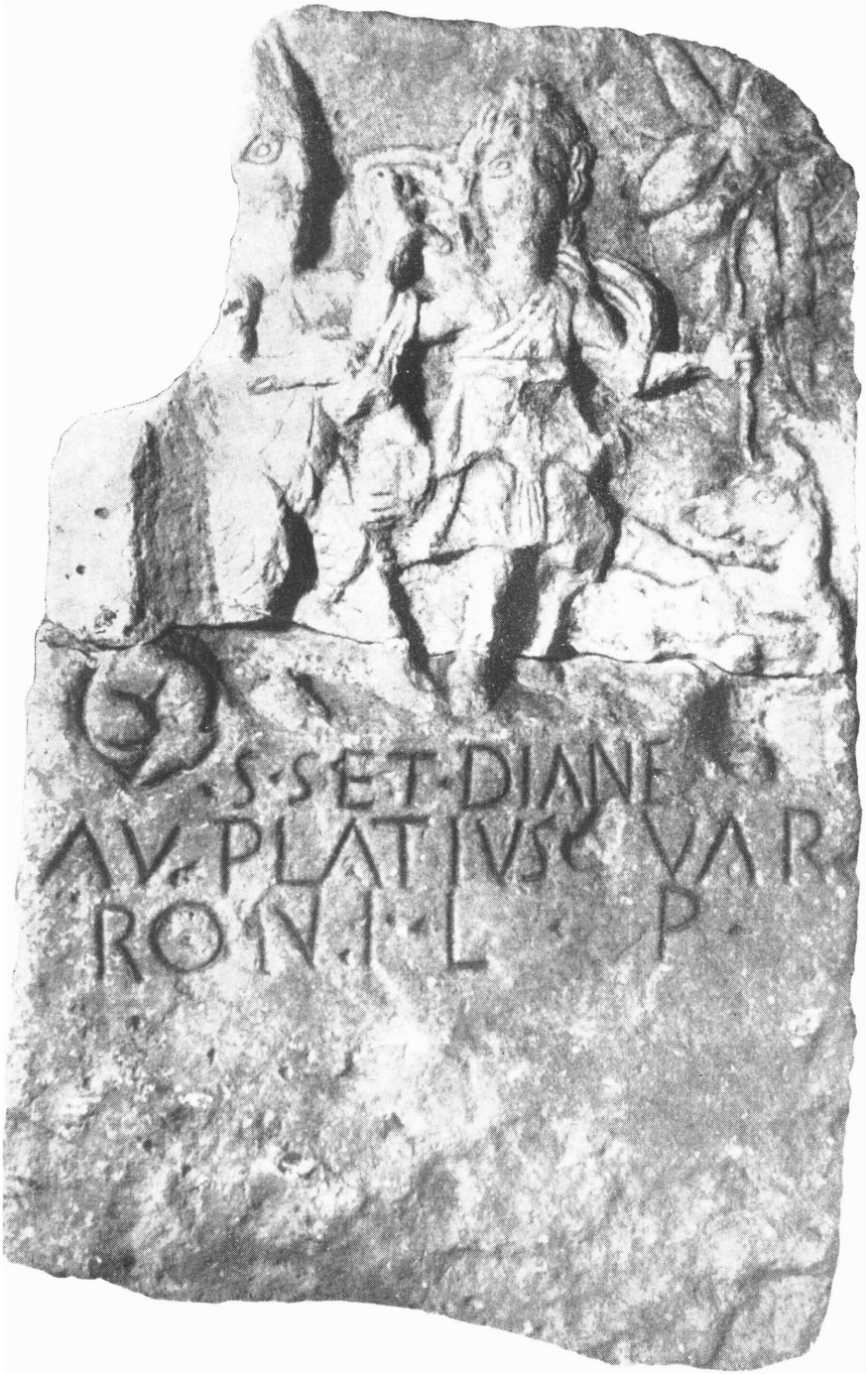


Slika 1. »Vesela družba« od Jan Massys-a, slikana god. 1562, slika je iz zbirke muzeja u Cherbourgu a dokumentira aspekt nordijskog XVI stoljeća

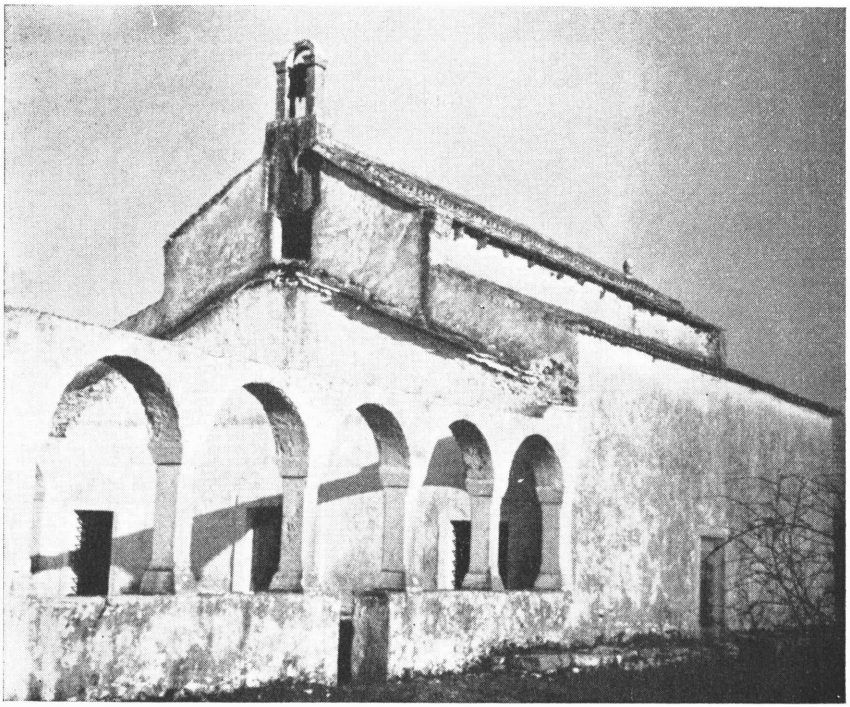


Slika 2. »Usnula Venera« od njemačkog slikara Josipa Heint za izvedena na kraju XVI stoljeća pod snažnim utjecajem mletačkih majstora. Ujedno je to primjer likovnog djela, što se mnogo cijenio na carskom dvoru u Pragu. Taj je primjer ukusa aristokratskog, što je profinjeno maniriran. Takvom se manirom zaključuje renesansa upravo u Centralnoj Evropi.

PRILOZI



Reljef Silvana i Dijane iz Glamoča



Sv. Foška kod Peroja



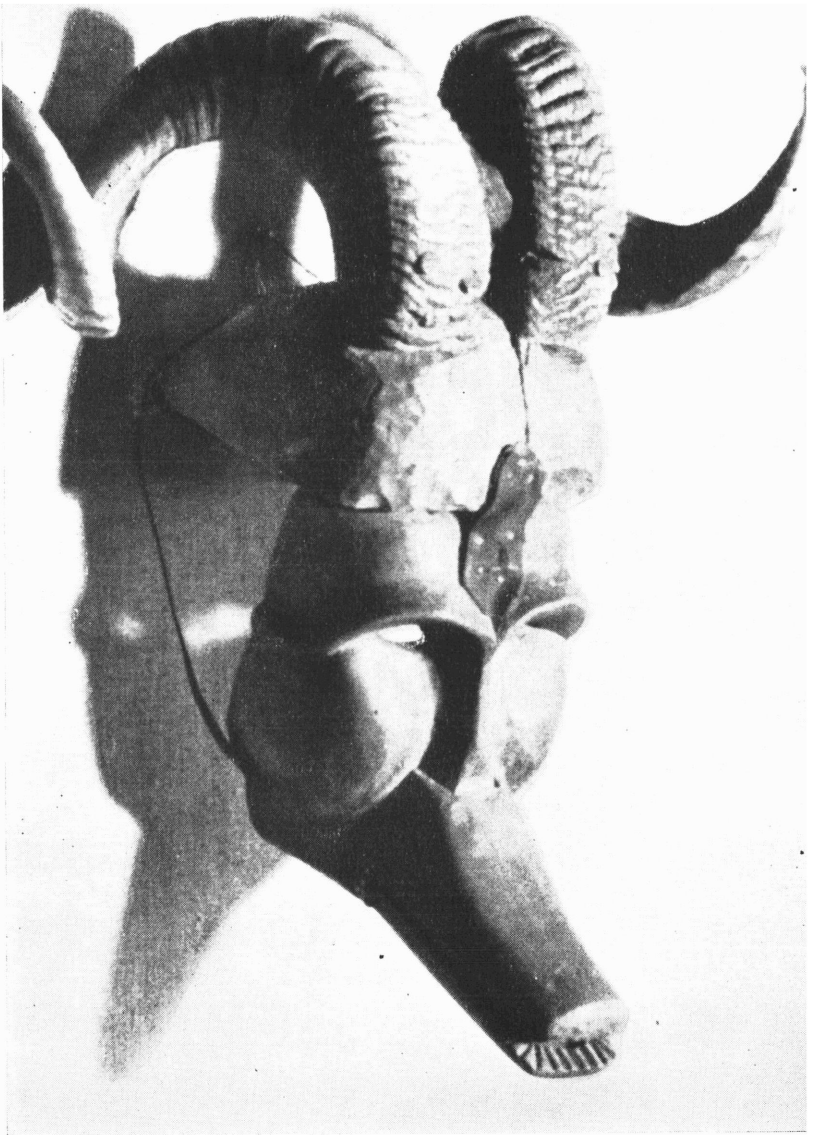
Sv. Foška kod Perοja: Uzašašće, XII st.



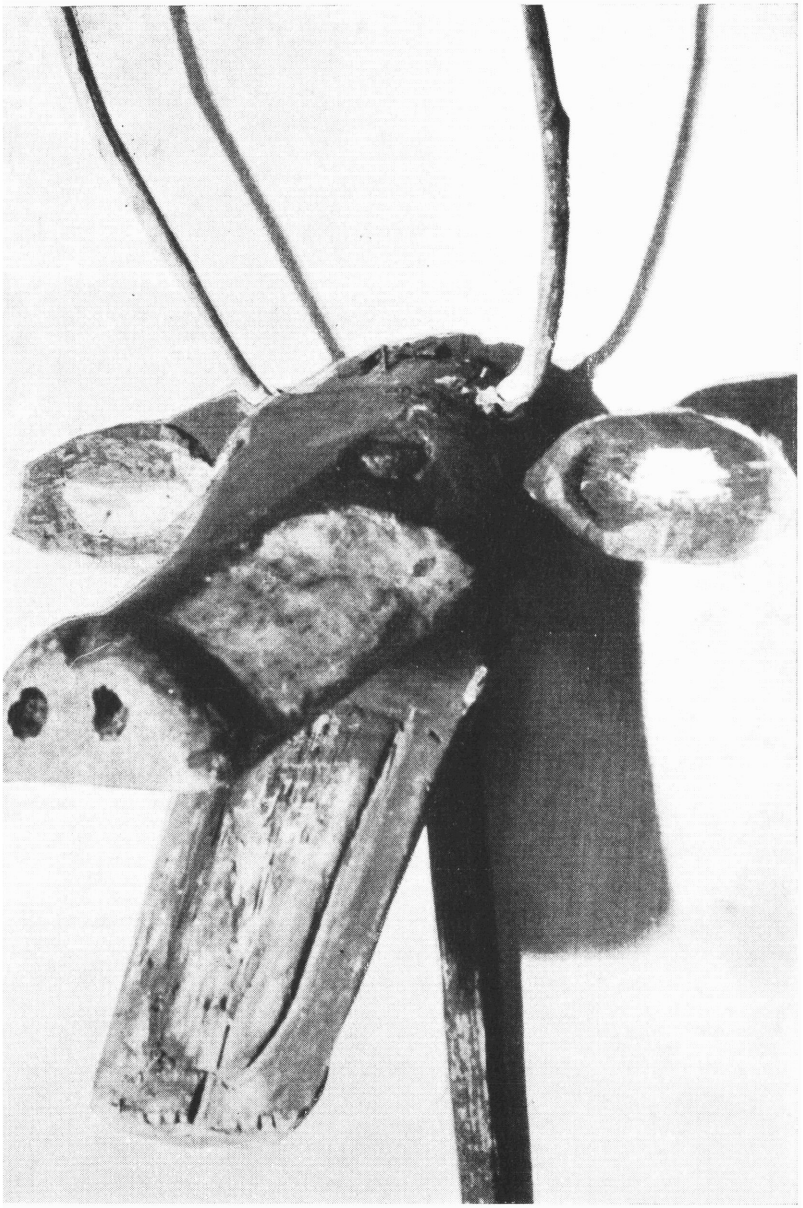
Lampa birkon — Turčišče (uz prilog M. Gušić »Mask



Lampa čuk — Dekanovci (uz prilog M. Gušić »Maske«)



Lampa bikron — Turčišće (uz prilog M. Gušić »Maske«)



Čaplja koza — Podturen (uz prilog M. Gušić »Maske«)



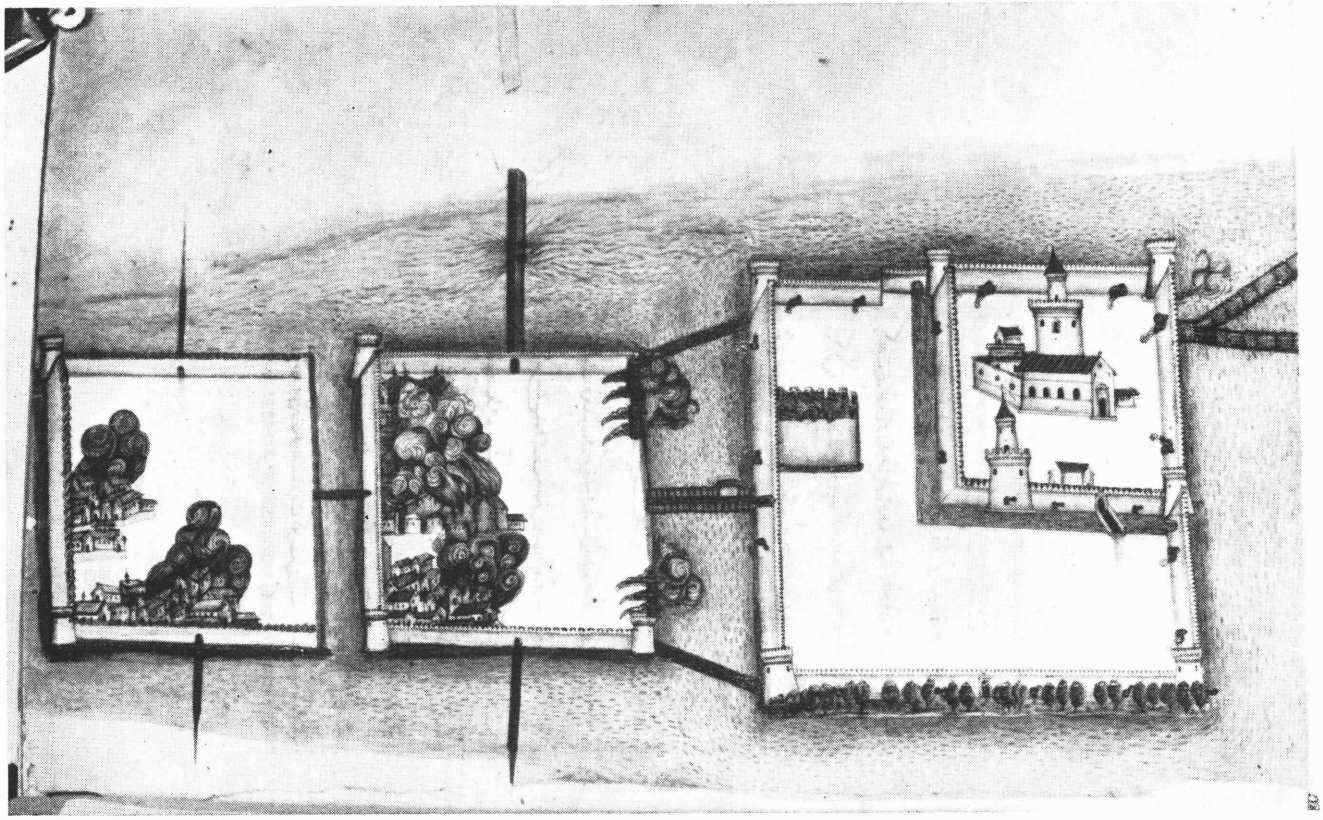
Lampa birkon — Turčišće (uz prilog M. Gušić »Maske«)



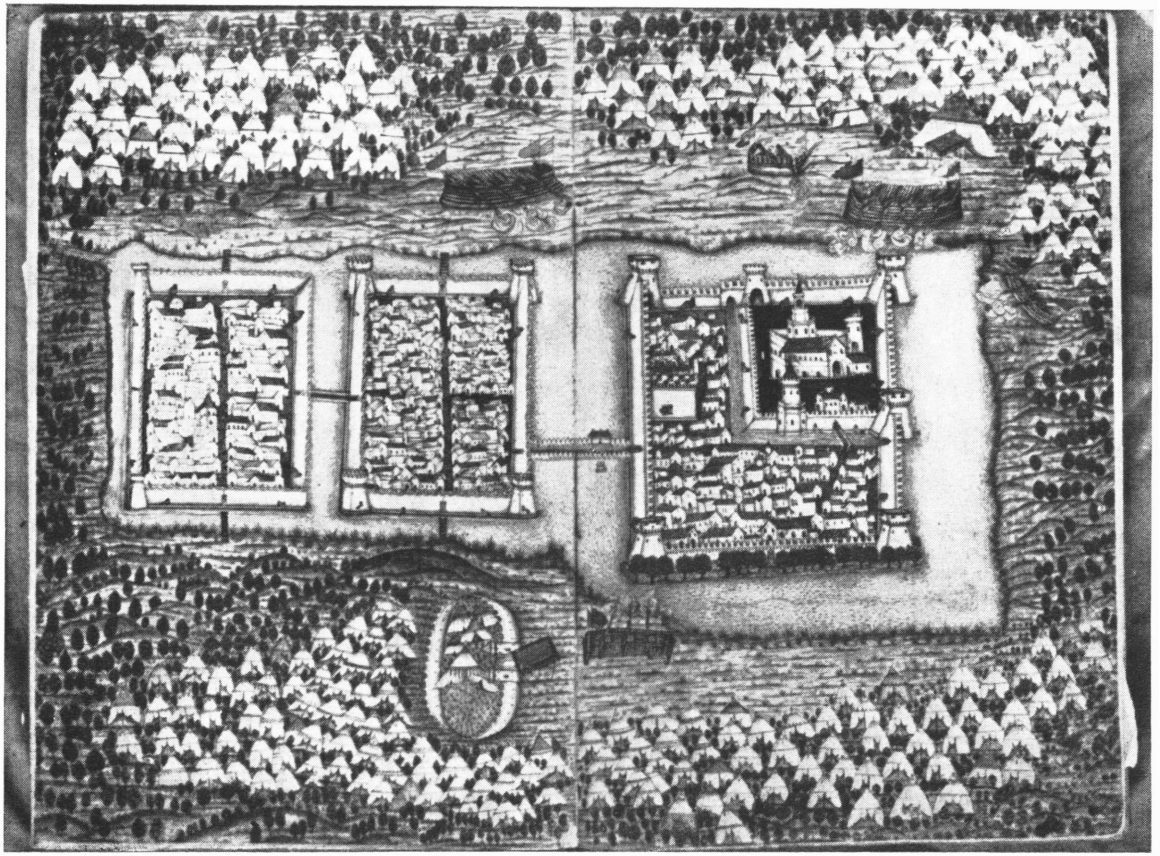
Ratni pohod na Siget. Knez Erdelja Ivan Zapolja pred Sulejmanovom veličanstvenim.



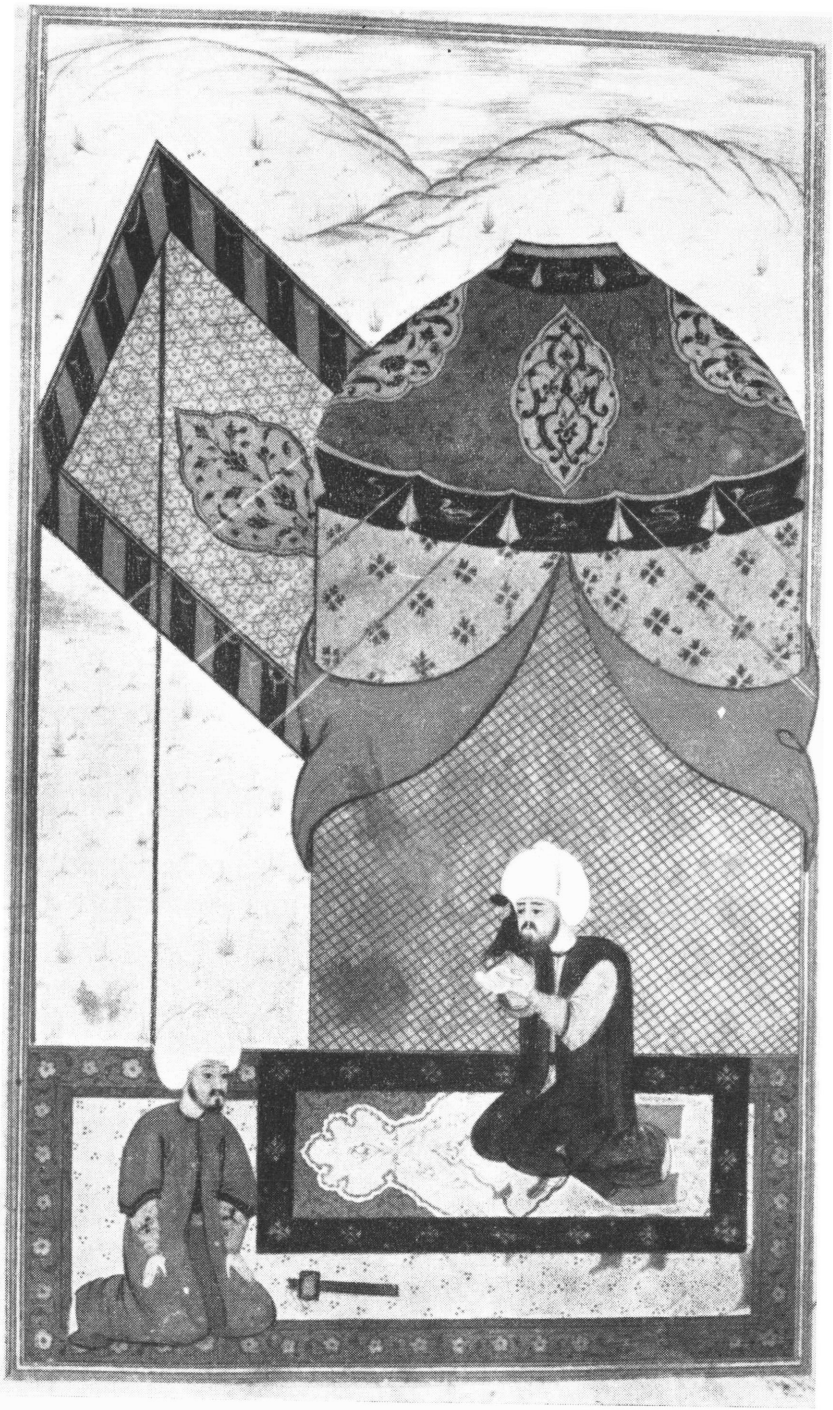
Ratni pohod na Siget. Veliki vezir Mehmed paša Sokolović obilazi utvrđenja Sigeta



Ratni pohod na Siget. Zauzeti i zapaljeni su prvo i drugo utvrđenje Sigeta



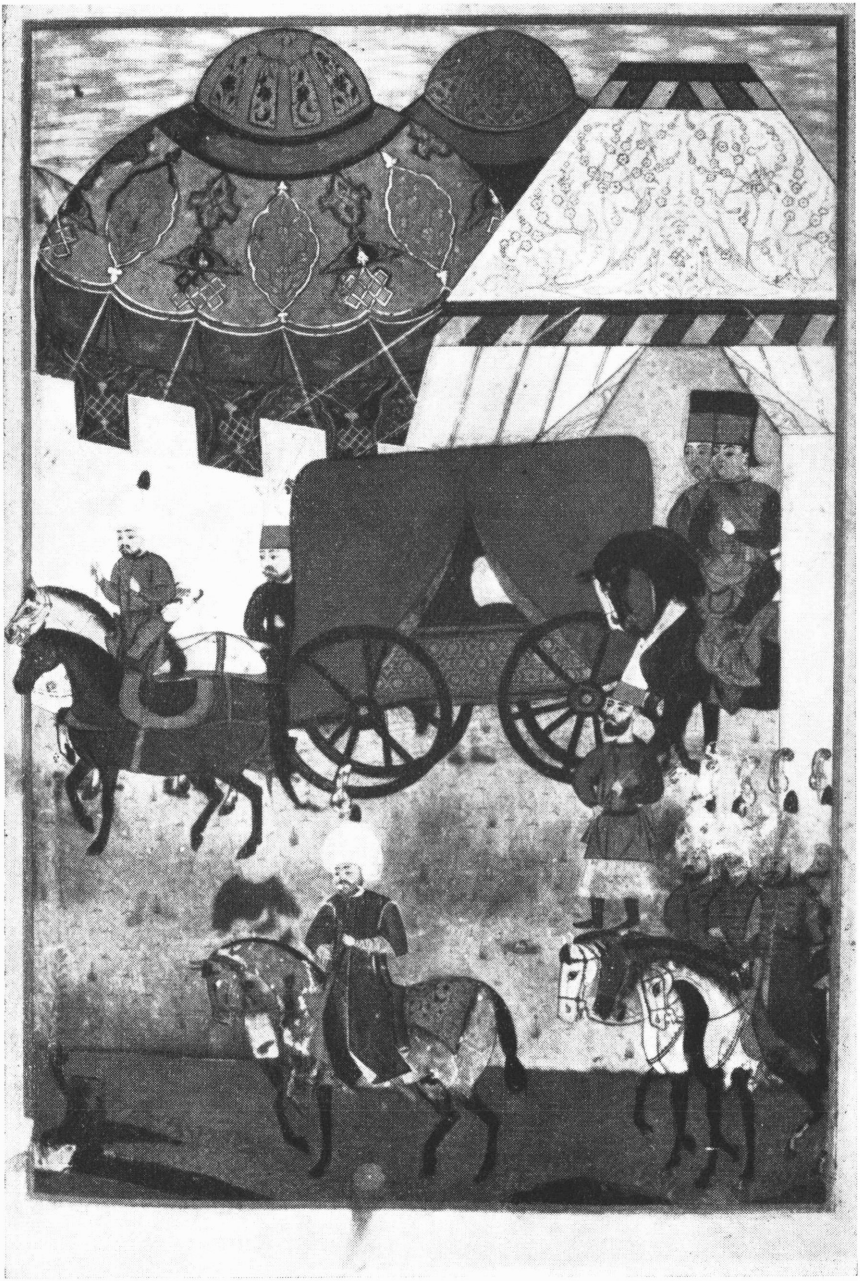
Ratni pohod na Siget. Zauzeto je treće utvrđenje



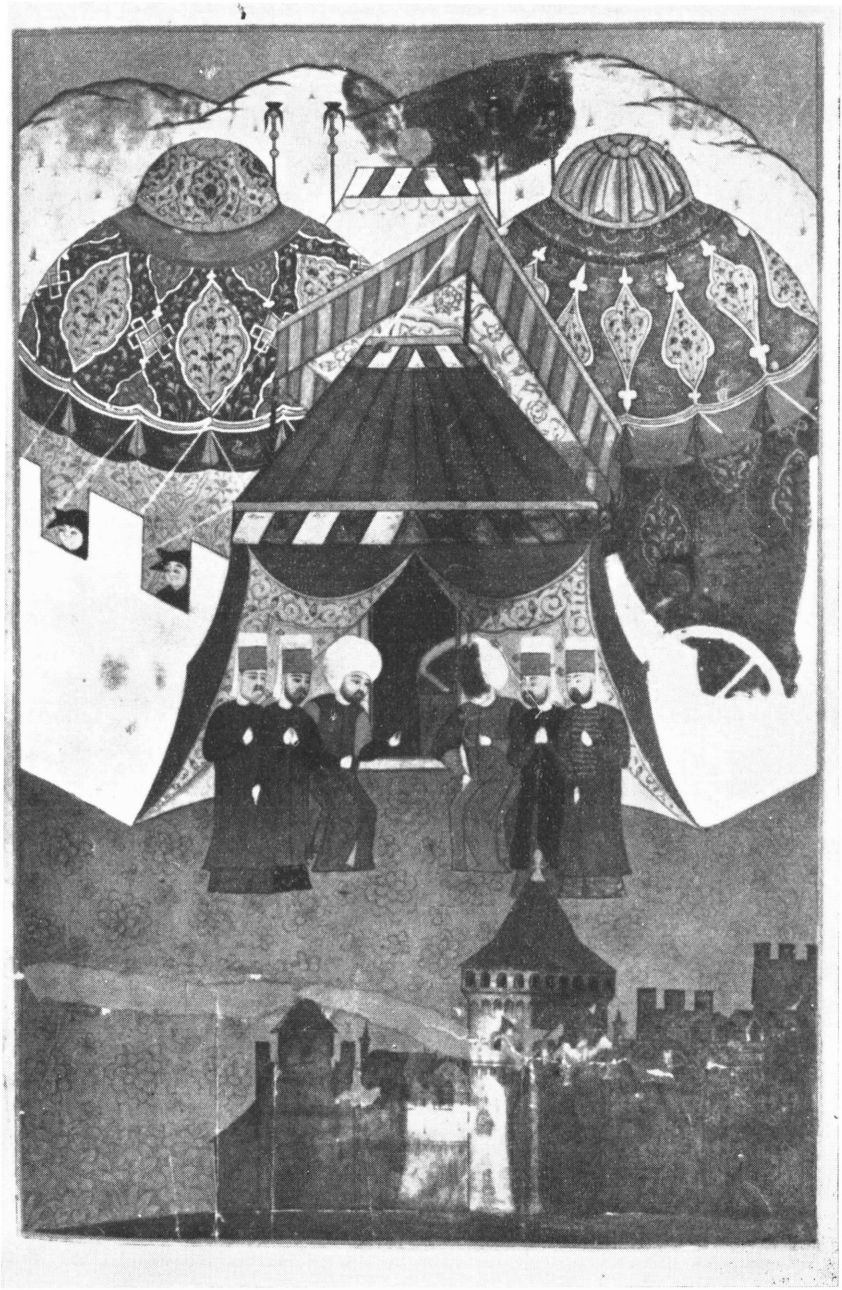
Ratni pohod na Siget. Poslednji dani Sulejmana Veličanstvenog



Ratni pohod na Siget. Kraj ulaza u šator je leš mrtvog sultana kome Mehmed Sokolović podnosi izveštaj a vojnici glave pobedenih.



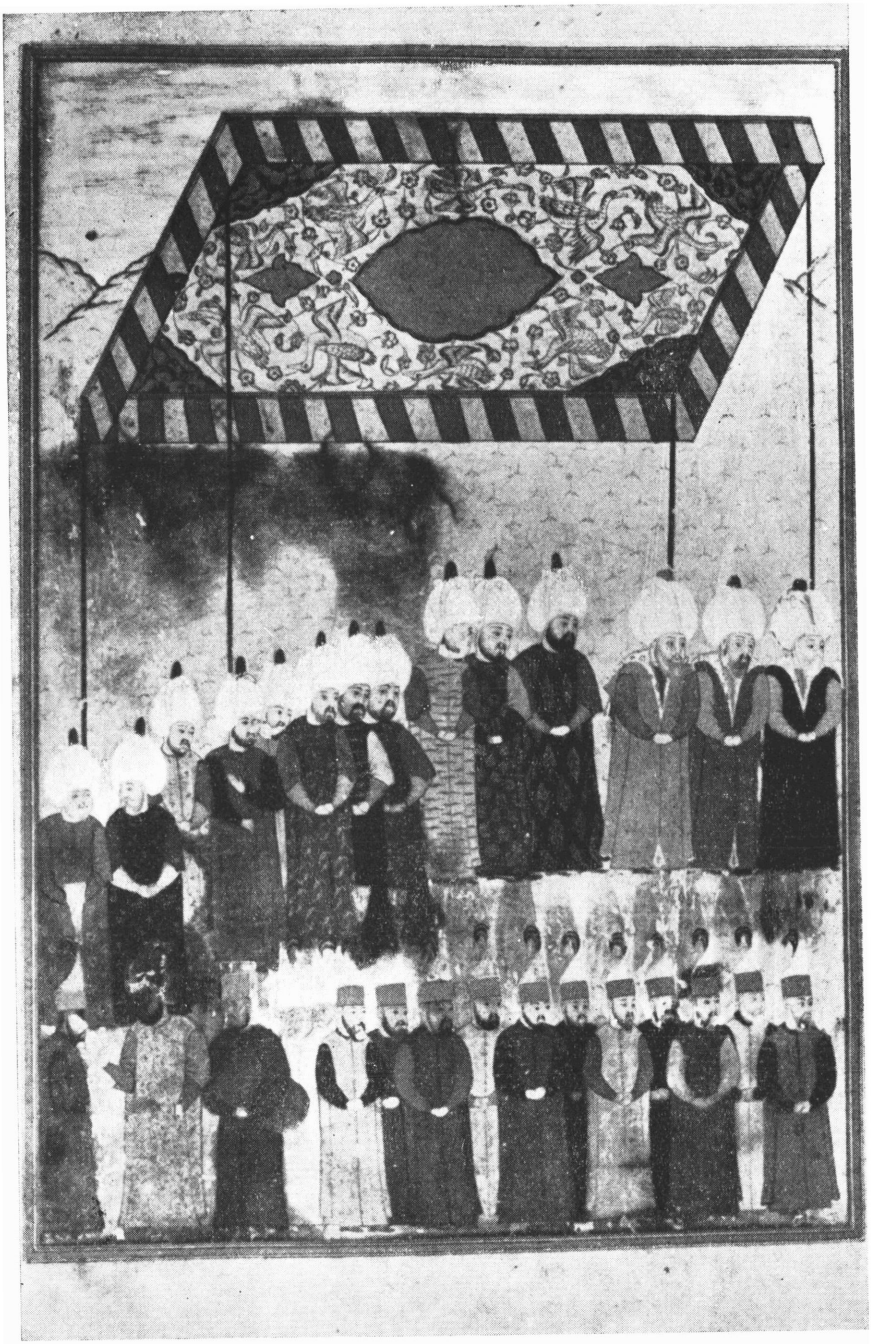
Ratni pohod na Siget. Prenos tela sultanovog. Kraj otvora kola čovek što daje znak.



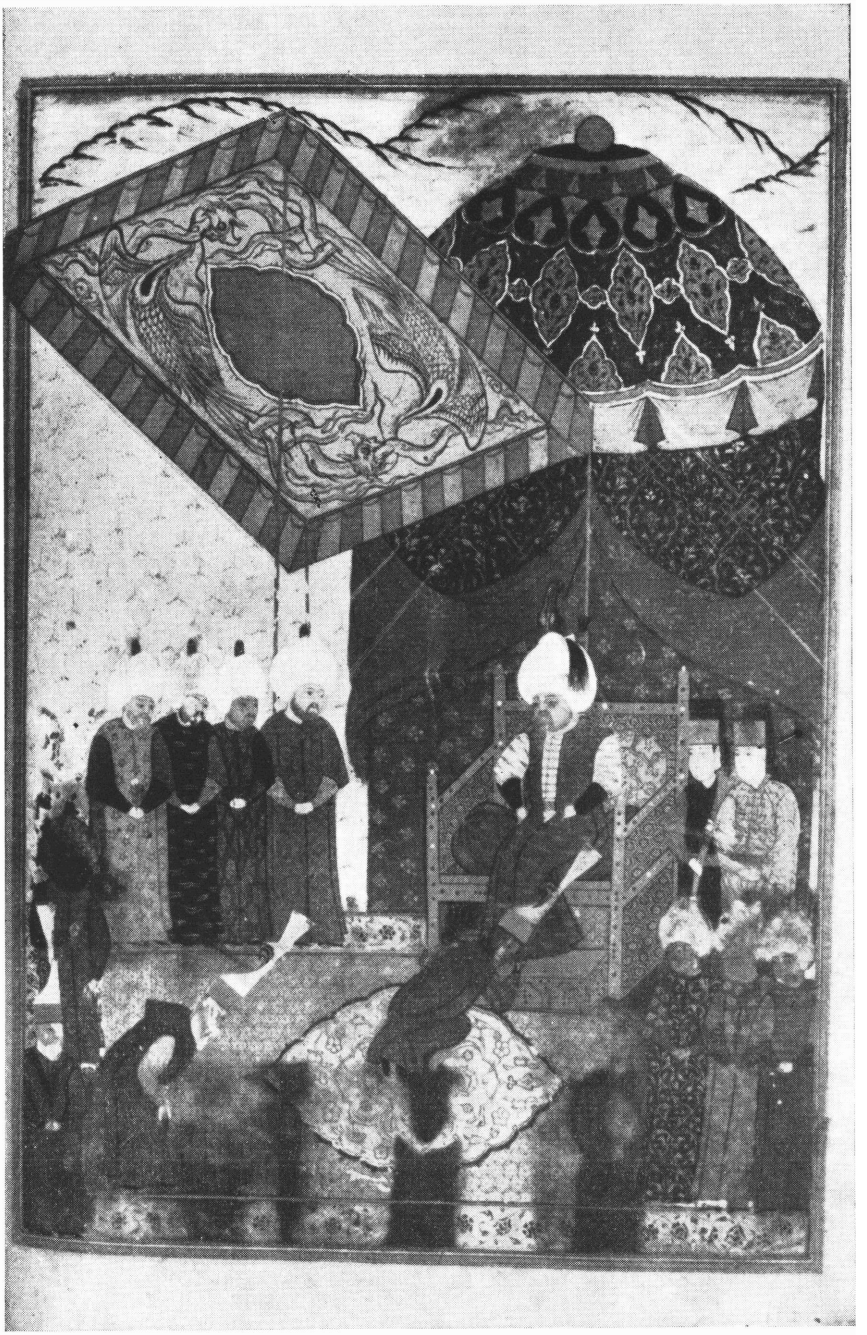
Ratni pohod na Siget. Scena sa prenosa tela sultanovog za Carigrad.



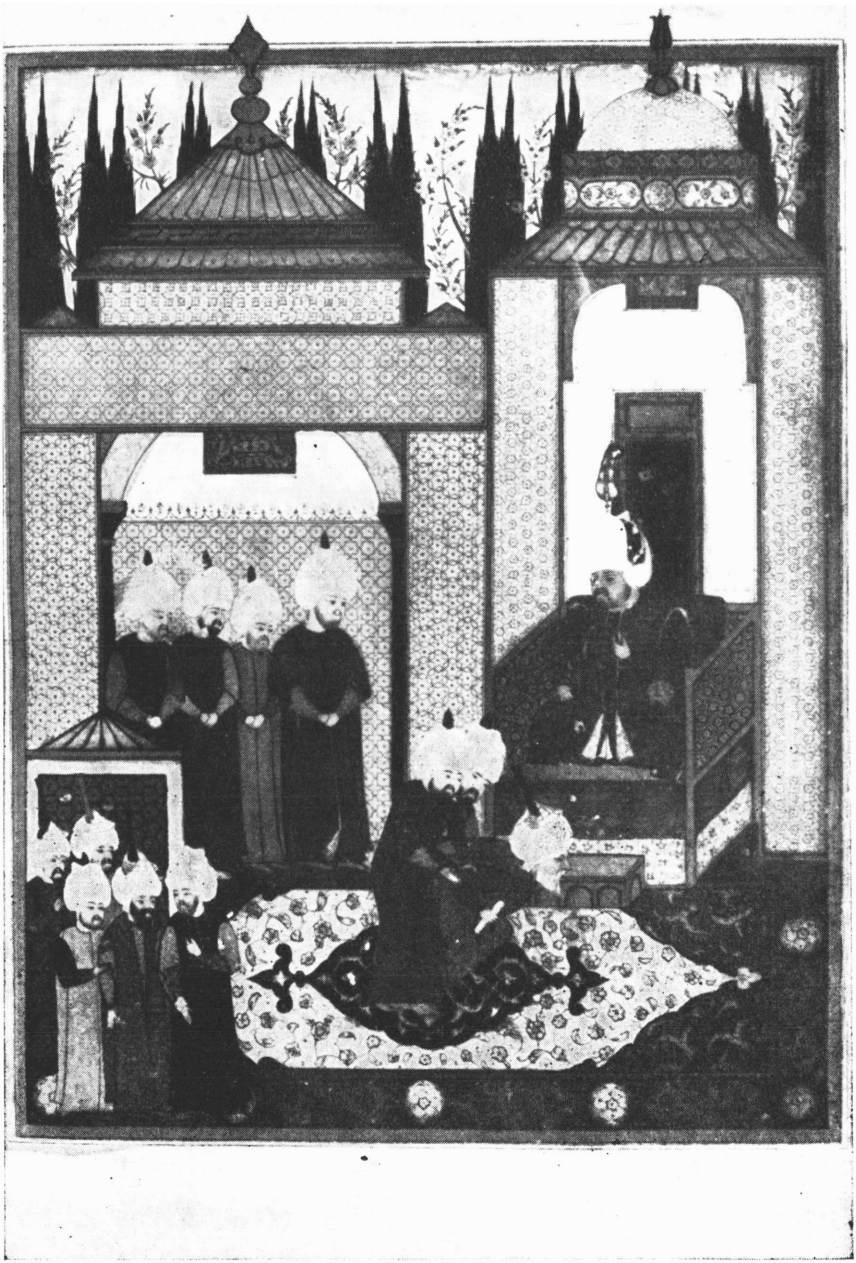
Ratni pohod na Siget. Kola kojima je preneto telo sultanovo.



Ratni pohod na Siget. Selim II u Beogradu prima poklonjenje velikodostojnika.



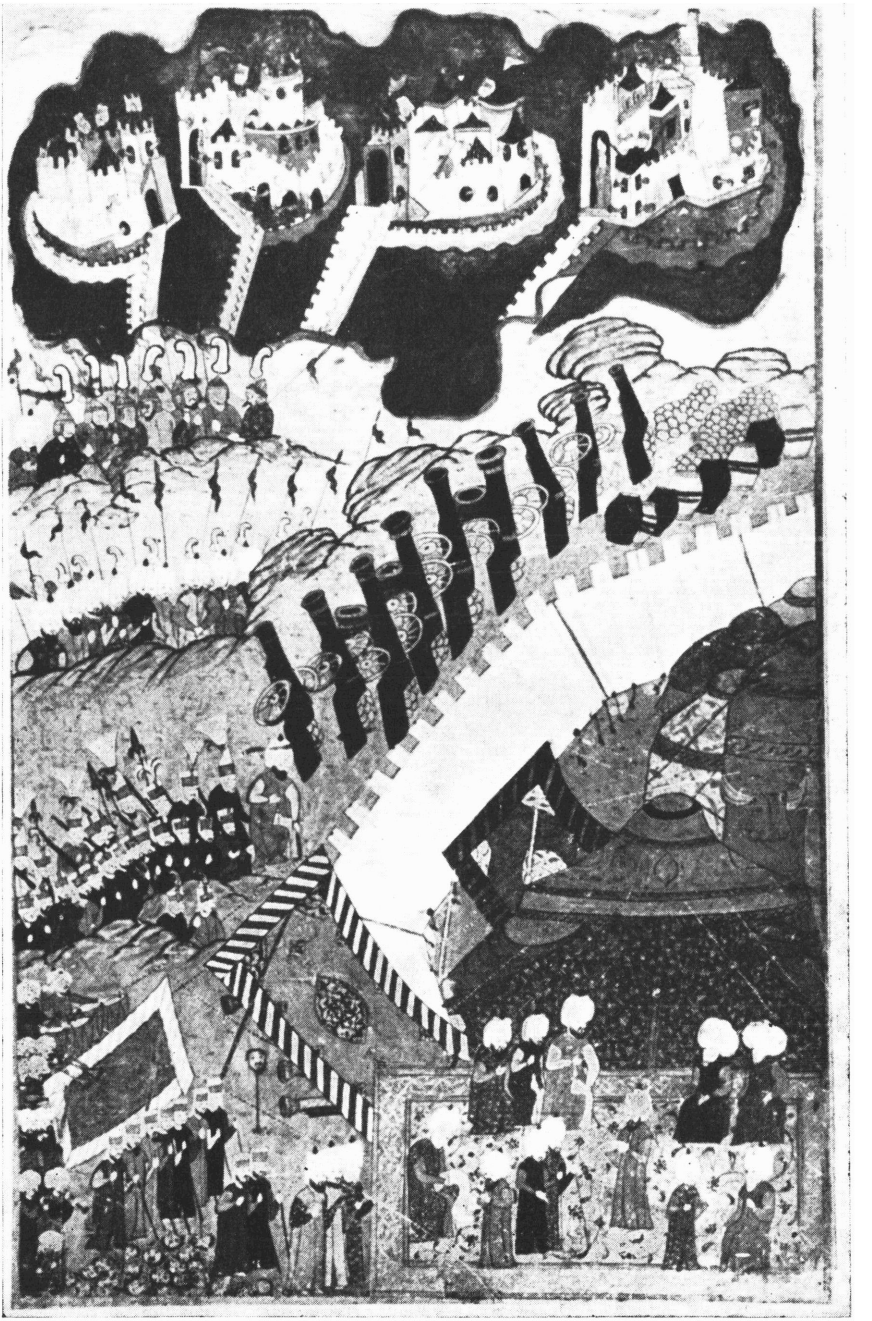
Ratni pohod na Siget. Nasljednik Selim II u Beogradu prima poklonjenje velikodostojnika.



Ratni pohod na Siget. Selim II prima ambasadora perzijskog šaha.



Hünername. Sulejman II Veličanstveni na putu za Siget oslanja se na velikog vezira Mehmeda Sokolovića.



Hünername. Večanje posle bitke kod Sigeta.



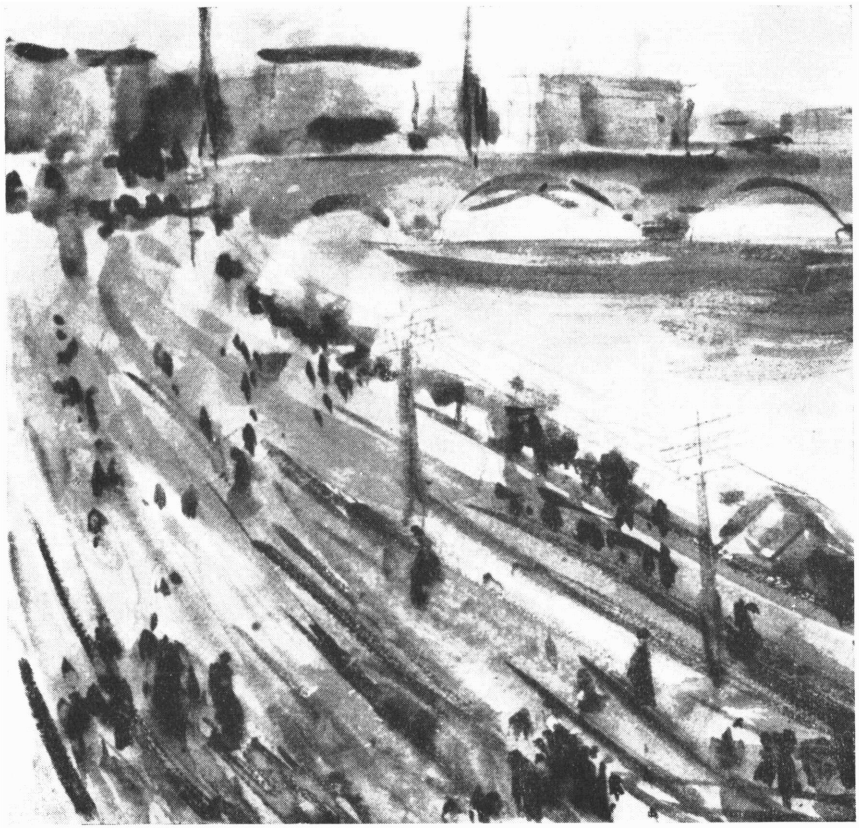
Jakov Smokvina: Istarski motiv (akvarel)



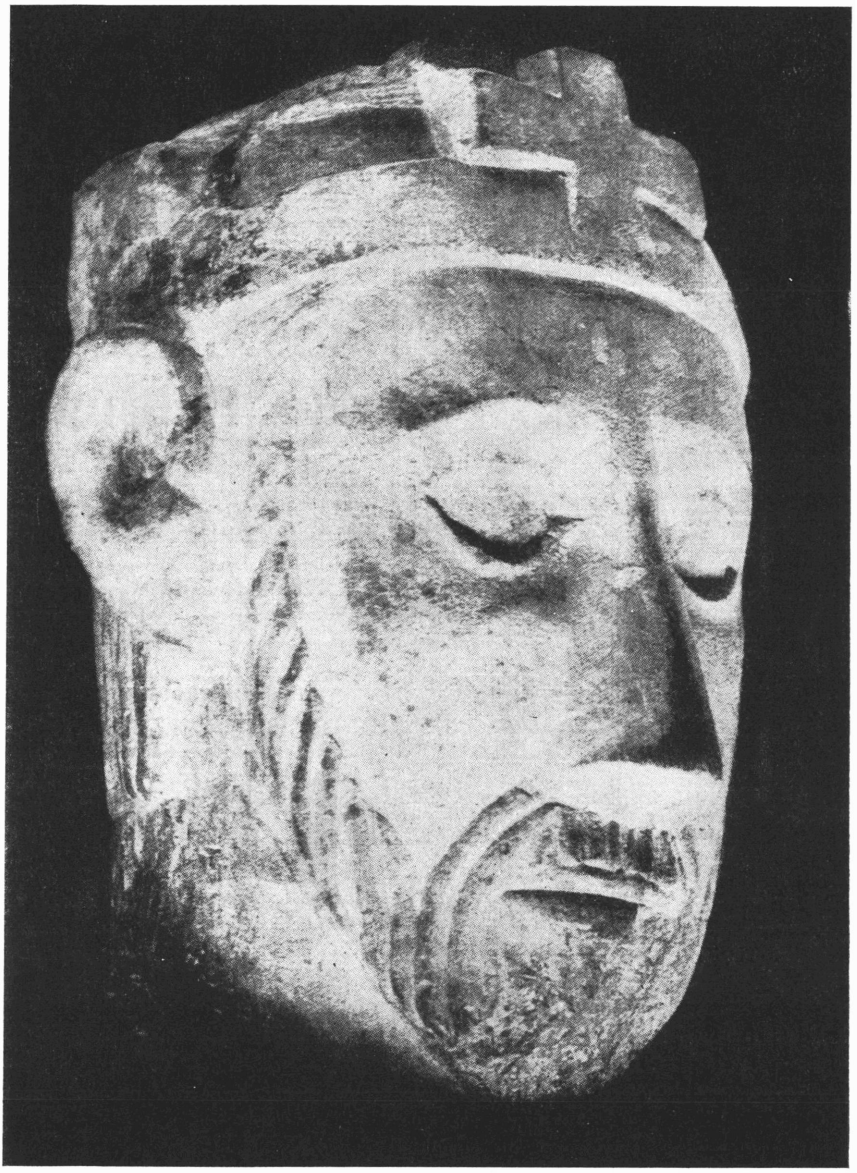
Jakov Smokvina: Oplakivanje (akvarel) uz prilog V. Ekl



Jakov Smokvina: Unutrašnjost crkve (akvarel)



Jakov Smokvina: Periferija (akvarel)



Glava kralja iz Kaloče
Uz prilog M. Peića Muzeji i galerije Budimpešte



Sv. Doroteja iz Barke



Francisco de Goya: »Djevojka s vrčem«



Mihály Munkácy — Starica sa stepkom



Pál Szinyei Merse — Doručak na tratini



Konstantin Danil (1798-1873) »Gospoda Teteši«
(srpsko slikarstvo XIX veka, Moderna galerija JAZU Zagreb 1. X — 1. XI 1965)



Katarina Ivanović (1811 — 1832) »Autoportret«



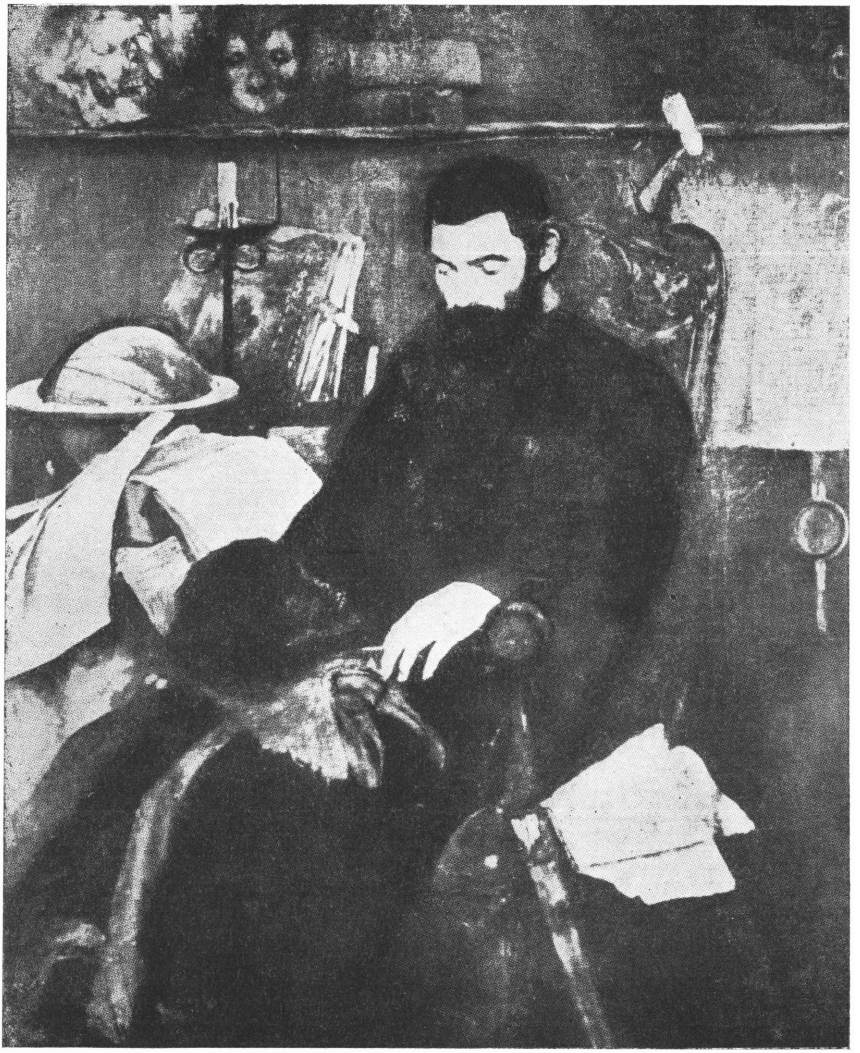
Dimitrije Avramović (1815 — 1855) »Dečak u belom«



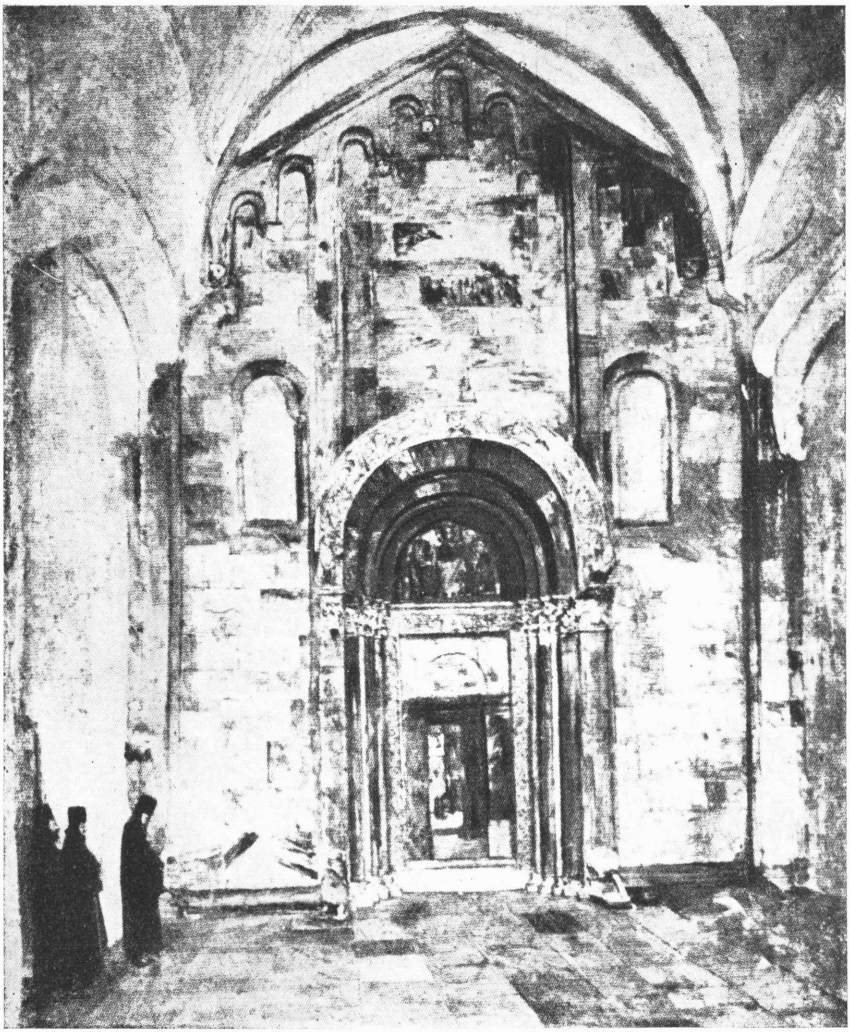
Đura Jakšić (1832 — 1878) »Devojka u plavom«



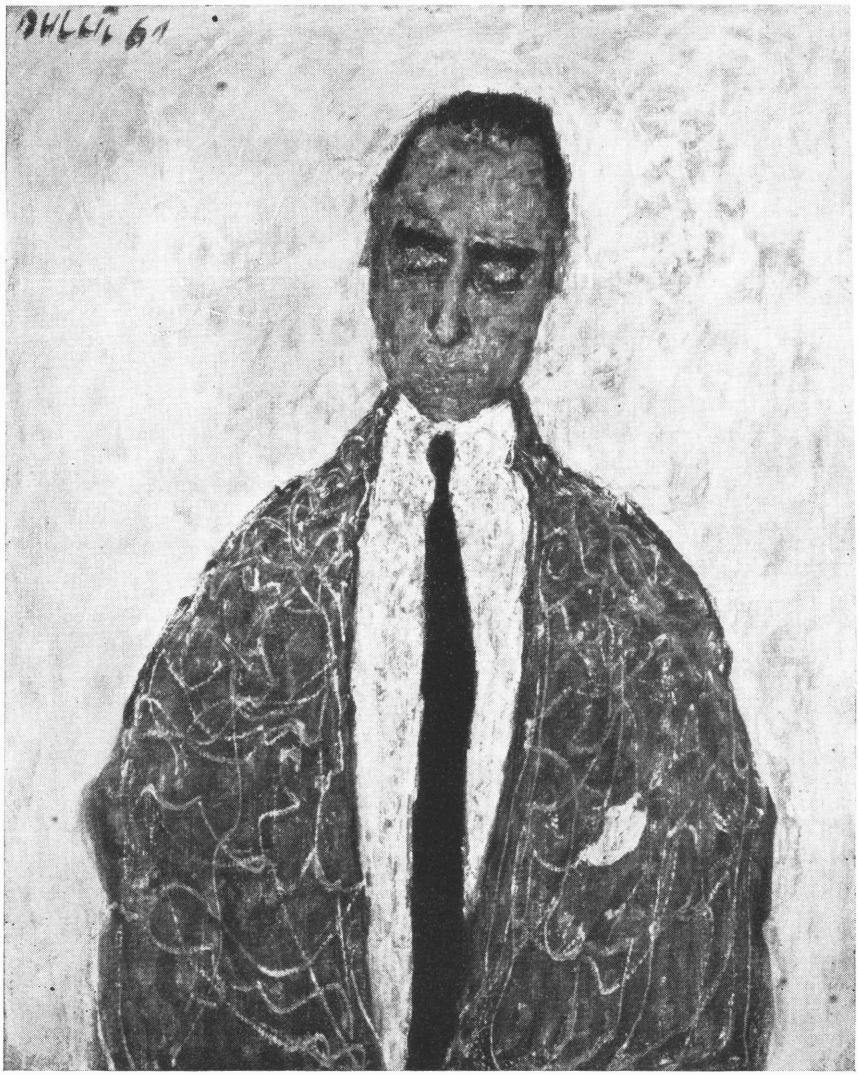
Miloš Tenković (1849 — 1890) Prodavačica cveća



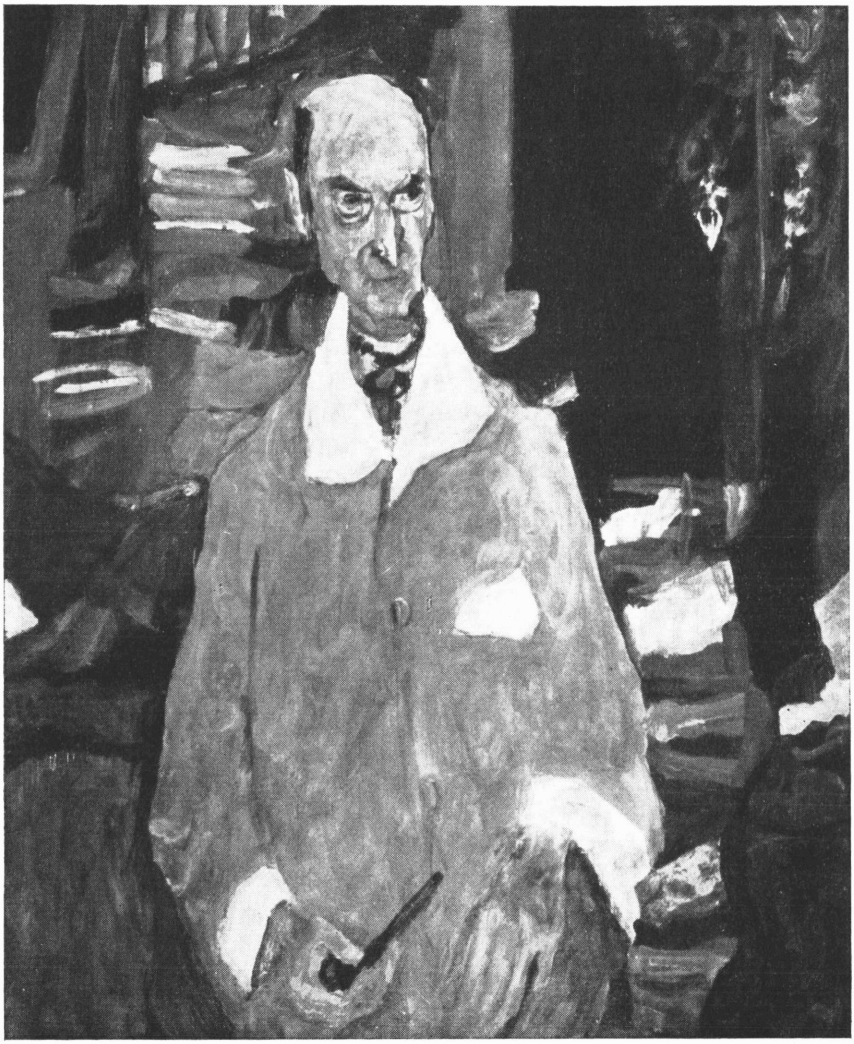
Đorđe Krstić (1851 — 1907) »Anatom«



Đorđe Krstić (1851 — 1907) »Portal u manastiru Studenici«



Ivo Dulčić — Portret O. D. (ulje). Krajem god. 1965. priređena je u Salonu Uluha u Praškoj ulici Zagreba samostalna izložba dubrovačkog mladog slikara, koja se svojim likovnim kvalitetom naročito istakla među mnogobrojnim zagrebačkim izložbama. (R)



Ivo Dulčić — Portret K. S. ulje

V. Putanec TRI SITNA PRILOGA ZA POVIJEST PRVE HRVATSKE INKUNABULE 183

V. Ekl ŠPANJOLSKI CIKLUS LJUBE BABIĆA 189

V. Ekl SLIKAR JAKOV SMOKVINA 193

M U Z E J I I G A L E R I J E

M. W. Sandberg LE MESSAGE DE LA CRÉATION HUMAINE 197

M. Peić PUT U MAĐARSKU 202

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI U BEOGRADU . . . 206

S V J E D O Č A N S T V A – O S V R T I – I Z L O Ž B E

J. Baldani IZLOŽBA »SRPSKO SLIKARSTVO XIX VEKA« ODRŽANA U MODERNOJ GALERIJI JAZU U ZAGREBU OD 1. X DO 1. XI 1965. 207

B. Bulić KROZ OTOK KRK 212

PARISKE IZLOŽBE 1965. 216

P R I L O Z I: (REPRODUKCIJE UZ POJEDINE RASPRAVE 1 — 40)

Z A G R E B, 1 9 6 6.

Tisak: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije — Zagreb, Gundulićeva 24.