

BULLETIN



PALACA HEKTOROVIĆ — HVAR

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. XII 1964. broj 3

S A D R Ž A J

A R H I T E K T U R A

- | | |
|---|---|
| <i>Dr B. Fučić</i> | SV. Marija »OD SNIGA U MAROŽINIMA« |
| <i>Ivo Bojanovski</i> | BLAGAJ NA SANI |
| <i>Dr Danilo Klen</i> | ARHIVSKE VIJESTI O NEKIM KULTURNIM SPOMENICIMA BARBANA I RAKLJA |
| <i>Mehmed Mujezinović</i>
— <i>Smail Tihić</i> | ARHIVI U KAMENU
MUSLIMANSKE GROBNE NEKROPOLE NA KOVAČIMA I ALIFAKOVCU U SARAJEVU |
| <i>ing. arh. Boris Magaš</i> | PRILOG RJEŠAVANJA PROBLEMATIKE ARHITEKTONSKIH ZAHVATA UNUTAR HISTORIJSKIH CJELINA |

KIPARSTVO – SLIKARSTVO – GRAFIKA

- | | |
|-------------------------|--|
| <i>Dr B. Fučić</i> | ROMANIČKO ZIDNO SLIKARSTVO ISTARSKOG LADANJA |
| <i>Dr Angela Horvat</i> | GOTIČKI RELJEF »OPLAKIVANJE« IZ ZAČRETJA |

M U Z E J I I G A L E R I J E U S R H

- | | |
|---------------------------|---|
| <i>Dr Kruno Prijatelj</i> | KOPIJA MADRIDSKÉ SLIKE »LA PERLA« U SPLITSKOJ GALERIJ |
| <i>Smail Tihić</i> | ZBIRKA HODLEROVIIH CRTEŽA I SLIKA U SARAJEVU |

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

- | | |
|-------------------------|-------------------------------------|
| <i>Zdenko Šenoa</i> | NASTA ROJC (NEKROLOG) |
| <i>Dragovan Šepić</i> | RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA M. TARTAGLIA |
| <i>ak. M. Tartaglia</i> | MARGINALIJE |

Summary

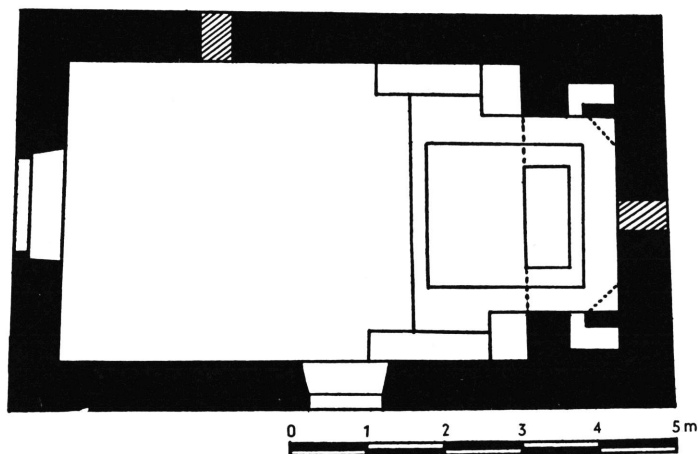
SV. Marija »OD SNIGA« U MAROŽINIMA

Nalazi se uz poljski put među vinogradima i oranicama nedaleko zaseoka Marožina u južnoj Istri, u kraju između Kanfanara i Svetinčenta. Jednobrodna, s učahurenom apsidom, koja je pačetvorna u tlocrtu i koja posredstvom trompa prelazi u polukrug školjke (sl. 1 i 2), ta crkva pripada istom tipu ladanjske pučke arhitekture u koju se svrstavaju i crkve sv. Primusa i Felicijana na groblju kraj Završja, sv. Ivana u istomenom selu južno od Umaga (S. Giovanni della Coronetta), sv. Germana u Režancima i sv. Martina u



Slika 1

Bičićima. Svi se ti spomenici nalaze na ladanju zapadne i južne Istre, podalje od većih naselja. U unutrašnjoj i u istočnoj Istri tog arhitektonskog tipa nema. U tipološkoj klasifikaciji prof. A. Mohorovičića Sv. Marija u Marožinama predstavnik je »pučke sakral-



Slika 2

ne arhitekture prelaznog starokršćansko-predromaničko-ranoromaničkog razdoblja.«¹ Pojava trompa u apsidi i konstrukcija zrakasto uloženih klinova kojim su nadlučeni njeni izvorni (danas zazidani) prozori² na sjevernom zidu i u apsidi indicirali bi njeno preromaničko porijeklo. No upravo na prozoru apsida nailazimo na podatak koji postanak ove crkvice prebacuje u romaničko razdoblje.

Kao vežnjaci i doprozornici upotrijebljena su na tom prozoru četiri spolija, od reda ulomci jedne te iste vodoravne grede s nekog porušenog crkvenog septuma iz vremena zrelog pletera, dakle iz IX–X stoljeća (sl. 3). Da se pak ne radi o naknadno probijenom

¹ A. Mohorovičić, Problem tipološke klasifikacije objekta srednjovjekovne arhitekture na području Istre i Kvarnera. Ljetopis JAZU, knj. 62 (1957), str. 497, Tabela 19, sl. 17.

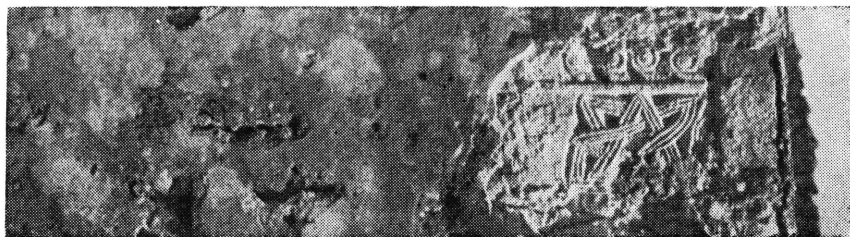
² U lakuni otpale žbuke na vanjštini sjevernog zida nedavno se pojavio još jedan izvorni prozor, jednak onome na apsidi. Ovi zazidani prozori s radialnom konstrukcijom luka u proporcijama su širi od mladih istarskih (romaničkih i gotičkih) prozora koji su isklesani u kamenim okvirima. Srećemo ih do u romaniku na spomenicima istarskog Zapada i Juga, gdje je dugo djelovala starokršćanska graditeljska tradicija. Prozor na južnom zidu je barokna luneta, vjerojatno na mjestu starog, izvornog prozora.

ili preuređenom prozoru, nego o prisnom zahvatu iz vremena crkvene gradnje, svjedoče tri druga spolija koja su se pred nekoliko godina pojavila ispod oljuštene žbuke na vanjštini istočnoga zida (sl. 4 i 5). Dok je jedan od njih ulomak one iste, već spomenute vodoravne grede sa septuma, drugi je ulomak okomitog stupca, a treći je ulomak pleterom ukrašene ploče. Ti se ulomci nalaze u građi zida te su u nj ušli u vrijeme gradnje. Sva ta spolija, prema tome, mogu poslužiti kao terminus post quem za gradnju marožinske Sv. Marije od Sniga. S obzirom na konstrukcije preromaničkog karaktera (trompe. oblik nadlučenja prozora), postanak se ove crkve ne može pretjerano protegnuti u romanička istarska stoljeća, nego ga, otprilike, treba ograničiti na XI ili na XII.

Ispitujući ovu crkvu još u prosincu 1946. godine, otkrio sam pod višestrukim premazom vapna ostatak zidnih slikarija na lijevom (sjevernom) zidu apsida između njena vanjskog ruba i udubine za liturgijski pribor. Sonda je pokazala da se na zidu nalazi sloj mekane, prhke, 1–1,5 cm debele žbuke, svijetlordaste boje, koja se sastoji od neprosijana vapna i crljenicom jako onečišćena pijeska. Ta je žbuka bila izdašno vapnom obijeljena, a na obijeljenoj površini bila je izvedena slikarija plošno i linearno u svega dvije boje: u crvenoj zemlji i u žutome okeru. Pojavio se ulomak: svetačka glava u frontalnom stavu, okružena aureolom. Nad čelom se razabire oglavlje, a nad njim i iznad aureole sviđa se široka linija polu-



Slika 4 — Sv. Marija od Sniga u Marožinima. Ulomak s pleternom ornamentikom ugrađen kao spolij u istočni zid.



Slika 5 — Sv. Marija od Sniga u Marožinima. Ulomak spleternom ornamentikom ugrađen kao spolij u istočni zid.

kružnog luka. Svetački je lik bio, prema tome, ukomponiran u naslikani arhitektonski okvir polukružne arkade (sl. 6).

Određeniji, a k tome i databilniji, podatak na toj slici svodi se na oblik samog oglavlja. Radi se o ženskom liku, o nekoj svetici. Način kako je crtano njeno oglavlje stvara predodžbu duge tkanine, koja je višestruko povijena oko glave, a pri tome obuhvaća i kosu te uklopljuje u povez i uši i podbradak.

Među meni poznatim likovnim prikazima nameću mi se kao poredbeni građa one brojne ženske figure na romaničkim zidnim slikarijama u južnom Tirolu – u Romenu i u Sv. Mariji u Brixenu – što su kao i u Marožinima ukomponirane pod lukovima. Njima je kosa pokrivena sličnim oglavljem. Morassi datira romensku slikariju na početak, a briksenšku u sredinu XIII stoljeća.³

Stanovitu usporedbu, stariju za jedno stoljeće, pružaju i salcburške minijature. Štoviše, na jednoj od njih – na minijaturi izbornog evanđelja iz Passaua – postavljena je na donekle sličnom pokrivalu i kruna, na način koji bi u našem slučaju u Marožinima mogao poslužiti i za ikonografsku interpretaciju okrunjene svete.⁴

Tip i funkcija takva pokrivala kojim se omata glava svrstava se pod stari njemački generički izraz »Gebänd«. U pučkom vestijariju zapadne i srednje Evrope, no najizrazitije u alpskom području, takvo se pokrivalo počinje javljati još u toku XI stoljeća.⁵ Jedan od najranijih primjera Gebända, prikazan na slici, nalazi se na zidnim slikarijama u kapeli burga Allinges u francuskim Alpama, blizu Genfskog jezera, koje Deschamps i Thibout stavljaju u XI stoljeće.⁶ U XII stoljeću ta pokrivala umataju uz kosu i uši te se podvlače pod bradu. Takav oblik dolazi u izvorima pod nazivom »risen«.⁷ Iz njega se razvijaju kasniji tipični gotički oblici ženskih pokrivala, koji sve više zatvaraju i pokrivaju bradu i obraze. Kako se na slikariji iz Marožina pojavljuje oblik risena u svome početnom obliku, to bi govorilo za vrijeme njihova nastanka u XII–XIII stoljeću i o utjecajima koji ne dolaze iz Mediterana nego iz alpskog kulturnog kruga.

³ A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*. Str. 113–114, sl. 66, 67 (Romeno) i str. 142–150, sl. 80–85 (Brixen, Nostra Signora).

⁴ G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*. Leipzig 1913. T. LXXXVIII, sl. 299 (Perikopenbuch aus Passau, XII st.).

⁵ B. Schier, *Die mittelalterlichen Anfänge der weiblichen kopftrachten*. Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung. Berlin 1953, str. 141.

⁶ Lik Patientiae s Gebändom na glavi. Vidi: Deschamps – M. Thibout, *La peinture murale en France. Le haut moyen-âge et l'époque romane*. Paris 1951. T. VIII, 2.

⁷ Npr. na minijaturi iz St. Lambrechtskog brevijera; konac XII stoljeća. Univerzitetska biblioteka u Grazu, M. 56/1, fol. 15v. Vidi: V. Geram – K. Mautner, *Steierisches Trachtenbuch*. Graz 1932. Str. 257, sl. 130.

U istarskim poredbama, ova se slikarija svojim uskim rasponom boja (crveno i žuti oker) na obijeljenoj žbuki svrstava nekako uz bok trviške zidne slikarije, djela što sam ga po ikonografskim osobitostima datirao u XII stoljeće.⁸ Načelne podudarnosti u Marožinima i u Trvižu zapažamo i u oblicima nutarnjeg crteža : – u stisnutim očima i u povezanoj liniji obrva i nosa.

Opseg podataka što ih pruža ulomak marožinske slikarije je malen pa moji zaključci, naravno, mogu imati samo približnu vrijednost. Po svim navedenim momentima predložio bih za njih datiranje u XII ili najkasnije u XIII stoljeće.

U istarskom gradivu važnost im vidim u tome što se u njima i u trviškoj slikariji, čini se, po prvi put ispoljuje pučko zidno slikarstvo srednjovjekovna istarskog ladanja.

Branko Fučić



Slika 6 — Sv. Marija od Sniga u Marožinima. Ulomak zidne slikarije XII—XIII st.

⁸ B. Fučić, Sv. Petar u Trvižu. Bulletin X, 3 (1962).

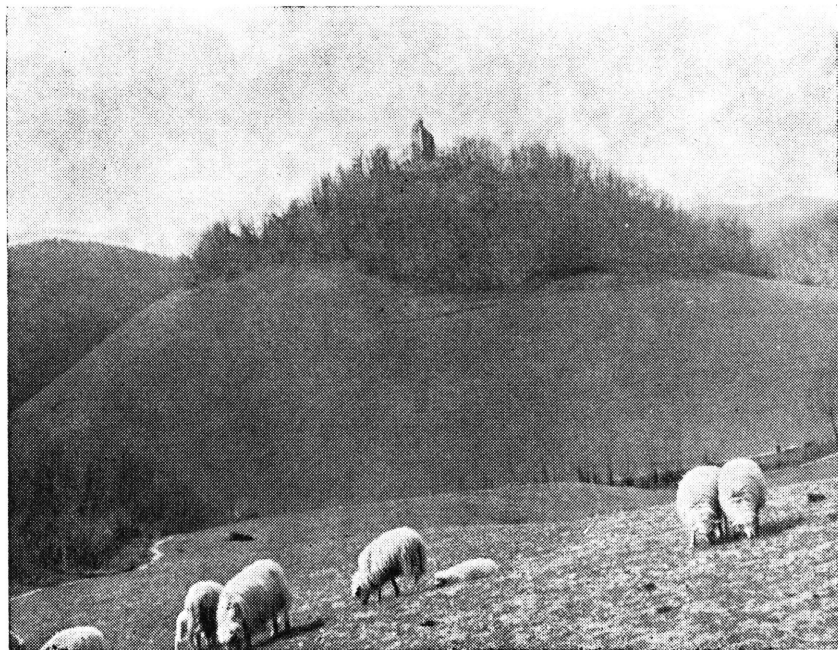
BLAGAJ NA SANI

»Nisu stari Hrvati kako god zidali.«

K. Š. ĐALSKI, Illustrissimus Battorich.

Razvalina srednjovjekovnog grada Blagaja na Sani leži nekih šest kilometara istočnije od ušća Sane u Unu (u Bosanskom Novom), od Sane udaljena je u sjevernom pravcu nešto manje od dva kilometra i zaklonjena je od pogleda prolaznika masivom brda Daščica (k. 349). Okružen sa svih strana višim bregovima, grad se ne primjećuje dok mu se sasvim ne približi uskom dolinom što je čini potok Lučica, koji se ulijeva u Sanu. Pejzaž neobično podsjeća na Hrvatsko zagorje: niski pastoralni brežuljci i uske travnate doline izbrazdane potocima i prošarane mrkosivim kvadratima njiva, sve blago i pitomo.

Grad se smjestio na čunjastom brežuljku vrlo strmih strana (k. 294), a oko njega uskim i dubokim dolinicama protiču potoci Ploče i Repušnik, koji se na južnoj strani gradskog čunja sastaju s potokom Lučicom, u čijoj se tijesnoj dolini smjestilo selo Blagaj Rijeka, na istom mjestu na kojem se prostiralo i podgrađe, koje je u svoje



Sl. 1 Pogled sa sjevera, s Crkvine, na grad.

vrijeme služilo burgu, a koje se s crkvom »beati Georgii de Blagay« prvi put spominje 1334. godine.¹ Sučelice, na lijevoj obali Sane, još i danas povezano jedino skelom, leži selo Blagaj Japra s bogatim tragovima (prostranim troskovištima) stare željezarske industrije, koja je svoj najveći procvat doživjela u kasnoj antici (III–V st.), kada se tu u većim količinama (dobrim dijelom za potrebe Siscije) talila željezna ruda. Zasad nema nikakvih tragova da se ovdje talilo i u srednjem vijeku. Velika ekonomska moć blagajskih knezova gospodara obaju Blagaja, temeljila se uglavnom na zemljišnom posjedu i na ubiranju raznih feudalnih daća (desetina, putarina, skelarina, maltarina, itd.) na području prostranog feuda.

Položen tako na dominantnom položaju, na relativnoj visini od oko 150 metara, Blagaj se – po svoj prilici – razvio na prethistorijskom supstratu, iz utvrđenja koje je u ranom srednjem vijeku moglo igrati značajnu obrambenu ulogu župskog grada.² U prilog tome ne govori samo njegov gradinski položaj nego i prvobitni kružni oblik »Ringburga«, koji se u svom daljem hodu dograđivao, adaptirajući se plastici terena i potrebama vremena. U svakom slučaju, velika humka na kojoj je sagrađena monumentalna romanička branič-kula daje utisak planski nasute gomile jedne drvene preromaničke *motae* (Motte), ako već ne limitnog tumula prethistorijske gradine.

Ruševina Blagaja u narodu je općenito poznata pod nazivom *Derviši -kula*, jer su je po predaji zidali neki derviši (koji su dali ime i obližnjem zaseoku Derviši, što neće biti bez nekog realnog osnova), dok su je – po drugoj legendi – derviši osvojili od nekakva bana. Tako je ovdje gotovo i nestalo tradicije o davnim gospodarima ove zemlje i ovoga grada. Kao da se nad sudbinom Blagaja nadvilo nešto fatalno, što u sebi nosi nešto od trojanske tragike. Ne samo da je zaboravljena njegova prošlost nego se u žrvnju vremena izgubilo i ime grada i sjećanje na njegove gospodare Baboniće Blagajske.

Arhitektura grada, koliko se sačuvala, pruža izgled već razvijenijeg burga XV stoljeća. Jer, osim romaničkog donžona reprezen-

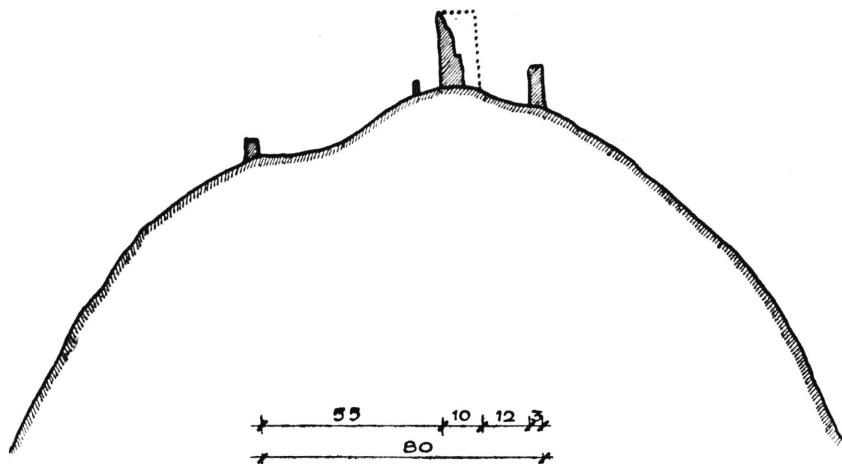
¹ TKALČIĆ, Mon. h. ep. Zagr. II, str. 90. – Kračić opis starog grada Blagaja s tlocrtom dao je TRUHELKA, Naši gradovi, Sarajevo 1904, str. 13–14.

² U hrvatskoj toponomastici za naseljena mjesta često je staro pridjevsko ime *Blagaj* koje asocira rodnu i obilnu zemlju (up. Ak. Rj. s. v. Blagâj, Blága-ja), ali se pod tim imenom javlja i nekoliko kastruma: Blagaj na Sani, Blagaj na Korani (zvan i Blagajski Turanj), Blagaj na Buni, a za frankopanski Ripač na Uni također kažu da se nekad zvao Blagaj. Očito je da su burgovi nazvani po naseljima iz kojih su se u svoje vrijeme i razvili i da su eponimna naselja svakako starija od istoimenih gradova. Ime Blagaj izvedeno je s davno zastarjelim sufiksom i spada u red toponima starog kova kao što su Oglaj, Bilaj, Maglaj, Dubočaj i druga.

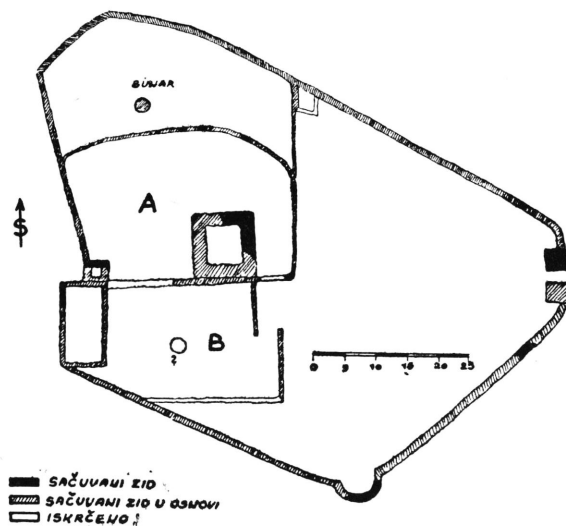
tativne forme i perimetralnog zida – glavnih elemenata romaničke fortifikacije – tu su već i kule na bedemima, vlastelinski dvor s unutrašnjim dvorištem i drugo. Međutim, aktuelno stanje razvaline, koja je zarasla u šikaru i zasuta je ruševinom, ne dozvoljava da se određenije govori o formi i namjeni pojedinih objekata, niti o etapama razvoja.

Ako bismo prosuđivali samo po tehnici zidanja, dobio bi se pogrešan utisak da je masivni romanički toranj – što se poput osobljenog obeliska drsko ustremio (još i danas)! u zamagljeno nebo – mlađi od ostalih dijelova gradske arhitekture. Zidan je na najvišem uzdignuću platoa, u gotovo pravilnim pasovima dobro klesanih sitnijih kvadera jedrog vapnenca (kamen je po svoj prilici dovožen sa strane). Sve je tu kvalitetno. Malter prvorazredne konzistencije (riječni pijesak i kreč s primjesom tucane opeke) još i danas čvrsto drži zidnu masu što su je ljudi i vrijeme tako uporno razgrađivali stotinama godina. I stoji tako ostatak tornja – kao da prkosi (još i danas visok oko 20 m).

Na žalost, ono što se sačuvalo ne pruža elemente za vjernu grafičku rekonstrukciju ovog impresivnog objekta našeg trećenta. Ali, i ovakav kakav je, blagajski donžon živo je prisutno svjedočanstvo vještine naših starih (nepoznatih) majstora koji su ga izgradili žuljevima svojih ruku i u znoju svoga lica. Živi je svjedok plodne graditeljske tradicije i kulturnih dostignuća u ona davna vremena XIV vijeka. Ništa tu ne zaostaje za mnogo brojnim analogijama iz zapadne Evrope, prvenstveno onima iz zemalja njemačkog govornog jezika, kojima je najbliži.



Sl. 2 Tlocrt Blagaja na Sani — nešto ispravljen snimak Truhelke, prilagođen današnjem stanju.



Sl. 3 Presjek grada od kapije do zapadne kule (istok — zapad).

Osim vertikalnog niza strijelnica s uskim prerezima na vanjskom licu — od kojih je samo ona u prizemlju čitava — ništa se nije sačuvalo ni od arhitektonskog ukrasa ni od perforacija. Vjerojatno pri vrhu kule treba zamisliti erker (ili mašikulu), oslonjen na konzole, od kojih se vide samo dva ležišta. Toranj se na vrhu, svakako, završavao kruništem. Neraščlanjene plohe ovog masivnog zdanja donekle su oživljene jedino naglašenim uglovnim kvaderima (Buckelquatern), koji pored konstruktivne imaju i dekorativnu vrijednost. Sve to svojim stilskim karakteristikama ukazuje na možda nešto retardiranu romaniku prve polovine XIV stoljeća. Toranj je, svakako, zidan za borbu hladnim oružjem, dakle još prije kraja XIV vijeka, kad su se već i u našim krajevima upotrebljavale puške i topovi. S tim je sasvim u skladu kvadratičan oblik, debljina zidova (oko dva metra u prizemlju) i visina objekta od pet-šest etaža (oko 25 m). Sve to s dovoljno razloga govori da postanak blagajske branič-kule datiramo u prvu polovinu XIV stoljeća.

O ostalim građevinama na gradu može se malo šta određena reći. Koliko se po zatrpanim ostacima vidi, i oni su bili kvalitetno zidani, iako u nešto rustičnijoj strukturi i tehnici. Tu nema pravilnih redova, iako je kamen dobro tesan. Za njihovu arhaičnu strukturu (zapadna kula i bedem) karakteristične su poprečne (samo poprečne!) grede kojima je ojačana masa zida, kakve se redovito nalaze na bosanskim gradovima predturskog doba (tzv. hatule),

a sporadično i u Hrvatskoj. Što se tiče objekta pored zapadne kule (to je pačetvorina $13,5 \times 7,5$ m), koji vjerojatno predstavlja ostatke palače (hiže), o njemu se kao i o čitavom unutrašnjem dvorištu bez kopanja ne može ništa sigurno reći. Sudeći po uskim temeljima, možemo zamišljati da nije bio viši od dva etaža.

Stari grad Blagaj pripada, dakle, tipu visinskog grada, kod kojeg je dispozicija prostora provedena logično i u skladu s konfiguracijom terena: oko monumentalne kule kao centralne obrambene (u starije vrijeme i stambene) tačke razmještene su unutar bedemâ koji su konačni oblik dobili u gotici kada su izgrađene kule na zidovima, a sami zidovi dobili potrebnu visinu i obrambene uređaje) svi ostali objekti potrebni za siguran i udoban život vlastelinskog dvorca. S vremenom su uz romaničku jezgru (donžon i bedemi) dograđeni pod zaštitom kule novi objekti, čime se proširuje i prvobitni tlocrt. Sada dolazi do izrazite diferencijacije gradskih prostora. Na jugozapadnoj strani – zaklonjenoj od sjevernih vjetrova – formira se (vjerojatno negdje krajem XIV i u XV v.) unutrašnje dvorište s palacom i drugim pratećim objektima, koje tek treba otkopati i fiksirati. Unutrašnje dvorište (B) kao stambeni dio odvojeno je (ogradnim zidom) od sasvim obrambenih prostora burga (A), koji funkcioniraju kao potpuno zasebna cjelina. Tako se Blagaj sve više obogaćivao novim (gotičkim) elementima, namjenjenim s jedne strane sve višem standardu kneževske obitelji, a s druge boljoj obrani.

U tome stadiju, koji u razvoju burga odražava već puno prisustvo gotike, prekinut je dalji razvitak grada. Tada je Blagaj morao imati izrazito akcentiranu dinamiku (ritam) svoje gornje konture – više kula i drugih zgrada različite visine na dosta zgusnutom prostoru – što je zajedno s drugostepenom plastikom unutrašnjih vizura i oblika doprinosilo pitoresknosti siluete burga.

Potrebno je primijetiti da ni Babonići, koji su Blagaj napustili oko 1530, a ni Turci, koji su ga još neko vrijeme držali, nisu – koliko se površinski vidi – izgradili nikakve značajnije artiljerijske objekte (bastione, kazamate) na gradu, osim možda jedne torete (ili manjeg bastiona) na jugoistočnom dijelu perimetra.

Blagai na Sani je, koliko se zna, ktizma goričkih i vodičkih knezova – Babonića (tačnije Babonega), koji se od XIV stoljeća baš po ovome gradu nazivaju *comites de Blagay*.

Gorički knezovi, starinom s Kupe, postali su vlastela u staroj dubičkoj župi krajem XII stoljeća što im je kralj Emerik *vigore donationis* – u duhu novog donacionog sistema Arpadovića – 1200. potvrdio i u baštinu poklonio prostrane posjede u staroj plemenskoj župi oko Vodičeva na Uni (». . . *quadam terram Wodicha vocatam in partibus inferioribus Sclavonie, in contiguitate districtus*

Zane et Dubicha existentem»³ Izgubivši nešto kasnije (1323) stare obiteljske posjede na Kupi, Korani i Savi, među njima i zavičajni Steničnjak, Ozalj, Okić, Medvedgrad, Ribnik i dr., Babonići puštše duboko korijenje na svojim novim posjedima s obje strane Une – na Krajini, koja to još tada (XIII, XIV i XV v.) nije bila. Njihovi su gradovi Ostrožac i Krupa na Uni, Bila Stina, Bojna i Erubno, Bušević, Otoka i Novi (Stari Novi) na Uni, zatim Kostajnica, Dubica i Kozara, Blagaj i Kamengrad na Sani i drugi. Ženidbom s Katarinom, kćeri bosanskog bana Prijezde, dobio je Stjepan Babonić Krupski 1287. u miraz još i zemljaničku župu na Vrbasu »*in territorio Galas*« (Glaž.)⁴ Preko prostrane državine Babonića vodili su tada najznačajniji putovi s primorja u Panoniju, što su oni svojom kneževskom vlašću obilno iskorištavali.

Osim toga znali su se vješto okoristiti slabostima režima posljednjih Arpadovića i zahvalnošću novog kralja Karla Anžuvince, koji ih ne bez razloga naziva *magni comites Slavoniae* (1309). Oni su tada uz Šubiće Bribirske i Frankonane Krčke daleko naimoćnija hrvatska feudalna porodica. Prihodi im iznose više od 120 tisuća dukata, za ono vrijeme silan novac. Kao zemaljska gospoda snažno utiču na poslove zemlje. Slavonijom vladaju kao pravi dinasti, a kao banovi *totius Slavoniae* kuju novac, srebrne banovce.

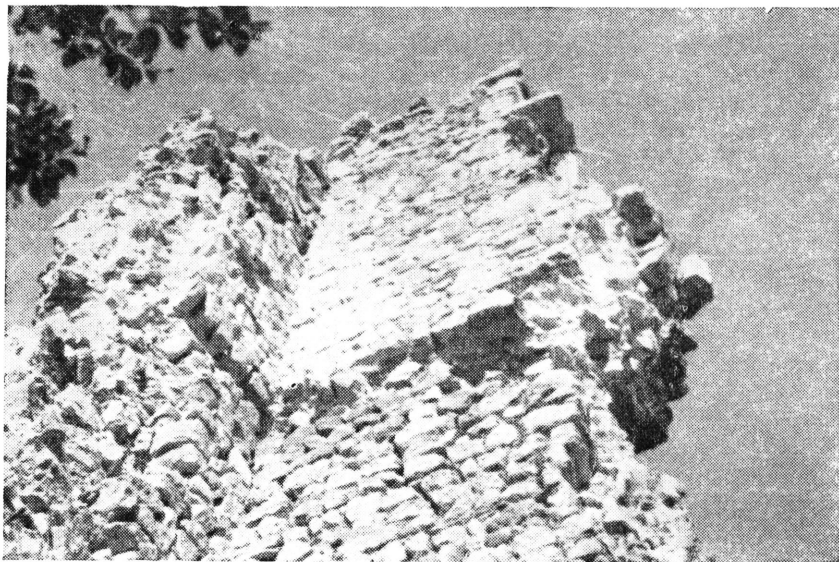
Nakon obiteljske nagodbe između Babonegovih sinova, tj. sinova bana Stjepana Steničnjaka, knezova Ivana i Radoslava, pred zagrebačkim biskupom Augustinom Kažotićem (1313), još više su konsolidirali moć svoje obitelji. Radoslav je dobio sanske posjede. On i njegovi sinovi Dujam i Nikola postadoše osnivači one grane Babonega koja će se odsad po Blagaju na Sani nazivati Blagajskom. Spojivši ujedno prostrane vodičko-sansko-dubičke posjede, Vodičevo (čiju ulogu preuzima uskoro Blagaj) postade velika gospodštija, prostran posjed. Svi tamošnji slobodnjaci i plemići (»*bona iobag'onum*«) dođoše u ovisnost o Babonićima Blagajskim. A kad je Ivan, Babonegov sin, postao – nakon propasti Bribiraca – još i banom Hrvatske i Dalmacije (1321), bio je to vrhunac moći ove vlastohlepne porodice, koja je u hrvatskoj povijesti odigrala veoma krupnu ulogu.

A onda je došlo do naglog pada (1323). Prevelika moć Babonega stajala je na putu centralističkim težnjama vladara, koji je nastojao skršiti svest vlast hrvatskih feudalnih dinasta što su tako silno ojačali koristeći se milošću i donacijama Kolomanovih nasljednika.

Ipak, iako Babonići nikad više nisu igrali vodeću političku ulogu, ostali su sve do osmanlijske najeзде – koja ih je uništila – naj-

³ THALLOCHY – BARABAS, *Codex diplomaticus comitum de blagay*, Budapest 1897, Dipl. I.

⁴ Ibidem, Dipl. XXV.



Sl. 4 Ruševina tornja, unutrašnji izgled

bogatiji feudalci u Hrvatskoj. Akcenat svoje aktivnosti uperili su na sticanje imanja. U vrijeme turske invazije ponijeli su, braneći svoje posjede, na svojim leđima znatan teret borbi na Krajini, koja se krajem XV i početkom XVI vijeka formirala baš na njihovim posjedima oko Sane i Une. Svakako, u tom presudnom i krvavom rvanju imao je i Blagaj značajnog udjela, ali o tome izvori šute.

Postanak Blagaja na Sani pada u doba najveće moći Babonića, negdje početkom XIV vijeka. I sačuvana arhitektura u svojim najstarijim oblicima (toranj) neće biti starija od XIV stoljeća. Knez Radoslav (umro je čini se prije 1330) prvi je Babonić koji nosi naslov *de Blagay*.⁵ To je ujedno i prvi spomen Blagaja na Sani (1330).

Ne znamo da li je na ovom *par excellence* obrambenom položaju od ranije postojao neki preromanički kaštel, ali je to vjerojatno. Prvi vodičanski knezovi (Vodicu su Babonezi dobili 1197) imali su osim dvora i tornja u Vodici (sada razvalina Đurića-kula u Vodičevu Donjem)⁶ i drugih utvrđenja na svom novom sansko-vodi-

⁵ »...comitis Duymī filiū Radozlaī de Blagay...«, iz čega izlazi da se već spomenuti Radoslav pisao »*de Blagay*«, što bi postanak Blagaja pomaklo u sam početak XIV stoljeća, ako ne i ranije; ibidem, Dipl. LXXXVII iz 1370. godine.

⁶ Ruševina leži na onizoj terasi iznad jednog manjeg potoka na području zaseoka Đurići, u Vodičevu Donjem, u općini Bosanski Novi. Bolje je sačuvan sjeverozapadni ugao objekta s potezima zidova od 2 do 4 metra dužine i do 7



Sl. 5 Ruševina tornja, vanjski izgled

čansko-dubičkom posjedu, od kojih se Dubica spominje 1278, a Novum castrum (ruševina Starog Novog na Kulskom brdu u Bosanskom Novom) 1258, a Kostajnicu su dobili istom 1424. godine.

Prošlost Blagaja slabo je poznata. U izvorima ima tek nekoliko podataka. U inače bogatom arhivu blagajskih knezova spominje se

metara visine. – Navodimo da se na području nekadašnje dubičke župe nalazi više ostataka srednjovjekovnih lokaliteta, koji su u većoj ili manjoj mjeri zavisili o Blagajskima, kao što su utvrde Oštra glavica u s. Mrakodolu, Gradina u Taviji, Gradine u Gornjoj Slabinji, Žujića gradina u Svodni – grad u Svodni spominje se 1256, Zidina u Gradini Gornjoj – vjerojatno razvalina blagajskog (?) grada Prikovrha, ruševina Starog Novog na Kulskom brdu u Bos. Novom i druge. Vrlo su česte ruševine pod nazivom *Crkvina*, s ostacima erkava i grobalja (npr. Cintor u Bačvanima, Crkvina u Svodni, Crkvina u Strigovi i mnoge druge). I toponimi Dvorište (dvor Babonića?) i Knežica, odnosno Knežpolje, odnose se, svakako, na srednjovjekovne institucije.

samo tri puta, i to već krajem srednjeg vijeka (1471, 1485. i 1504), dakle u vrijeme kada već opada značaj burgova. Kada su 13. lipnja 1471. – negdje u gustim slavonskim šumama kastelan Pavao i Augustin Šipek, *familiares* slavonskog vlastelina i susjeda blagajske Poljane, Ladislava od Zemče, u zaplotnjačkom napadaju orobili blagajskog službenika (*»familiares dictorum exponentium ...«*) Ivana Draškovića, s dragocjenostima i novcem, propadoše i blagajske povelje što ih je on nosio u čazmanski kaptol *»pro transumpendis et rescribendis«*. S izgubljenim ispravama nepovratno je nestalo i podataka o Blagaju.⁷

Da ni blagajski knezovi nisu bili ništa bolji, pokazuje iduća zgoda iz povijesti Blagaja. Po naređenju Stjepana i Mihajla Blagajskog poharali su 1485. njihovi kastelani Mihajlo Janković od Petrovljana i Ilija Merkohelić posjede kneza Petra Zrinjskog na susjednoj gospoštiji grada Zrinja, a otetu stoku (*porcos et scrophas*), dotjerali u *»castrum Blagay«*. Tužba kneza Zrinjskoga puna je podataka o svakojakim nasiljima (od 1483. do 1485) što su ih blagajski ljudi izvršili nad njegovima jobagionima i kmetovima.⁸ Historija feudalizma – ne samo našeg – puna je takvih nasilja svake vrste, pri čemu su stradavali najviše oni najslabiji, kmetovi (*rusticusi*) i građani (*castrenses*). Sticanje imanja (pošto-poto) i lična hrabrost, skopčana s raznim pretjeravanjima, nasiljem, pa i svireposti, bile su – po Thalloczyju – karakterne crte i vodičanskih Babonića.⁹

Blagaj se spominje još jednom, i to 1504. godine, kada su Blagajski bili osuđeni na gubitak svih posjeda, jer su se tobože služili lažnim ispravama da dokažu svoja posjednička prava (*»iura possessionaria«*).¹⁰ Presuda nije nikad izvršena. dapače su Blagajski već 1507. dobili od Vladislava II potvrdu na imanje Stojmerić.

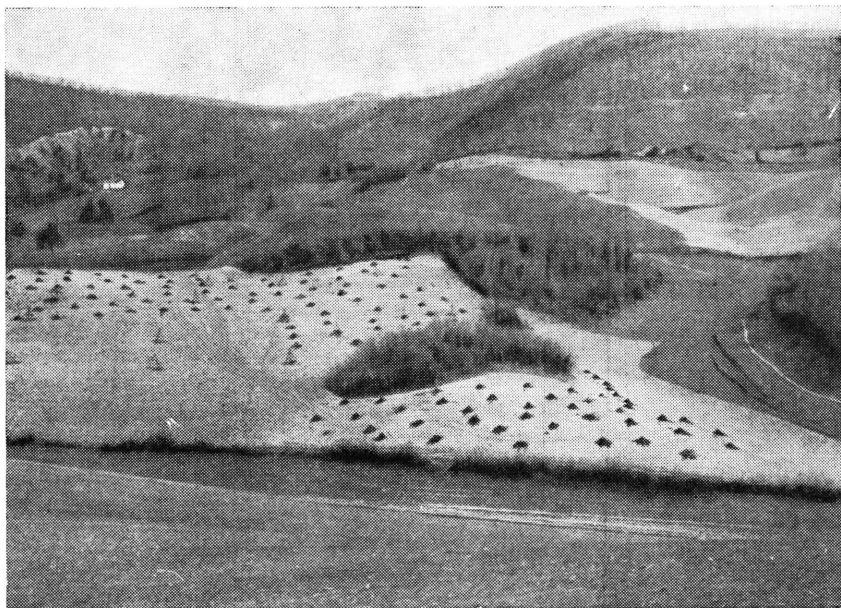
Uskoro se i Blagaj našao u vrtlogu ratnih strahota. Odmah iza pada Jajačke Banovine (1528) pojačali su Turci svoje napade na hrvatsko Pounje. Jedan po jedan padoše gradovi Dubica (1538),

⁷ *»... certas literas regales et literalia instrumenta factum castrorum eorundem Blagay et Oztrasacz ...«*, Dipl. CCII.

⁸ Dipl. CCX.

⁹ Historička istraživanja o plemenu goričkih i vodičkih knezova, Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo 1897, str. 380. ISTI: Die Geschichte der Grafen von Blagay, Wien 1898. (original na mađarskom), kao i opširan uvod u Codex diplomaticus comitum de Blagay, Budapest 1897. U sva tri navedena djela priložena je fotografija Blagaja, ali mora da se radi o nekoj zabuci jer slika – čini se – ne prikazuje Blagaj. (Up. i Šufflay, Iz arhiva Blagajskog, Vjesnik kr. hrv. slav-dalm. Zem. arhiva, Zagreb 1906. Up. i KLAUČ, Hrvatski hercezi i bani za Karla Roberta i Ljudevita I, Rad 1900, 142.

¹⁰ Zanimljiva je ova isprava i zbog toga jer se u njoj nabrajaju svi tadašnji posjedi Blagajskih: *»... in castris Blaga, Bruman, Ostrosacz et Thoron (Blagajski Turanj na Korani) nec non castellis Boyna, Othok, Bussewitz vocatis simul cum oppidis, villis et possessionibus ad eadem castra et castella pertinentibus, omnino in comitatu Zagradiensi existentibus ...«*, Dipl. CCXXV.



Sl. 6 »Crkvina« pod gradom

Kostajnica i Novi (1557), Bušević (1558), Otoka (1565) i Bila Stina (1575), nekad blagajski gradovi. U jednom zapisu bosanskog ljetopisca fra Nikole Lašvanina navodi se da su Turci zauzeli Blagaj već 1512. godine, što je svakako prerano. Bit će da je Lašvanin zabilježio neki napad Turaka, što je možda rezultirao i privremenim padom Blagaja, koji je pao negdje iza 1530, ne prije.

Blagajski su svoje posjede branili od turskih napadaja koliko su mogli. Svu napetost i jezu apokaliptičkih zbivanja oko Blagaja impresivno ilustrira predaja koju smo nedavno zabilježili u Blagaju.

Po toj legendi kulu u Dervišima sagradio je ban Jelačić. Jednom je ban bio odsutan, kad naiđu strani, nepoznati ljudi i zatraže kruha. Banica ih pusti u grad i obeća kruha ako joj nacijepaju drva. Neznanci nacijepaju drva i dobiju kruha, ali prije nego će otići, urežu sjekirom u zid kule neke nerazumljive znakove. (Uto se i ban vratio pa kad je ugledao tajanstvene znakove na kuli, problem jedi i sav preplašen upita banicu tko je dolazio u grad. Banica mu ispriča što se dogodilo. Ban joj predbaci i reče: »Znam tko je to bio. Propadosmo. Moramo bježati«. – Odmah se stanu spremati za bijeg. Ban naredi da se pod kulom iskopa lagum, pa ga zaspe baru-

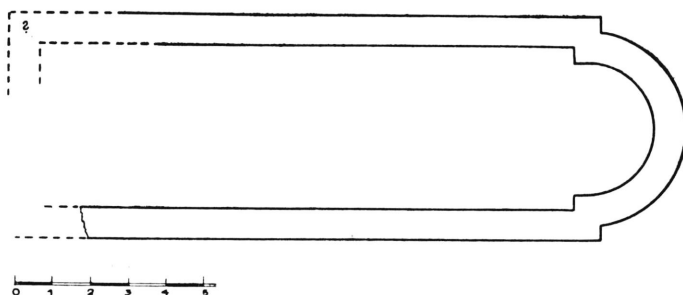
tom. Bježeći prema Vodičevu i Savi, zasipao je barutom i put, tako da je iza njega ostajao trag od baruta. Pošto su odmakli od kule, zapali barut i digne kulu zajedno s Turcima koji su je opsjedali.

Kao da je nečeg satanski simboličnog, a u isto vrijeme i tragičnog, bilo u onom tajanstvenom dolasku nepoznatih ljudi – uhoda – i onom zloslutnom ispisivanju zagonetnih znakova. Iz čitave priče izbija jezovita atmosfera postepenog turskog osvajanja i stalne napetosti u kojoj su ljudi živjeli da konačno u naglom, paničnom strahu radije u zrak dignu kulu otaca nego da je prepuste neprijatelju.

*Aj turne moj lipi,
Lipi ter prostrani ...*

Napokon, skrešeni i ekonomski uništeni, Blagajski su se povukli na svoja kranjska imanja, gdje su se uskoro germanizirali.¹¹

Posljednji hrvatski Blagaji časnó su i do kraja izdržali na Krajiní. Knez Franjo Blagajski sam brani svoje gradove. G. 1557. pi-



Sl. 7 Tlocrt grobljanske kapele na Crkvini pod gradom, koliko se mogu bez otkopavanja pratiti zidovi.

sao je iz svog Brubna generalu Lenkoviću: »... *neka zna w. m, da owo darcha danaz tri zta kony pod grad nas Otok i pred nym ye bil Hwzeyn begb Malkochbegowych ... Zlwga w. m. Ferenacz Vrsin, wykowychny gozpodin od Blagaya*«. ¹² Već iduće godine izgubiše Blagajski Bušević, pošto je kaštel bio prethodno spaljen, a 1565. i Otoku. Godine 1574. povjeriše hrvatski staleži knezu Franji obranu prekokupskih krajeva.

¹¹ Posljednji od njih, grof Ludwig Gregor Blagay, umro je 1897. a hrvatska je grana izumrla sa Stjepanom, knezom Blagajskim, 1598.

¹² LOPAŠIĆ, Bihać i Bihaćka Krajina, Zagreb 1943, str. 244 – izvornik u Lopašićevoj zbirci. Up. i Lopašićevo djelo: *Oko Kupe i Korane, passim*. Oba djela obiluju podacima o knezovima Blagajskim i njihovim gradovima (*passim*).

Stjepan Blagajski moli 1587. da mu se dodijeli krajiška konjička pukovnija. Iste ga godine general Josip Turn preporuča za krajiškog kapetana. Stjepan je kao posljednji od svoga roda, od hrv. Blagaja, poginuo u sukobu s Turcima 1598. kod Zvečaja i svojom smrću na bojnopolju zaključio povijest hrv. Babonića Blagajskih.¹³

Turci su u Blagaj na Sani postavili posadu koja se tu spominje 1555,¹⁴ a na opustjele posjede Blagajskih naselili su novo stanovništvo. Po jednoj vijesti iz 1696. – čini se – da su Turci još tada držali Blagaj (ili su se privremeno koristili njime). Te su godine banske čete – između mnogih naselja i gradova u Turskoj Hrvatskoj – poharale i »castellum Blagay cum civitate«.¹⁵ To je i posljednji spomen o Blagaju. Otad su u nepuna tri stoljeća – ljudi i vrijeme učinili svoje. I prošlost je pala u zaborav. Od nekad lijevog burga – danas još strše samo ostaci *Derviš-kule* – kao nijemo svjedočanstvo prohujaalog vremena. *Mru kraljevstva, mru gradovi...*

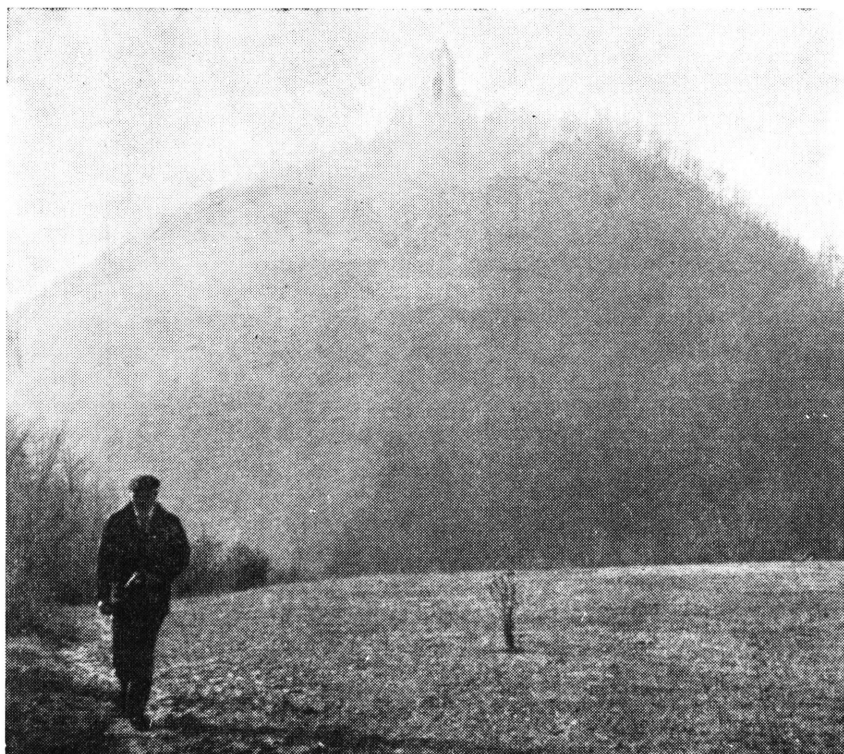
Odmah ispod grada, u dolu, sa sjeverne strane, nazire se usred njive zv. Crkvina ruševina ceterijalne kapele Blagajskih, zarašla u šikaru i drač. Konture zidova, koji su najvećim dijelom iskrčeni, mogu se još djelomično pratiti. Prema podacima iz literature, oko crkvice se prostiralo groblje s velikim kamenim pločama, koje su raznesene, osim dva fragmenta. (Svuda po njivi i šikari leže rasure kosti nekad silnih Babonoga i njihove družine.) Radminski je ovdje još vidio 15 ploča.¹⁶ Blizu ove ruševine izoran je – po Rad-

¹³ LOPAŠIĆ, Spomenici Hrvatske Krajine I, Zagreb 1889 – gdje se nalaze i drugi podaci o Franji i Stjepanu Blagajskom. Up. Oko Kupe i Korane, str. 55, 56. i 57.

¹⁴ KREŠEVLJAKOVIĆ, Novi podatak o povijesti grada Blagaja na Sani, Naše starine VI, str. 35. Nahija Blagaj (od 1551. zajedno s Bilajom kao nahija BILAJ – BLAGAJ) ne spominje se u turskim izvorima prije sredine XVI v., što može biti u prilog samo našem datiranju pada Blagaja istom poslije 1530., up. ŠABANOVIĆ, Bosanski pašaluk, str. 56. i 154. Po Lopašiću držali su Blagajski Blagaj još 1530., a Turci ga ugrabiše oko g. 1540. (Oko Kupe ..., str. 55), a Jugoslavenska enciklopedija (s. v. Babonići) pad Blagaja stavlja u g. 1532. Kreševljaković i Šabanović, oslanjajući se na vijest ljetopisca Lašvanina, uzimlju 1512, što je prerano.

¹⁵ LOPAŠIĆ, Spomenici Hrvatske Krajine III, str. 11–12, gdje se daje popis mjesta što su ih hrvatske čete poharale u ratu 1693–1696. Podatak nije iskorišten u literaturi o Blagaju.

¹⁶ O nekim prehistoričkim i rimskim građevnim ostancima u području rijeke Sane u Bosni, GZM 1891, str. 443. Radimski je mislio da je opeka koja se izorava iz ruševina crkve na Crkvini rimske proizvodnje, pa je zaključio »da je u polju kod Derviša bila rimska naseobina«, valja uz cestu što je vodila iz doline Japre prema Kostajnici. Potrebno je ispraviti podatak zaslužnog arheologa, jer se ne radi o rimskoj, nego o srednjovjekovnoj cigli ugarske provenijencije (slična današnjoj, samo nešto tanja). U vezi s tim potrebno je korigirati i zaključke koji su se tu i tamo izvodili u arheološkoj literaturi. Zaključak o cesti može imati opravdanja, ali to onda nije poznata »via exercituum« srednjeg vijeka, koja se, mislim, držala Une. – Za mač v. Radimski, Arheološki leksikon (rukopis u Zavodu za zaštitu spomenika kulture SR BiH) s. v. Derviši. Mač se ne vodi u inventaru Zemaljskog muzeja u Sarajevu.



Sl. 8 Pogled na Branič-kulu

minskom – jedan srednjovjekovni mač, koji se navodno nalazi u Zemaljskom muzeju u Sarajevu. Ovdje je 1934. kopao novljanski župnik dr Purk, ali nam rezultati nisu poznati.

Grad je nedavno pretrpio značajna oštećenja. Navečer 26. marta 1965. godine za vrijeme oluje koja je zahvatila ovaj kraj udario je grom u ruševinu branič-kule. Od udara groma je srušena polovina kule, tako da joj sada visina iznosi samo oko 10 m. Time je nanesen vrlo težak udarac jednom od najljepših romanččkih donžona u BiH.

Ivo Bojanovski

ARHIVSKE VIJESTI O NEKIM KULTURNIM SPOMENICIMA BARBANA I RAKLJA

Radoznali namjernik koji naiđe u naša istarska sela često zastane pred nekom upadljivom građevinom, dvorom, ložom, crkvom, lijepim bunarskim vijencem, freskom, kipom, slikom, oltarom. U njemu se i nehotice pomalja pitanje kada je takvo djelo nastalo, tko ga je i čijim sredstvima izradio. Istina, marljivi istraživači odgovorili su do danas na mnoga takva pitanja, naročito za one važnije, umjetnički značajnije spomenike. Ipak je ostalo još mnogo onih manje značajnih djela ljudskih ruku, koja možda jedva zaslužuju naziv »spomenik«, možda samo »spomeni prošlosti«, a o kojima jedva što znamo. Pa ipak su ta djela u sredini u kojoj su nastala ili bila iskorištavana imala značenje ukrasa ili bar istaknutog objekta, koji na svoj način obilježuje tu sredinu. Zbog toga i ti manji radovi imaju *svoje* značenje. S umjetničkog aspekta takva djela služe, ako ništa drugo, kao pozadina na kojoj se jasnije i izrazitije ističu važnija djela s jačim umjetničkim obilježjima. Ustvari i ta skromna djela izraz su ljudskih težnji, u određenom vremenu i na određenom prostoru, za nečim boljim, ljepšim i višim.

Pismeni izvori koji bi posvjedočavali autora, vrijeme nastanka i ostalo što nas zanima kod takvih manjih djela općenito su sačuvani u vrlo ograničenom opsegu. Zahvaljujući sretnoj okolnosti sačuvao se za područje Barbana i Raklja, odnosno za kulturno-historijske spomenike manjeg značaja s tog područja, nešto veći broj pisanih vijesti nego na ostalom području Istre. Većinu tih podataka prikupio je velikom marljivošću na početku druge polovine prošlog stoljeća Josip Batel, barbanski općinski načelnik, još prije nego je oslijepio. Većinu je uzeo iz tada još postojećeg vrlo bogatog općinskog arhiva u Barbanu,¹ ili ih je skupio obilazeći kraj, sve u nastojanju da izradi povijest svog rodnog kraja.² Batelovi podaci danas dobrim dijelom nadoknađuju izgorjeli barbanski općinski arhiv, pružajući brojna obavještenja o prošlosti i Barbana i Raklja, dviju među najstarijim hrvatskim općinama u Istri.

¹ Barbanski općinski arhiv izgorio je 24. siječnja 1893. godine. Vidi Marco Tamaro, *Le città e le castella dell'Istria*, Vol. II, Poreč, 1893. Inventar barbanskog općinskog arhiva, sa stanjem prije njegova uništenja požarom, objavljen je u drugom svesku »Gli Archivi della Regione Veneta«, Venecija 1881, na strani 513. do 520.

² Sudeći po Batelovoj ostavštini ipak Batel nije dospio da izradi povijest rodnog kraja, Barbana. Priličan broj po njemu sakupljenih historijskih vijesti o Barbanu i Raklju bio je objavljen u polumjesečniku »La Provincia dell'Istria«, godine 1876 (X godište), 1877 (XI godište) i 1878 (XII godište), najprije pod naslovom »Notizie storiche su Barbana«, a kasnije »Notizie storiche di Barbana«.

Služeći se dakle Batelovom ostavštinom, objavljujem u ovom napisu vijesti i podatke o nekim kulturno-historijskim spomenicima barbanštine i rakaljštine između XVI i XVIII stoljeća, dopunivši ih vijestima i za ranije razdoblje gdje sam to smatrao nužnim.

I.

Najstarije pisane vijesti spominju Barban već 1199. godine. U ugovoru što ga sklapa barbanska općina s pulskom spominju se njeni predstavnici, župan Pribislav i dvanaest seljaka. Nemamo vijesti o tome da je već u to vrijeme Barban bio kaštel. Međutim na području Barbana i Raklja sačuvali su se do današnjeg dana ostaci dvaju sredovječnih kaštela: Starog Raklja i Barbana; ovaj posljednji znatno je prerađen tokom kasnijeg vremena, između XVII i XVIII stoljeća.

Nije nam poznato vrijeme postanka ni jednog ni drugog kaštela. Svakako su stariji od početka XIV stoljeća, kada se prvi put spominju kao kašteli. Najprije se spominje Rakalj u latinski pisanoj ispravi od 4. travnja 1312. godine kao »Castellare de Rachir«. Iz isprave se razabire da ga tadanji feudalni vlasnik, gotički i tirolski grof Henrik, daje kao miraz svojoj kćeri Elizabeti i njenu za-



3. Vrata barbanskog kaštela (Fotc: Konzervat. zavod Rijeka)



4. Zapadna vrata barbanskog kaštela (Foto: Konzervat. zavod Rijeka)

ručniku Nikoli Brambergu.³ Čini se da je Stari Rakalj već trideset godina kasnije napušten, jer se u diobnom ugovoru goričkih grofova 1342. godine spominje samo »Castrum Novum«, tj. Novi Rakalj, današnji Rakalj.⁴ Vjerojatno je stradao u međuvremenu u ratnom metežu između Goričkih, akvilejskog patrijarha i Mlečana te njihovih sljedbenika i plaćenika u Istri.

Dok se Stari Rakalj i danas izdiže kao ruševina u obrisu pejzaža, dotle je barbanski kaštel nestao u naselju koje je kasnije nabujalo oko njegovih ruševina i ostataka. Prema Batelovim podacima Barban je bio razoren 1328. godine.⁵ Međutim, Batelovoj vijesti ne

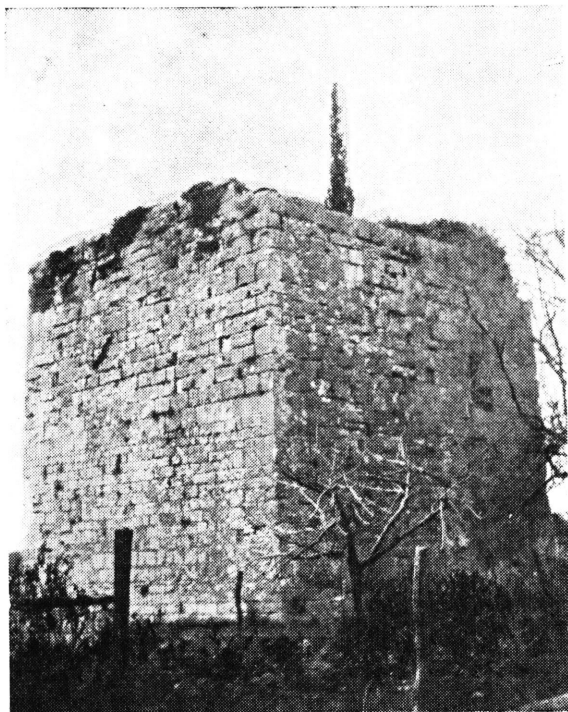
³ Vidi P. Kandler, Codice diplomatico istriano, dalje u tekstu: CDI.

⁴ Vidi H. Pirchegger, Überblick über die territoriale Entwicklung Istriens, u Erläuterungen zum historischen Atlas der österreichischen Alpenländer, Akademie der Wissenschaften Wien, I/4, 1914, str. 530.

⁵ »1328. – Il Castello di Barbana e preso e distrutto dai Vallesi e fianonesi partigiani del Patriarca d'Aquileja«. Podatak iz »Anala« u Batelovoj ostavštini u Historijskom institutu JAZU u Zagrebu.

nalazimo oslonca u izvorima. U ispravi, naime, od 16. kolovoza 1330. godine, koja jedina spominje razaranje Barbana, nalazimo da je akvilejski patrijarh Pagano della Torre kao mirovni sudac osudio Sergia i Nascinguerru iz Pule, zajedno s njihovim pristašama i s općinama pulskom, vodnjanskom, balskom, dvigradskom i labinskom, da plate goričkim grofovima odštetu od 500 Maraka i ostalo što je presudom određeno zato što su »pridem«, tj. »*davno*« tome, zauzeli i razorili »*terram de Barbana*«, koja je bila vlasništvo Goričkih. Ne upuštajući se u detaljnije raspravljanje o značenju »pridem«, držimo da treba ipak vrijeme razaranja Barbana staviti nešto više unatrag.⁶

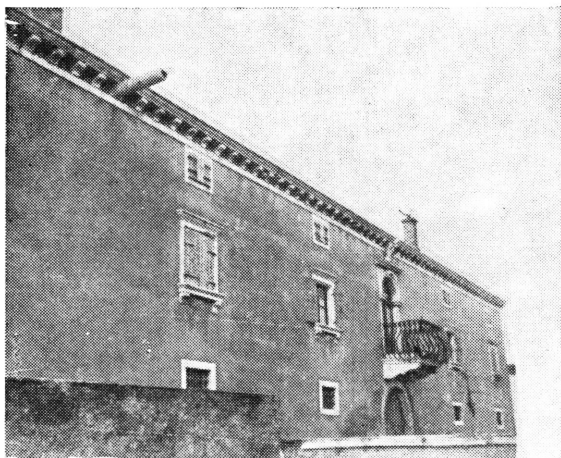
Dok je Novi Rakalj izrastao na drugom lokalitetu, a ne na istom gdje se nalazio Stari, dotle je novo barbansko ljudsko naselje raslo oko ruševina starog kaštela, na istom lokalitetu. Barban se kao selo spominje još 1498. u urbaru pazinske grofovije, 1516. se pre-



5. Ostatak zapadne četvorne kule barbanskog kaštela (Foto: Konzervat. zavod Rijeka)

⁶ Ispravu od 16. kolovoza 1330. vidi u CDI.

6. Palača
Loredan u Barbanu



daje Veneciji, koja ga 1536. prodaje na dražbi kao feud zajedno s Rakljem Loredanima. Nije poznato da li su Loredani obnovili barbanski kaštel, ili su to učinili već ranije pazinski feudinci. U XVI stoljeću u Barban dolaze feudinci Loredani i njihovi kapetani u više navrata. Za svog boravka stanuju u »staroj palači«. Kaštel je u to vrijeme gotovo pust te postoji opasnost da bude lako zauzet.⁷ Zbog toga Loredani naređuju barbarskim županima i sucima da se odmah moraju nastaniti u samom Barbanu.⁸ Za neposluh prema toj naredbi predviđene kazne bile su namijenjene za popravke kaštela. Prema tome je u XVI stoljeću postojao u Barbanu kaštel. No taj kaštel nije bio jednako velik kao raniji, razoren u XIV stoljeću. Građevni materijal, naime, od starog kaštela upotrebljava se još dugo kasnije za razne gradnje u samom Barbanu. Tako je feudalni kapetan Antun Capello dao godine 1606. iz dijela ruševina starog kaštela sagraditi unutrašnje krilo feudalne palače i nad vrata staviti svoj i loredanski grb.⁹ Prema Batelu to je krilo

⁷ »...li quali ladri potriano anco facilmente assediare il castello, nel qual non vi sono altri, che il magnifico signor capitano, e due guardiani, poco utili a difendersi ...« Vidi, I terminaciju u Libro terminazioni della Giurisdizione feudale di Barbana, Vjesnik državnog arhiva u Rijeci, sv. II, Rijeka 1954, str. 125.

⁸ Cit. mjesto u terminaciji broj 1, ali i u drugim terminacijama Loredana.

⁹ Pored navedenih grbova bio je nad vratima uklesan ovaj natpis:

EX VETERI LAPIDUM DIRUTA CONGERIE
SUB FELICIBUS AUSPICIS ILL^{MI} DNI LEONARDI
LAURETANI BARBANAE CASTRINOVI DOMI
NI PRONI ANTONIUS CAPELLO PRAEF.
RESTAURARE CURAVIT M. DC. VI.

Vidi J. Batel, Notizie storiche di Barbana, u La Provincia dell'Istria, god. XI, br. 22 od 16. studenog 1878, str. 173.

srušeno 1879. godine. Godine 1726. ponovno se upotrebljavaju ostaci ruševina starog kaštela. Feudalni kapetan, doktor prava Antun Franković, dao je od tih ruševina podići vanjski zid kaštela, između zapadnih vrata i četvorne kule, koja je inače služila kao zatvor.¹⁰

Prema sačuvanim podacima taj je »juris doctor« Franković mnogo nastojao oko obnavljanja zidova barbanskog kaštela i vrata u njima. Trag te svoje djelatnosti ostavio je u natpisima nad vratima kaštela. Na zapadnim vratima sačuvao se natpis:

D. O. M.
SIT LAUREDANIS DOMINIS SIT GRATIA PLENA
SIT FRANCOVICH GRATA CURA ET OPUS
A. D. MDCCXVIII XX AP lis



7. Današnji izgled lože u Barbanu (Foto: Konzervat. zavod Rijeka)

¹⁰ O toj gradnji svjedočio je natpis na zidovima kaštela prema zapadu:

ILL^{MI} ET ECCEL^{MI} DD – IOANNI LAUREDANO ET
NEPOTIBUS BARBANAE ET RACHELIS DD
ET PP ANTONIVS DR FRANCOVICH PRAEFECTUS
DIRVTA MOENIA RIEDIFICARE CURAVIT
A. D M DCC. XXVI

Vidi J. Batel, na cit. mjestu.



9. Mletački lav, nekada u barbanskoj loži (Foto: Konzervat. zavod Rijeka)

A na istočnim vratima, i inače manje ukrašenima, stoji jednostavno:

1720

A. F. G.¹¹

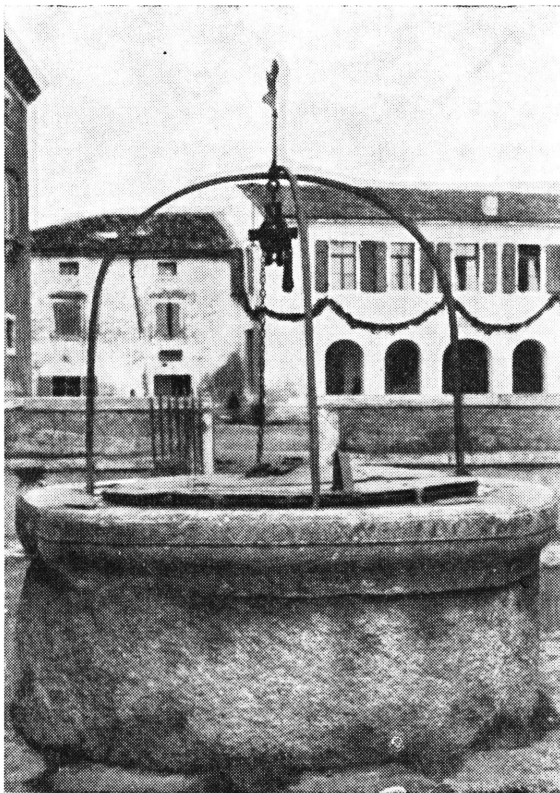
Prema tradiciji, koju je kasnije zabilježio Batel, a poslije njega i Marko Tamaro, zid između zapadnih vrata i župne crkve sagrađio je navodno jedan osuđenik da se iskupi od doživotnog zatvora. Prema Batelu taj je zid srušen 1878. godine, kada je skinuto i guelfsko nazubljenje koje se dotada nalazilo i nad zapadnim vratima Barbana. Tada je srušen i srednji dio zidova kaštela nad vrtom.

Sve do godine 1555. održalo se općinsko vijećanje i suđenje u Barbanu pod Ladonjom, koja je tada stajala na trgu pred kućom Mikoli. Te je godine u Barbanu sagrađena loža. Otada se i vijećanje i sudovanje vršilo za kamenim stolom pod ložom u prisutnosti župana, požupa, deset sudaca i skrbnika puka. Nasuprot tom stolu dao je postaviti feudalni kapetan Ravenoldo mletački simbol, kamenog lava, s grbovima loredanskim i svojim i natpisom.

CLARISSMI LAUREDANI D.D. IMPERANTI BARBANENSI POPULO PORTICUS ERECTA DIVI MARCI TUTELARIS FORTISS. SIMULACRO PRAE-

¹¹ Vidi J. Batel, na cit. mjestu.

Pred feudalnom palačom, između nje i crkvenog fontika, bio je godine 1567. izrađen općinski zdenac, na čijem su vijencu bila



9. Zdenac pred palačom Loredan u Barbanu (Foto: Konzervat. zavod Rijeka)

¹² Johanne, u drugom retku natpisa, ispravljeno na osnovu foto-snimke natpisa u »JOANNE«.

Godine 1842. bila je prerađena općinska loža. Na mjesto ranijih kamenih, navodno mramornih, stupova načinjen je trijem koji počiva na zidanim svodovima. Gornji kat, koji je prije služio kao općinski »fontik«, tj. skladište žita, pretvoren je napola u osnovnu školu, a u drugoj polovini načinjen je stan za učitelja. Kada je bila dovršena ta pregradnja, zatražili su od poznatog barbanškog pisca i historičara kanonika Petra Stankovića da sastavi prigodni natpis. On je sastavio ovaj distih:



10. Župna crkva sv. Nikole u Barbani (Foto: Konzervat. zavod Rijeka)

uklesana tri grba: loredanski, mletački i onaj suvremenog kapetana i datum »MDLXVII ADI PRIMO DECEMBRIO«. ¹³

Na osnovu ugovora, koji se sačuvao u pisanom obliku, a koji je bio skopljen 9. lipnja 1587. godine između feudalnog kapetana Ercole Ellenija i »proto muraro«, zidara Marko Guerre iz Lab'na, trebalo je da ovaj posljednji dovrši već ranije započetu gradnju kancelarije uz ložu za 70 libara. Tom je zgodom iznad vrata kancelarije bio uzidan grb Loredana, koji je kasnije premješten na drugo mjesto. ¹⁴

MDCCCXLII PORTICUS AC TURRIS PUERIS DOMUSQUE DOCENDIS
IMPENSA HEC POPULI? FACTA, REFECTA, PATENT.

No, nezadovoljan izvedenim djelom dodao je:
MARMOREAS OLIM PATRES FECERE COLUMNAS
ILLE SUBSTITUIT LABILE TEUTA LUTUM.
(Prema Analima Josipa Batela.)

¹³ Vidi Josip Batel, Notizie storiche di Barbana, La Provincia dell'Istria, XI, 1878, str. 173.

¹⁴ Grb je prigodom popravka tornja s urom premješten nad prozor kancelarije u prizemlju, gdje je stajao do 1833. godine. Prema Batelovim Analima. Ugovor objavljujemo na kraju ovog napisa.

II.

Na području barbanštine i rakaljštine postoje ostaci ili tragovi mnogih vrlo starih crkava. Neke od njih spominje već »Istarski razvod« iz 1325. godine – po nekima falsifikat s kraja XV ili početka XVI st., ali sastavljen na temelju starijih isprava. Razvod spominje na primjer s. Duniža (s. Dionizije), »Sanbasu« (s. Savu) s. Martina (kod Bičića).¹⁵ O svima tima nalazimo poneki podatak kod Batela. No kako je o tim crkvama napisano i objavljeno nešto više od toga od drugih autora, na drugim mjestima,¹⁶ prelazimo na ostale podatke.

Vrlo starim crkvama tog područja pripada i barbanska župna crkva posvećena sv. Nikoli. Za svog trajanja doživjela je ta crkva razne promjene Godine 1585. udario je grom u sam vrh zvonika i oštetio ga. Loredani su dali napraviti novi vrh tornja, sadašnjeg osmerokutnog oblika. Za spomen na to ugradili su u zvonik kamenu ploču na kojoj je uklesano, pored grbova i nekoliko slova, još i godina kad je izvršen popravak: MDLXXXV. Međutim najznačajnije promjene na crkvi izvršene su početkom XVIII stoljeća.

Prema Batelovim podacima župna crkva u Barbanu ponovno je izgrađena iz temelja godine 1701. Mada svi radovi u crkvi još nisu bili dovršeni, predstavnici barbanske općine župan Jakov Kontić-Matučina, požup Zvane Vidić zvan Paulić i dr. zamolili su pulskog biskupa da posveti crkvu. Istovremeno s posvetom crkve biskup je obavio i posvetu pet novih mramornih oltara, koji su – prema riječima Batelovim – pripadali među najljepše u pokrajini. Ti su oltari stavljeni na mjesto starih drvenih devet oltara koji su stajali u staroj crkvi. Župna crkva bila je potpuno dovršena nastojanjem feudalnog kapetana Ivana Frankovića godine 1708. Umjesto ranije sakristije, koja se nalazila na mjestu zdenca i prostorije za ulje, za novu sakristiju iskorišteno je prizemlje jedne stare kule barbanskog kaštela. U prvom katu iste kule uređena je posebna prostorija za molitvu s izravnim pristupom iz feudalne palače. Tom je zgodom sagrađeno krilo feudalne palače prema trgu uz općinski zdenac sve do vrta feudalnog dvora, gdje je porušena druga okrugla kula.

S Batelovim izlaganjem slaže se ono što je kasnije objavio Marko Tamaro, tj. da se u sjevernom zidu barbanske župne crkve vide tragovi dviju kula iz sistema starih barbanskih utvrda, jedne četvr-

¹⁵ »... do zatki opatie crkve stoga Martina ...« Razvod istrianski, Arkiv za povjestnicu jugoslavensku, knj. II, razd. II, Zagreb 1852, str. 249. i sl.

¹⁶ Vidi, na primjer, Bernardo Schiavuzzi, *Attraverso l'agro colonico di Pola*, Atti e memorie della Societa istriana di archeologia e storia patria, vol. XXIV, Poreč, 1908, str. 92 i sl.

taste i jedne okrugle.¹⁷ Međutim se iz tih vijesti ipak ne može jasno razabrati da li su upotrijebljeni dijelovi barbanskih utvrda za proširenje župne crkve ostaci barbanskog kaštela srušenog prije 1330. godine, ili su to možda dijelovi utvrda koje su kasnije sagrađene u Barbanu, pa su s vremenom postale nekorisne te ih je Franković dao ugraditi u župnu crkvu.

O pregradnji barbanske župne crkve stavljen je u samoj crkvi natpis na luk među stupovima ispod orgulja:

AEDIFICATA DIVI NICOLAI STUDIO VERO ILLMI
DNI IO FRANCOVICH PRAEFECTO A. D. 1708.

Radi ukrašavanja korne kapele župne crkve u Barbanu župan Petar Šain ugovorno se pogodio sa slikarom Petrom Gleiserom da mu izradi pet slika križnog puta za cijenu od 60 dukata. Od tih slika u Batelovo vrijeme postojale su još samo dvije: Molitva u vrtu i Bičevanje. Slike Krunisanje trnovom krunom, Ecce homo i Križanje bile su već maknute zbog oštećenja.

Godine 1762. izradio je proto Besenghi Napolaki uz nagradu od 45 dukata nove klupe u župnoj crkvi, namijenjene županu, požupu i sucima. Iste je godine labinski kovač Josip Tandardin izradio šest držaka za svjetiljke u župnoj crkvi, a slikar Antun Barbieri ih je obojio. Barbieri je izradio i nove slike za križni put.

Po narudžbi župana Ive Glavaša i ostalih općinskih predstavnika izradili su godine 1766. Krnjeli, Antun Capellari i njegov bratić Antun de Pesarris za 120 dukata uru za toranj župne crkve.

Sedam sela, od kojih je bila sastavljena četa Bratelić, osnovalo je 1724. godine crkvu posvećenu B. D. Mariji »od zdravlja«. Zidar »proto« Juraj Skladović, Korčulanin, izradio je u toj crkvi godine 1754. grobnice. Tri godine kasnije izradio je »proto« Ivan Antun Boškarijol za cijenu od 245 dukata oltar posvećen »krunici«. Palu s naslikanim sv. Valentinom izradio je za istu crkvu Dominik Carresi iz Pule.

Barbanska feudalka Ana Vendramin Loredan poslala je godine 1768. iz Venecije nacrt oltara za crkvu B. D. Marije u Prnjanima. Odredila je da taj oltar treba izraditi »proto-altarista« Jakov Boškarijol uz nagradu od 300 dukata.

Barbanci su izvršili zamjenu starih drvenih oltara za nove mramorne u svojoj župnoj crkvi, kako smo pokazali, početkom XVIII stoljeća. U tom su ih slijedili Rakljani više nego pola stoljeća kasnije. Sačuvao se pismeni ugovor sklopljen 19. rujna 1766. god.

¹⁷ M. Tamaro, *Le città e le castella dell'Istria*, Poreč, 1893, vol. II, str. 681 i sl.

u Barbanu između rakaljskih općinskih predstavnika župana Mate Percana i drugova te »prote-altariste« Ksavera Medelina iz Vodnjana. Tim ugovorom naručuju rakaljski općinski predstavnici izradu glavnog oltara za svoju župnu crkvu u Raklju zato što je »sadanji drveni star i više im se ne sviđa«. Zanimljivo je da su za taj oltar bila izrađena dva nacrti: jednog je izradio pomenuti Ksaver Medelin, a drugoga »proto-altarista« Zvane Napolaki, kog smo već prije spomenuli. Rakljani su izabrali nacrt oltara majstora Napolaka s nekim izmjenama prema Medelinovu nacrtu, ali su izradu povjerali Medelinu. Cijena za dovršenje tog oltara bila je ugovorena sa 430 dukata (od po 6 libara) i k tome 15 kola kamena izvađenog u rakaljštini. Od ugovorene cijene 330 dukata trebalo je da dade blagajna župne crkve, a 100 dukata trebalo je da plate stanovnici Raklja. Gotovo godinu dana kasnije izvršene su manje izmjene u ugovoru. Medelin je snizio prvobitnu cijenu za 20 dukata na 410, a Rakljani su povećali svoj udio na 110 dukata, a crkveni smanjili na 300 dukata.¹⁸ Ugovorenu cijenu trebalo je isplatiti u ratama predviđenim ugovorom, od toga dijelom i u naturi (u brašnu, vinu, siru i drugim prehrambenim proizvodima, i to uz polovične cijene). Interesantno je što se u ugovoru meštari-oltaristi nazivaju »profesorima«. Pored svih tih detalja upada u oči još i činjenica da je ugovorena cijena izrade rakaljskog oltara vrlo visoka i da je ona u stvari još i viša, jer je Medelin dobivao od Rakljana sve što se odnosilo na prehranu uz plaćanje samo polovine stvarne cijene. Ako ugovor za rakaljski oltar s obzirom na cijenu uporedimo sa cijenama za oltare koje smo prije spomenuli, upada u oči da je rakaljski za više nego polovinu skuplji, a to pak znači da su se Rakljani u želji za isticanjem i suviše opteretili.

III.

Netom prikazani podaci o građevinskoj, umjetno-obrtničkoj i slikarskoj djelatnosti na području, ili tačnije za područje, Barbana i Raklja pokazuju da u razdoblju od XVI do kraja XVIII stoljeća ne sudjeluje u tim djelatnostima ni jedan domaći majstor. Sva djela izvode pridošlice iz Italije, odnosno područja Mletačke Republike, pod čijim su suverenitetom u to vrijeme stajali, uostalom, i Barban i Rakalj. Skučene životne, a naročito privredne prilike u barbanštini i rakaljštini nisu pružale potrebne mogućnosti da se u tom kraju razvije i održi čak ni osrednji zidarski ili kovački majstor. Za svaki malo kvalitetniji obrtnički rad morali su se stanov-

¹⁸ I ugovor od 19. rujna 1766. g. i kasniji ispravak objavljujemo na kraju ovog napisa.

nici Barbana i Raklja obraćati na majstore u susjednim mjestima, Labinu, Vodnjanu, Puli itd.

No unatoč takvom stanju siromaštva u kojem su živjeli ovi krajevi ipak su se za izgradnju i ukrašavanje crkava trošila relativno znatna sredstva. Najočitije nam to pokazuje primjer izgradnje glavnog oltara u župnoj crkvi u Raklju godine 1766, kada su se rakaljski općinski predstavnici ponijeli gotovo razmetnički. No radilo se o ugledu rakaljske općine, koja nije htjela da zaostane u ukrašavanju svoga mjesta za Barbanom.

IV.

Kao prilog ovom napisu objavljujemo dva ugovora: jedan o gradnji barbanske kancelarije iz godine 1587, a drugi o gradnji glavnog oltara u župnoj crkvi u Raklju iz 1766. godine.

1. UGOVOR sklopljen između Herkula Ellenija, predstavnika feudalnog gospodara Barbana i Raklja, i meštra Marka Guerre iz Labina o gradnji kancelarije u Barbanu godine 1587.

(Prema bilješci Josipa Batela prijepis načinjen po izvorniku u barbanskom arhivu.)

Die 9. Junij 1587.

Si dichiara per la presente Scrittura, qualmente Mistro Marco Guerra, muraro, al presente habitante in Albona a convenuto d'accordo con il Magnifico Signor Herculo Ellenio, per l'Illustrissimo Signor e Padrone di questo Loco, Capitano honorando e a nome di Sua Signoria Illustrissima facendo (!) di dover far costruir e finir la Cancellaria in questo Loco, già principata appresso la Loggia del Comun, con permissione di fargli l'infrascritte cose: finir le muraglie già principate di altezza come la sudetta Loggia; mutar la porta di quella levandola da dove al presente s'attrova, e rimetterla nella cantonata di essa Loggia verso la strada, obturata la porta vecchia dov'è la detta porta, la qual Cancellaria sia et esser debba in volto con una crosera da esser sufficientemente fatta, imboccata, o biancata, coperta di lastre ovver coppi, fargli una finestra con la sua ferriada, che gli sarà dato dalli Signori, terrazzarla con lastre, ovver pierre-cotte, restando obbligo di far anco il balcon et porta di tavola che similmente gli sarà data, similmente imboccarla et biancarla dalla porta davanti, obbligandosi all'incontro Sua Signoria di dar ad esso Mistro, tutti li manovali, sassi, terra, sabion e calcina preparata, e finalmente ogni altra cosa necessaria alla sudetta Casa, e questo per prezzo e mercato concluso de L. 70 de piccoli, a conto delli qual denari Sua Signoria gli contò nel presente giorno Lire 9 de piccoli, dovendo esso Mistro Marco per fatto espresso ritrovarsi in questo Luoco fino alli 3 di Luglio prossimo venturo per dar prin-

cipio all'antedetta opera e quella ridurla a total perfetion, giusta l'obbligo suo, e contenuto nella presente scrittura, sott'obligation, promettendo,

Presenti: il spettabil Messer Zuane de Negri d'Albona, e Mistro Francesco Malcinich Testij.

2. UGOVOR sklopljen između rakalske općine i proto-oltariste Ksavera Medelina iz Vodnjana o gradnji glavnog oltara u župnoj crkvi u Raklju 1766. godine.

(Prema bilješci Josipa Batela prijepis ugovora je izraden prema notarskim aktima notara Capponija iz godine 1764. do 1779, koji su postojali u općinskom arhivu u Barbanu).

Addi 19 Settembre 1766 Barbana

Si dichiara con la presente publica Scrittura qualmente li attuali Zuppani Matte Perzan quondam Ive, Pozupo Vido Perzan quondam Zvane, e Procurator delle Chiese Zuppan Rocco Valle, nonchè il Zuppan Andrea Bolcovich, Pozupo Mattio Perzan, e Pozupo Giacomo Perzan, per nome loro e degl' altri Giudici, e di tutto il populo della Villa Castel Novo, previo l'assenso dell'Illustrissimo Capitano formano accordo con Domino Saverio Medelin da Dignano per l'erezione di un nuovo Altare di Marmo, cioè il Maggiore nella Chiesa Parrocchiale di detta Villa, di cui ne hanno bisogno per essere quello che esiste presentemente di legno vecchio, e di poca loro soddisfazione, non dovendosi però eseguire, ne dare alcun principio senza l'autorevole permissione dell'Eccellentissimo Sovrano Cavaliere Patrone.

Primo. Delli due disegni, uno fatto dal Proto Zuane Napolachi, e l'altro dal Medelin, elegono quello del Napolachi, perchè sia l'Altarmedesimo eretto e perfezionato giusto il disegno stesso, non alterando l'ordine, e misure, e siano le Collone di Brocadelo e Verdon di Genova, come quelle dell'Altar Maggiore di S. Nicolò di questo Luoco. Il volto dove si ponessi l'Imagine della B. V. dovrà essere con rimesse di Pietra bianca. La custodia conforme il suddetto Disegno. Il parapetto, Predella, e scalini sul Modelo, e misura dell'altro Disegno fatto del Medelin, qual Parapetto habbia d'havere nel Specchio in mezzo collor verdon con due macchie di Parangon nero. La Predella poi sia con Rimesso di Marmo corrispondente all'Altar, e con due Scalini. Finalmente fra le Collone, e alli fianchi dell'Altar dovrà riporre le due Statue della Chiesa, una di San Rocco, e l'altra di San Sebastiano.

2-do. Per tutta questa Fattura e provista dell'occorrente, conseguirà il Medelin in total pagamento Ducati 430 da Lire 6 l'uno e 15 Carizzi di Pietra da escavarsi nel distretto di Castel Novo, cioè Ducati 330 dalla Cassa di quella Chiesa, e Ducati 100 dalli Sudditi ripartitamente, e li centramenti fatti siano nei tempi e modi infrascritti. Prima d'intraprendere l'opera la Cassa delle Chiese gli farà l'esborso di Ducati 30 in titolo di Caparra. All'occasione di provvedere il Marmo altri Ducati 100. Quando sarà incaminato il lavoro, dovrà essere suffragato di Biade, Vini, Formaglio, et altri commestibili, che gli occorreranno per la maestranza al prezzo della metà, parte dalli suditi acconto di Ducati 100, e

parte della Chiesa, per la summa in tutto di Ducati 130.— Terminata l'opera conseguirà il rimanente della convenuta summa di Ducati 430 in soldo effettivo alla resserva di Ducati 70, che dovrà il Medelin restar Creditore, pagabili però nel termine di un'anno successivo.

3-zo. Non facendo il Medelin a tutta perfezione l'altare, e giusto l'ordine del Disegno, s'obbliga di restituire tutta quella summa di soldo ch'avesse ricevuta, oppure di rinovare e far rinovare l'opera da altri migliori Professori a di lui spese, danni ed'interessi ippotecando per l'effetto stesso li propri Beni, Mobili, Stabili, presenti, e futuri, ubicunque posti, et esistenti.

Tanto promettono le Parti qui presenti di mantenere, et osservare, sotto obbligazione come sopra; et ita

Presenti li Signori Alvise Vendramin, e Mico Borina Fabro Testi.

Tommaso Andrea Capponi Pubblico Nodaro

Giurisdicante ho stipulato la presente Scrittura in fede etc.

Adi 23 Luglio 1767 Castelnovo

Costituto dinanzi me Nodaro.

Domino Saverio Medelin da Dignango il quale volontariamente facendo disse di farlo un rilascio di Ducati 20 sopra il Contratto stabilito con questo Comune per l'erezione di un nuovo altare di Marmo, restringendo il Contratto medesimo alla summa di Ducati 410 in total sodisfazione, e fattosi leggere la Scrittura stipulata li 19 Settembre 1766, quella confermo in ogni, e cadauna sua parte salvo il rilasso di Ducati 20 come sopra. E così pure qui presente il Zupan Roco Valle attual Zuppano d'anno, facendo in nome di tutto il comune, promette l'acrescimento di Ducati 10 da essere corrisposti ripartitamente dallo stesso Comune in aggiunta alli Ducati 100 promessi in ditta Scrittura; cosichè degl'acennati Ducati 410 devoluti al Professore, s'intenderà, che a peso della Cassa delle Chiese siano Ducati 300, et a peso del Comune la rimanente summa di Ducati 110.— Tanto promettono una Parte, e l'altra di mantenere, et osservare sotto scambievole Obbligazione de loro Beni, in forma et ita.—

Domenico da Re di Zorzi della Pazzola, Territorio di Conegliano Testj

Io Severo (!) Medelin affermo come sopra m. p.

Giuseppe Clarich affermo per nome del Zupano attuale Rocco

Valle per non saper esso scrivere.

Dr Danilo Klen

Arhivi u kamenu

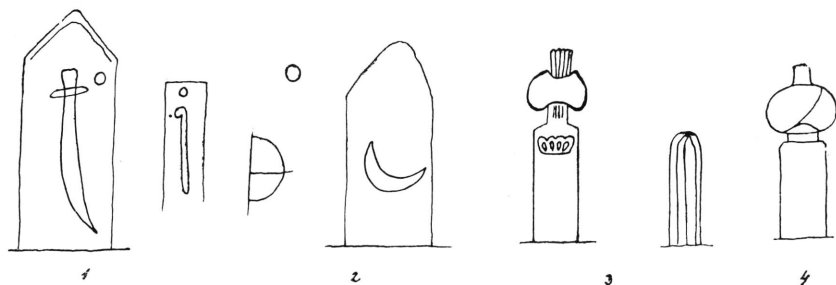
MUSLIMANSKE GROBNE NEKROPOLE
NA KOVAČIMA I ALIFAKOVCU U SARAJEVU



Slika 1 — Groblje nad Kovačima u Sarajevu — »Mušebek« turban kojeg su imali viši vjerski dostojanstvenici

Jednu od karakteristika starog Sarajeva činila su i mnogobrojna muslimanska groblja, rasuta po padinama okolnih bregova ili uvučena u zaklonjene bašte i tiha džamijska dvorišta. Zbog činjenice da su zauzimala velike površine zemlje, često na mjestima kojih je iskorštavanje bilo nužno u urbanističkom razvoju naselja, za podizanje novih i modernizaciju postojećih komunikacija, mnoga od tih grobalja su, u posljednjih nekoliko decenija, uklonjena s površine zemlje, druga, zapuštena i ostavljena, zarasla su u trnje i korov, pretvorena u zelene parkovske površine unutar kojih su, kao fini građevni akcenti i bojeni kontrasti, ostali snježnobijeli nišani.

Izvan gradskog centra ima danas još samo nekoliko aktivnih starijih muslimanskih grobalja, netaknutih u njihovoj izvornosti. Druga, bliža, locirana usred gradskog tkiva, makar mrtva, ne stoje bez svrhe i funkcije. Ona su pošteđena iz drugih razloga, jer i ona su vrijednost grada, dio njegove historije, kompletni arhivi u kamenu.

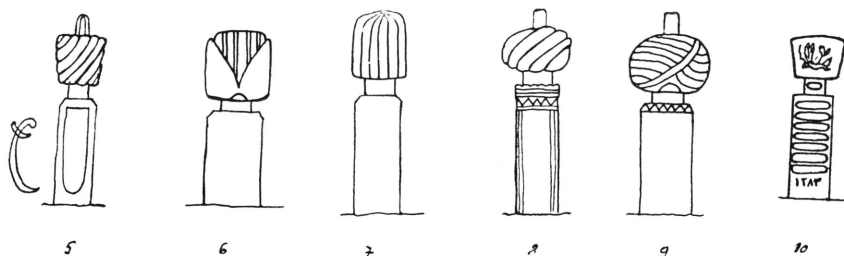


Slika 2 — Šehitski nišani

I još nešto: lijep urbanistički dekor gradu, što su, uostalom, i bili razlozi njihova očuvanja.

Groblja nad Kovačima spadaju u najljepše i u kulturno-istorijskom smislu najvrednije muslimanske nekropole u Sarajevu.¹ Nekada su zauzimala široke zemljišne plohe prostirući se sve tamo od ulice Nadmlini do Jekovca i Žute tabije na jednoj i Saburine mahale na drugoj strani, spuštajući se do same Baš-čaršije. Ali je vrijeme učinilo svoje. Još prije posljednjeg rata skinuti su nišani i ekshumirani grobovi na potezu od Kovača do Halilbašićeve ulice. Parcele situirane od Halilbašićeve ulice do Jekovca pretvorene su, 1946. g., u parkovske površine, u kojima se, danas, samo tu i tamo, sasvim rijetko, može vidjeti još po koji usamljeni nišan (pročišćavanje ovog terena bilo je i odveć radikalno, čak i vrlo drastično, u negativnom smislu ove riječi). Ekstenzivna ova groblja trpjela su posljednjih godina dalja sažimanja, tako da je prostor među gradskim kulama danas gotovo već sasvim opustio.

Neposredno iznad Baš-čaršije, između ulica Kovači i Trifka Gra-beža, situirana je najstarija nekropola. Sačinjava je nekoliko starih, snažnih i rustično klesanih nišana velikih dimenzija (visine do 2



Slika 3 — Tkzv. uščupski

¹ S. Tihić, »Stara groblja nad Kovačima«, *Oslobođenje*, g. XX, br. 5519, 16. X 1963., (»Sarajevska hronika«).

i preko 2 m, i osnovice cca 20×65 cm), koji obilježavaju krajnje tačke neuobičajeno dugih grobnica (oko 3,5 m). Oskudan plastični dekor (mač, luk, strijela, štap, polulopta i polumjesec) i oblik (četerostrana, čak i osmerostrana osnova i piramidalni završeci) koji asocira na srednjovjekovne obeliske, uz odsustvo natpisa, karakteristični su elementi za prvu fazu stvaranja islamske sepulkralne arhitekture u ovim krajevima. To su tzv. šehidski nišani, za koje predanje veli da obilježavaju grobnice palih u borbi za vjeru, najviše u periodu feth'a (osvajanja zemlje), 15 st. Nešto mlađi od njih su tzv. uščupski nišani (skopski kristalinični kamen), s karakterističnim turbanima i rozetama, bez natpisa. Jedan između njih datira 1552/53. (959. g. po Hidžri) i označava grob nekog Turalije, sina Hamzina. On je ujedno i najstariji datirani spomenik čitavog ovog kompleksa.²

U dvije gornje grobne parcele egzistira oko 150 pari nišana, koji, međusobno, pokazuju znatne stilske i formalne razlike, nastale kao



Slika 4 — Derviški nišani u groblju Nadkovači u Sarajevu

² M. Mujezinović, »Turski natpisi u Sarajevu iz XVI vijeka«, *Prilozi*, II, str. 104, Sarajevo 1953.



Slika 5 — Šehitski nišan u groblju nad Kovačima u Sarajevu

rezultat dugog vremenskog raspona u kojemu su nastajali (17–19. st.), a i zbog različite socijalne strukture pokapanih. Način na koji je tretiran završni dio uzglavnog nišana, a posebno zapisi na njima, elementi su koji ukazuju na to da su na ovim mjestima ukopani ljudi i žene različite dobi i profesije (derviši i hafizi, kadije i mu-derizi, pjesnici umjetnici, trgovci i zanatlije – kazazi i kazandžije, bičakčije i kaukčije, kovači i češljari . . .), ljudi koji su zauzimali različite državne i društvene položaje i službe, narodni junaci, gradski oci i mecene . . . Ono što daje posebnu vrijednost ovim grobljima je činjenica da je najveći broj nišana obilježen natpisima iz kojih razaznajemo osnovne podatke o umrlom (datum rođenja i smrti, zanimanje), često i druge elemente koji upućuju na odre-đene zaključke ili pružaju mogućnosti za rekonstrukciju pojedinih događaja i zbivanja važnih za historiju grada pa i šire bosansko područje. Pomoć u tom smislu pružaju nam i oblikovne karakteri- stike završnih dijelova uzglavnih nišana (turbani), posebno u slu-čajevima kada nema zapisa. Naime, tokom duge prakse podizanja nadgrobnih spomenika razvilo se nekoliko osobenih tipova nišana, tako da se vremenom počeo isključivo upotrebljavati jedan tip za obilježavanje grobova muškaraca, drugi za grobove žena, poseban opet za grobove neudatih djevojaka. Kasnije je došlo do dalje di-

ferencijacije završnih dijelova uzglavnih nišana, pa nije teško izlučiti i raspoznati nišane za učene ljude (s »čatal« i »mušebek turbanima«) od aginskih, derviških, esnafskih ili ulemanskih nišana.

U oba ova groblja do danas je evidentirano 165 natpisa. Najstariji je iz 1548, najmlađi iz 1878. godine.³

Među poznatije ličnosti ukopane na ovim parcelama mogu se ubrojati: Muzaferija Abdulah-čelebija (umro 1750. g.), za svoje vrijeme veoma učen čovjek,⁴ slavljen, između ostalog i kao pronalazač rasklopnog, prenosivog pontonskog mosta. Njegov savremenik Omer ef. Novljanin u djelu »Ahvali gazavati dijari Bosna« naziva ga čovjekom sa stotinu znanosti«, a Hamer imenom »Tausendsteller«; zatim grobnice dvojice 90-godišnjih staraca: Kandelije Hadži Ahmed-age i Gejlana Rizvana, stasitih i odvažnih momaka koji su se istakli neobičnom hrabrošću pod Banjalukom, 1737. g., u bitki s Austrijancima (»čarkufeleć rukom raskinuli«);⁵ pa grob glasovitog i veoma popularnog mujezina Mehmeda Mišće (umro 1786/87. g.), po čijem su imenu i susjedne džamija i mahala dobile svoje današnje nazive: »Mišćina džamija« i »Mišćina mahala«; zatim grob veoma uglednog i učenog građanina Hafiza Hasan-efendije (umro 1778); nadalje grobovi kadije i pjesnika Abdulkerima Zuhdi-efendije Tefterdarije (umro 1874), turskog vojnog kirurga (djerrah) Kajsarlija Ahmed-efendije i drugih.

Od posebnog značaja za historiju Sarajeva je činjenica da se ovdje nalaze grobnice građana mnogo brojnih sarajevskih porodica (neke su već izumrle) koje su naseljavale susjedne mahale, a koje i danas nose nazive po imenima tih porodica (Džinina mahala, Halilbašića mahala, Saburina mahala, Očaktanum mahala, Zildžića mahala i dr.). Najbrojnije su zastupljeni članovi obitelji: Džine, Halilbašići, Jabučari, Muzaferije, Sabure, Subašići, ali se spominju i članovi porodica: Burne, Čate, Čelebići, Hamalići, Hasanagići, Indžebegovići, Islamovići, Izmirlije, Kare, Kaukčije, Kurte, Madžarevići, Očaktani, Potogije, Sandžaktari, Slinići, Sokolije, Talirevići, Tokići, Turabije, Turnadžije, Zeherovići, kao i članovi pojedinih doseljenih obitelji: Neretljaci, Prijepoljci, Prozorci, Skopljaci, Varešlići i Užičanin.

Na širokom zemljišnom prostoru zvanom Alifakovac, na tjemenu i padinama jednog od dominantnijih brežuljaka, prostire se druga velika, i po vremenu nastajanja jedna od najstarijih muslimanskih

³ Mehmed Mujezinović, »Groblja nad Kovačima u Sarajevu i pitanje njihova uređenja«, *Naše starine*, sv. IX, str. 123–132, Sarajevo 1964.

⁴ Natpis sačuvan u prepisu Zbornika E. Kadića u Gazi-Husrefbegovoj biblioteci u Sarajevu, sv. VI, str. 170.

⁵ H. Kreševljaković, »Bitka pod Banja Lukom 4. VIII 1737.«, Sarajevo 1936.

Slika 6.

Ženski uzglavni nišan s natpisom



nekropola u Sarajevu. Na pet parcela ispresijecanih putovima na ovom se mjestu može danas nabrojati preko 600 nišana, od kojih više od trećine imaju natpise i datume.⁶ Sve donedavno smatralo se da je ovo groblje, svojom glavninom, nastalo od polovine 18. do polovine 19 st., mada se dopuštala i mogućnost da je izvjestan broj nedatiranih nišana mogao nastati i nešto ranije. Tek prije kraćeg vremena, prilikom radova na sanaciji ovog grobnog kompleksa, otkriveno je i nekoliko spomenika koji se formalno i po dekoru razlikuju od već postojećih nišana na ovoj nekropoli.

Pronađen je, naime, izvjestan broj rustično klesanih kamenih ploča, zadebljanih formi, ukrašenih plastično izbočenim (na jednom mjestu i ugraviranim) motivima luka i strijele, sablje, polulepte, i što je dosta rijetko: kratkih dvosjeklih mačeva. Od posebnog značaja je činjenica da se na jednom spomeniku nalazi iskle-

⁶ Mehmed Mujezinović, »Stari Alifakovac u Sarajevu«, *Naše starine*, sv. VIII, str. 119–138, Sarajevo 1962.



Slika 7 — Nišan sa rukom sa šest prsta Alifakovac — Sarajevo

sana i reljefna predstava ljudske ruke sa šest prsta, koja očito ima simbolično značenje. Složni smo u mišljenju da novootkriveni objekti predstavljaju najstarije grobne spomenike na ovom lokalitetu. Način na koji su obrađeni i oskudan dekor upućuju na gotovo sigurnu ocjenu da ovi spomenici nisu ništa drugo no početne forme nišana nastale u neposrednom oslonu na tradiciju građenja bosanskih srednjovjekovnih kamenih spomenika — stećaka. Tako se donja granica nastanka nekropole na Alifakovcu spušta čak tamo do polovine 15 st., u koje je doba započelo i, kasnije, vjerovatno u kontinuitetu, nastavljeno sahranjivanje pripadnika islamske vjerske zajednice na ovom, za ovu svrhu idealno predestiniranom mjestu.⁷

⁷ S. Tihić, »Otkrića na Alifakovcu«, *Oslobodenje*, g. XXI, br. 5917, 21. XI 1964. (»Sarajevska hronika«).

Inače, najstariji datirani spomenik na ovom groblju potiče iz 1751. g. Nešto mlađi je grobni nišan za koji se pretpostavlja da označava grob Ali-Ufaka (»Mali Alija«), ličnosti po čijem je imenu čitav ovaj region i dobio svoj sadašnji naziv (grob je malih dimenzija i pokriva ga sarkofag sačinjen od lijepo tesanih kamenih ploča). Drugi jedan visoki spomenik predaja pripisuje grobu Šehar-ćehaje. Ta je ličnost, navodno, identična sa mecenom koji je gradió most na Miljacki (»Šehar-ćehajina ćuprija«), u neposrednoj blizini Gradske vijećnice.

Utonuli u zemlju, povaljani i ispreturani, posustali u vremenu i izvan njega, ovi bijeli nišani, koji tako veselo kontrastiraju zelenom pejzažu neposredne okoline, pružaju širok izbor formalnih rješenja.⁸ Među njima susrećemo: muške i ženske, djevojačke, der-



Slika 8 — Novo pronađeni spomenik u groblju na Alifakovcu u Sarajevu

⁸ S. Tihíć, »Muslimansko groblje na Alifakovcu«, *Oslobođenje*, g. XIX, 21. IX 1962. (»Sarajevska hronika«).

više, aginske i ulemanske oblike uzglavnih turbana. Odmor za svoje duše na ovom mjestu nalazili su: kadije i muftije, muderizi i ostali učeni ljudi, age i obrtnici (kaukčije, kazazi, sarači, bičakčije, zlatari, urari, kafedžije . . .), ali i svi stranci koji su se po bilo kojem poslu i slučajno našli u Sarajevu i tu boravili i umrli zakopavani su u ovom groblju, poznatom zbog tog i kao »musafirski mezaristan« (groblje za strance). Na nišanima nekih od njih naznačeno je i ime odakle su te osobe došle u Sarajevo (Mahmut-aga iz Ostrovice, 1763; Skopljak Hasan-baša, 1763; Kajsarli Anadolı Sejid Ahmed, sin Jusufa, 1826; Sejid Mehmed, sin Osmana, iz Gumladžine, 1835; Jakovali – iz Gjakovice, Adem Hajrulah, sin Hadži Mustafe, trgovac, 1862, i dr.). Znatan broj nišana otpada i na umrle članove sarajevskih građanskih obitelji (Aganagići, Azabagići, Burekovići, Čurekovići, Hamamdžići, Hašimovići, Šehići, Tahmišćije, Tralje, Trebe, Zuberi i dr.).

Zanimljivo je spomenuti da se na ovoj nekropoli nalaze i 34 natpisa interpretirana u stihovima koje su spjevali sarajevski pjesnici: Abdi, Dai, Džudi (Mehmed Džudi Čohadžić, kadija, umro 1815), Enveri (Muhamed Enveri-efendija Kadić, 1855–1931) Esad (Esad-efendija Kulović), Fadil-paša Šerifović, zapovjednik spahiia i mušelim grada Sarajeva, živio od 1808 do 1893), Mejlija (Mehmed Mejli Kjurani, poznati sarajevski pjesnik druge pol. XVIII st.), Nuri (Mustafa Šerifović, otac Fadil-paše Šerifovića), Šakir i Vehbi (Ahmed-Vehbi Zekić, kadija, umro 1816/17). Za deset kronograma u stihovima nisu spomenuti autori.

Na groblju su i dva turbeta kvadratne osnove, građena od tesanog vapnenca. U četiri ugla, na kamenim podnožjima povezanim željeznim spojnica, dižu se četiri kamena stuba povezana prelomljenim islamskim šiljatim lukovima. Turbe je presvođeno kupolom koja je do prvog svjetskog rata bila pokrivena olovom. a sada pocinčanim limom. U prostoru između stubova su grobovi ograničeni s po dva nišana rustičnije obrade.

Ova dva, u isto vrijeme građena (druga polovina XVIII st.), po narudžbi iste ličnosti podignuta turbeta (stranice kvadratne osnove duge 3.2 m) pokazuju jednake formalne osobine. U jednom je ukopan Muhamed Jahja, efendi-zade, sin sarajevskog kadije, što razaznajemo iz posvete sačinjene u stihovima, 1780. g., koje je spjevao istaknuti poeta Mejlija. Grobnica drugog turbeta ima nišane bez natpisa. Prema navodima Šejn-Sejfudina Kemure⁹ u njoj počiva tijelo Jusuf-paše Čuprilića, čovjeka koji je prognan od turskih vlasti (osuđen na smrt) pobjegao, navodno iz Tibriza, u Sarajevo, tu živio pod tuđim imenom i umro.

⁹ Šejh-Sejfudin Kemura, »Sarajevske džamije i druge javne zgrade turske dobe«, GZM, g. XXII, str. 95, Sarajevo 1910.



Slika 9 — Nišan sa motivom ruke sa 6 prsta Alifakovac

Tako su nastajale, živjele i umirale skupine ovih spomenika, čiju vrijednost treba tražiti u njihovoj nadasve povoljnoj dispoziciji, u širokom registru formalnih rješenja, u bogatom i zanimljivom plastičnom dekoru i lijepo izvedenim kaligrafskim zapisima, a nadasve u onoj vedroj i veseloj noti koja – u žarkom kontrastu krečnobijelih nišana i zelenog pejzaža – ispunja ovaj ambijent, u kojem, tako reći, nema ni traga smrti. A upravo u tome i leži njihova privlačnost i stvarna umjetnička ljepota.

Mehmed Mujezinović-Smail Tihčić

PRILOG RJEŠAVANJU PROBLEMATIKE ARHITEKTONSKIH ZAHVATA UNUTAR HISTORIJSKIH CJELINA

Onog trenutka kada počinjemo misliti u duhu budućnost sve oko nas postaje historija. I tada postajemo svjesni da se svakodnevno krećemo u prostorima koje je formirala bliska ili daleka historijska epoha i da smo okruženi bezbrojnim dokumentima razvojnog čovjekova prostornog shvaćanja. U tim prostorima nije prisutna samo želja za zaštitom od prirodnih nepogoda i utilitarnom funkcijom. Ljepota isklesanog kamenog detalja našeg starog neimara zrači iskrenim nastojanjem za kreativnim ispunjenjem one duboke ljudske težnje koja naš svakodnevni, profani život prevodi u svijet umjetnosti. Bez obzira da li se radi o urbanom prostoru ili plastičnom oblikovanju ruba arhitrava, i jedno i drugo predstavlja dragocjeno blago u kojem je ispisana duša jednog vremena. To je vrijeme time prisutno u našem vremenu; ono je baza naše cjelokupne nadgradnje i svakim svojim detaljem predstavlja elemenat od kojeg polazimo i na osnovu kojega gradimo; živi u nama i oko nas ne kao mrtva materija, već kao neiscrpno vrelo doživljaja i vrijednosti.

I naše vrijeme stvara svoje specifične karakteristike i nova shvaćanja, čije se manifestacije neizbježno razlikuju od shvaćanja vremena koje je prošlo i koje nam je ostavilo definirane izraze svoga postojanja. Može li onda vrijeme u kojem živimo intervenirati unutar takvih historijskih cjelina? Kako neizbježnu zakonitost promjena spojiti s postojećom kvalitetom i osposobiti je da preživi i ne iščezne izbrisana i pregažena procesom raspadanja i grubim intervencijama, koje donose nove potrebe i nova funkcija?

Danas već raspoložemo dovoljnim iskustvom na osnovu čijeg saznanja možemo postaviti osnovne elemente pristupa ovoj složenoj problematici. Iskustvo o kojem govorimo obiluje nesretnim rješenjima i pogreškama. Nesporazumi koji nastaju u tom radu vidljivi su na žalost u svim našim krajevima. Nije potrebno isticati tragediju Kopra, Zagreba, Splita itd. Traženje krivca za tu situaciju predaleko bi nas odvelo. Konzervator je u plemenitoj ljubavi prema svemu onome što mu je naslijede predalo na čuvanje povremeno gubio kontakt s vremenom u kojem živi. A arhitekt je sa svoje strane katkada djelovao bez obzira na sve ono što su pred njega donijele historijske epohe. Grubim intervencijama jednog nerazumljivog neshvaćanja pojedini su projektanti ostavili pečate neodgovornog djelovanja koje, na žalost, više nitko ne može izmijeniti. To je natjeralo neke konzervatore da se još više zavuku u ljuske netolerancije i na taj način potpuno onemogućće pravilno

rješavanje postojeće situacije. Ako tome pribrojimo objektivne i subjektivne teškoće uvjetovane svim onim faktorima koji djeluju u postojećoj fazi razvoja našeg društva, problem postaje još očigledniji. Svrha ovog napisa nije ulaziti u razloge takvog stanja. Koliko je u njemu neznanja, nerazumijevanja, želje za afirmacijom, nedovoljne naobrazbe i diktirane prisile, pitanje je studija pojedinih situacija. Danas možemo samo konstatirati činjenice i žaliti što su se one zbile; i nastojati fiksirati putove bazirane na zajedničkom jeziku jedne istine koja će nam omogućiti spasavanje onih vrijednosti što su nam preostale; zbog nas samih i zbog pokoljenja koja dolaze.

Kad god je postojalo shvaćanje, historijski ansambli razvijali su se u cjelovite i skladne prostore. Trg sv. Marka u Veneciji i danas dokumentira na koji način izgradnjom tokom stoljeća mogu prostori stvoriti oblikovanu cjelinu. Iako je vrijeme stvaranja olakšavalo njegovo rješavanje, on ipak pokazuje na shvaćanje problema i poštivanje zamisli. Veliki zahvat kojim je nakon drugog svjetskog rata rekonstruirana stara Varšava ima podlogu u egzistenciji jedne nacije i ne može se ocjenjivati samo sa stanovišta objektivnog konzervatorskog stava. Platno fasada koje prezentira više kuća, a iza kojeg se nalazi samo jedan organizirani stambeni prostor, ne može biti istina; tom konstatacijom već ulazimo u sve teškoće zahvata. Pogotovo u varšavskom slučaju, kada su stare fasade ponovno izgrađene da bi iza sebe stvorile suvremeni prostor; jer suvremeni prostor je neophodan da bi u njemu mogao živjeti suvremeni čovjek. Skidmore, Owings i Merrill ušli su prilikom izgradnje Preferred Insurance Co. u postojeće historijsko tkivo sa »čistim« staklenim platnom, ali ipak barem nastojeći da se proporcijama i elementima mozaika uklope u postojeću sredinu. Ponavljajući sličan zahvat u Zagrebu, autor zgrade Željpoša svjesno je ušao u postojeći ambijent potpuno negirajući koncept, mjerilo, proporcije i kolorit urbanog prostora. Talijanski su autori, zahvaljujući činjenici što su im sadržaji dopuštali jednostavne i čiste zahvate, ostvarili nekoliko uspješnih realizacija pretvaranje historijskih objekata u muzealne prostore. Ta je činjenica stvorila kod jedne grupe ljudi uvjerenje da je to jedini put kojim se historijskom objektu može pružiti suvremeni sadržaj. Zapravo nisu bili svjesni da je to najlakši put, i zbog toga najprihvatljiviji, a ne jedini.

Mi smo u porušenom Zadru imali jedinstvenu priliku da ostvarimo realizaciju zahvata unutar historijskog urbanog tkiva. Usprkos velikim naporima, rezultati su zatajili. Čak je i nedavno diskusija, koja se s najplemenitijim namjerama vodila u kružoku historičara umjetnosti, pokazala da neki ljudi naše kulturne javnosti još uvijek ne poznaju bit problema.

Takvih primjera u kojima se izmjenjuju najplemenitije namjere i najbezobzirnije intervencije ima još mnogo. Isključivši negativne i nezналаčke stavove, ispravni pristup konzervaciji historijske arhitekture danas možemo svrstati u dva osnovne stava:

Prvi je stav ortodoksnog restauriranja u kojem se objekt obnavlja na bazi prostudiranih elemenata njegova prvobitnog stanja.

Drugi je stav kreativnog zahvata unutar postojeće cjeline, koji će do maksimuma poštovati postojeću kvalitetu i na nju nadovezati nove prostorno plastične vrijednosti.

Ako se ti stavovi shvate šematski i jednostrano, oni mogu uz pozitivne donijeti i mnogo negativnih rezultata. Bit je pravilnog pristupa ući u problematiku s punim poštovanjem današnjeg i prošlog vremena, paralelno stvarajući prostornu cjelinu starog i novog. I u slučaju da je historijska prostorna cjelina završena, jedino mogući bit će stav ortodoksne rekonstrukcije. A ukoliko vrijednost prostorne realizacije predstavlja izrazitu kvalitetu, intervencija našeg vremena u smislu utilitarno funkcionalne komponente mora se podrediti toj kvaliteti; tražiti i utvrditi funkciju na osnovu objekta, a ne momentalnih prohtjeva.

Ukoliko pak historijska cjelina nije završena, nadovezat ćemo se na postojeće vrijednosti, formirajući svoje suvremene prostore. I u tom je zapravo ključ svih nesporazuma. Dokle god stavovi nekih suvremenih arhitekata budu podložni manirizmu arhitektonске literature, nećemo moći rješavati takve zadatke. Shvaćanje da je suvremeni prostor određen prisutnošću aluminija i stakla, a ne vrijednostima njegovih plastičnih odnosa, neizbječno dovodi do formalizma i potpunih promašaja; osobito ako je takvo shvaćanje spojeno s bezobzирnom težnjom za ličnom afirmacijom arhitekta ili diktatom investitora.

Kopirati izraz prošlosti bila bi laž. Mi moramo govoriti jezikom našeg vremena; ali shvaćajući staro i nadopunjujući ga; jer suvremeni je prostor proizišao iz historijskog, i u odnosu na njega nosi u sebi samo neke nove karakteristične komponente koje ga određuju, a ne njegovu negaciju. Takvo nadopunjavanje jedino je pravilno i jedino istina. Ono može samo oplemeniti postojeće vrijednosti, unoseći nove kvalitete u historijsko prostorno tkivo. A u novo stvorenom urbanom tkivu suvremeni će prostor doživjeti svoju maksimalnu emanaciju.

Na traženje NO-a grada Hvara pristupio sam, u Zavodu za povijest umjetnosti i arhitekture kojim rukovodi akademik Andre Mohorovićić, izradi studije za rekonstrukciju i adaptaciju palače Hektorović (nekad Leporini) u mjestu Hvaru. Da bih došao do što kvalitetnijeg rješenja, koristio sam se metodom komparacije i prišao rješavanju zadatka razvijajući paralelno dva elaborata: varijantu A – koja predstavlja maksimalno moguću rekonstrukciju, i

varijantu B – koja predstavlja kreativni zahvat i stvaranje novih prostornih vrijednosti.

Palača Hektorović, čiji ruševni zidovi obiluju vrijednim stilskim detaljima, leži na samim južnim bedemima historijske jezgre grada Hvara. Palača zapravo predstavlja uglovni korpus gradske insule, formiran ogoljelim zidnim plaštem unutar kojeg još i danas postoji raniji stambeni objekat. Nadovezivanjem na taj objekat razvilo se zide palače, preхватivši obodnu gradsku ulicu i formirajući na bedemima briljantnu južnu fasadu, bogatu gotičkim detaljima. Prema poznatim podacima, ne postoji nikakva dokumentacija o njenoj izgradnji. Tragovi požara koji su mjestimično uočljivi mogli su imati mnogo uzroka pa se na osnovu njih ne može tvrditi da se palača bila naknadno urušila; to više što nedostatak građevnih elemenata na srednjem zidu pokazuje da ona nikad i nije bila završena. Na osnovu svega toga potpuno je nemoguće pretpostaviti njenu unutarnju prostornu organizaciju. Zidovi, u čijoj se izmiješanoj građi mogu jasno pratiti etape izgradnje, na mnogim su mjestima napukli i urušeni. Visoko vrijedni elementi prozora izloženi su direktnom djelovanju atmosferilija i time neizbježnom razaranju. Gradska insula u kojoj se nalazi palača nema svoje životne funkcije. Građevni zahvati provedeni prilikom izvedbe hotela Palace drastično su narušili gradsko tkivo, prekinuli postojeće prometne linije pa je time cijeli predio, koji je od gradskih vrata tendirao prema zapadu, zamro. U ulicama toga dijela grada ne odvija se nikakav promet. Trošnost pojedinih zgrada privukla je u njih samo stanare koji problem stanovanja nisu mogli drugačije riješiti. Ti stanari, jasno, ne mogu uzdržavati građevinu. Pojedini dijelovi na taj način konstantno propadaju pa je, na primjer, hodanje po nekim prostorijama postalo opasno po život. Prostorije u kojima bi se u normalnoj situaciji razvijali dućani postale su skladišta. Urušenje cijelog bloka samo je pitanje vremena.

Takvo stanje zahtijeva što hitniju intervenciju. Zbog toga je Narodni odbor grada Hvara i zatražio studiju koja bi omogućila spasavanje visoko vrijednih detalja palače. Da bi se postiglo što pravilnije rješenje problema, u studiji su paralelno razvijana dva elaborata, bazirana na prije opisanim stavovima:

Varijanta A razrađivana je na bazi maksimalno moguće rekonstrukcije. Zidna platna sačuvana su u svim detaljima. Elementi prozora i vrata pročišćeni su od naknadnih intervencija. Izvjesne nečistoće unutarnjih prostora (kokošinjeci i improvizirana spremišta) eliminirane su. Stambeni objekti privredeni su opet svrsi stanovanja. Uglovni korpus palače završen je i konzerviran. Njegovu funkciju objekta javnog karaktera diktirali su postojeći prostori.

Varijanta B obradila je mogućnost kreativnog zahvata. Nastojeći usaditi život u umrtvljene prostore, studirana je funkcija koja bi

na osnovu postojećih datosti bila najprikladnija. S obzirom na postojeću situaciju, investitor je sugerirao iskorištavanje objekta za turističke svrhe. Budući da se u neposrednoj blizini (udaljenost dva i pol metra) nalazi hotel Palace, a organizacija hotelskog pogona omogućuje povezivanje oba objekta, pokazalo se da se predložena funkcija može ostvariti. Smještajem svih opskrbnih elemenata unutar pogona postojećeg hotela tkivo historijskog ansambla ostaje čisto i sposobno za stvaranje oblikovno i funkcionalno vrijednih realizacija. Čitav blok postaje jedinstveno prostorno tijelo, okupljeno oko novo nastale jezgre – patija, koji predstavlja novu suvremenu kvalitetu, u karakteru i shvaćanju direktno nadovezanu na Hektorovićevu palaču. Cijela insula postala je palača kojoj je Hektorovićev dio logičan i oblikovno formiran akcenat. Igra prostornih tokova donosi, unutar u biti potpuno suvremenih zahvata, jedinstveni ugođaj kamene građevine našeg obalnog pojasa. Svi novi prostori izvedeni su u kamenoj građi. Oni zbog toga neizbježno nose oblike karakteristične i jedino moguće u takvoj tehnici. Primjena čistog i statički dimenzioniranog luka ne predstavlja notu eklekticizma, već logičnu i istinitu tehniku građenja u kamenu. Suvremenost zahvata očituje se u detaljima, proporcijama i međusobnim odnosima prostornog koncepta.

U najnižoj etaži tog ansambla predviđen je restoran ekskluzivnog karaktera. Oko centralnog prostora patija smješteni su apartmani za goste hotela Palace, u svim etažama direktno spojeni s objektom hotela. U uglavnom dijelu palače predviđena je svečana dvorana koja, osim hotelskom pogonu, može služiti i javnim gradskim manifestacijama. U najvišoj etaži palače projektirani su bogati apartmani za počasne goste. Time je stvoren splet postojećih i novih prostora koji se međusobno prehvaćaju i nadopunjuju u kvaliteti. Vanjski plašt insule ostao je potpuno intaktan u svom odnosu prema okolnom urbanom tkivu. Promjene su nastale samo u stvaranju novih prostornih kvaliteta unutar bloka.

Konačnim sagledavanjem pojedinih rješenja možemo konstatirati slijedeće:

Varijanta A sačuvala je maksimalno autohtonu situaciju arhitektonskih korpusa, ali je rješavajući detalje morala djelomično potpuno promijeniti unutarnju dispoziciju prostora. Organizacija suvremenog stanovanja neizbježno diktira međusobni odnos spavaćeg trakta i trakta dnevnog boravka. Sanitarni elementi, potpuno nepoznati postojećem tkivu, morali su naći svoje funkcionalno mjesto. Iz svega toga izlazi da se u konkretnoj situaciji historijski ansambl nije mogao sačuvati intaktan i da je neizostavno moralo doći do zahvata kojim bi suvremeni oblik postojeće funkcije ušao u objekt. Jedino se u potpunosti mogao sačuvati plašt arhitektonskih masa uz ulice i u postojećem dvorištu.

patio

dvoiposobni stan

trosozni stan

stan prodavača

spavaona

dnevni boravak

spavaona

izba kupaona

kuhinja

kuhinja

wc izba

kupaona

dnevni boravak

spavaone

sanitarije

kupaona
dnevni boravak

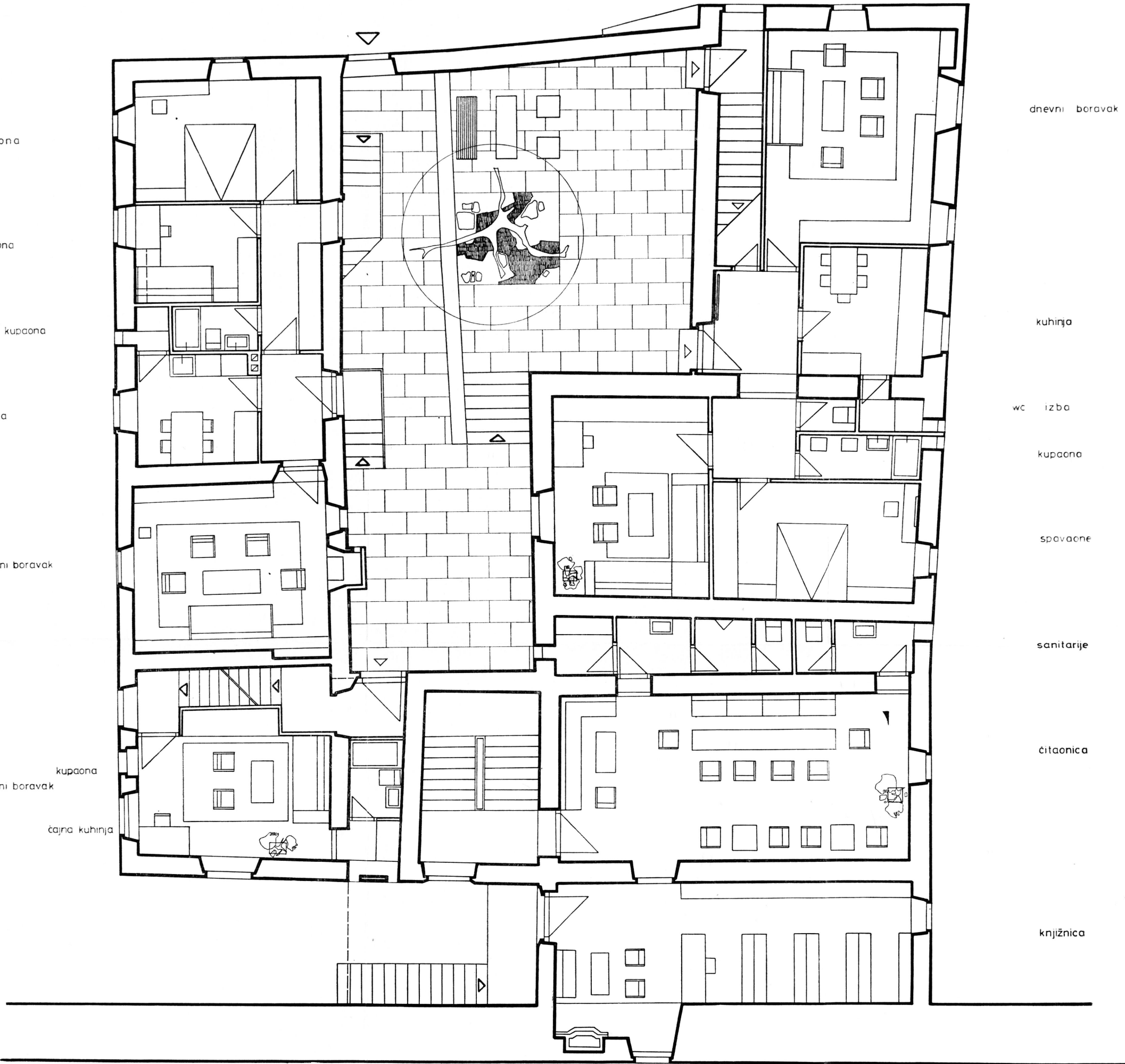
čitaonica

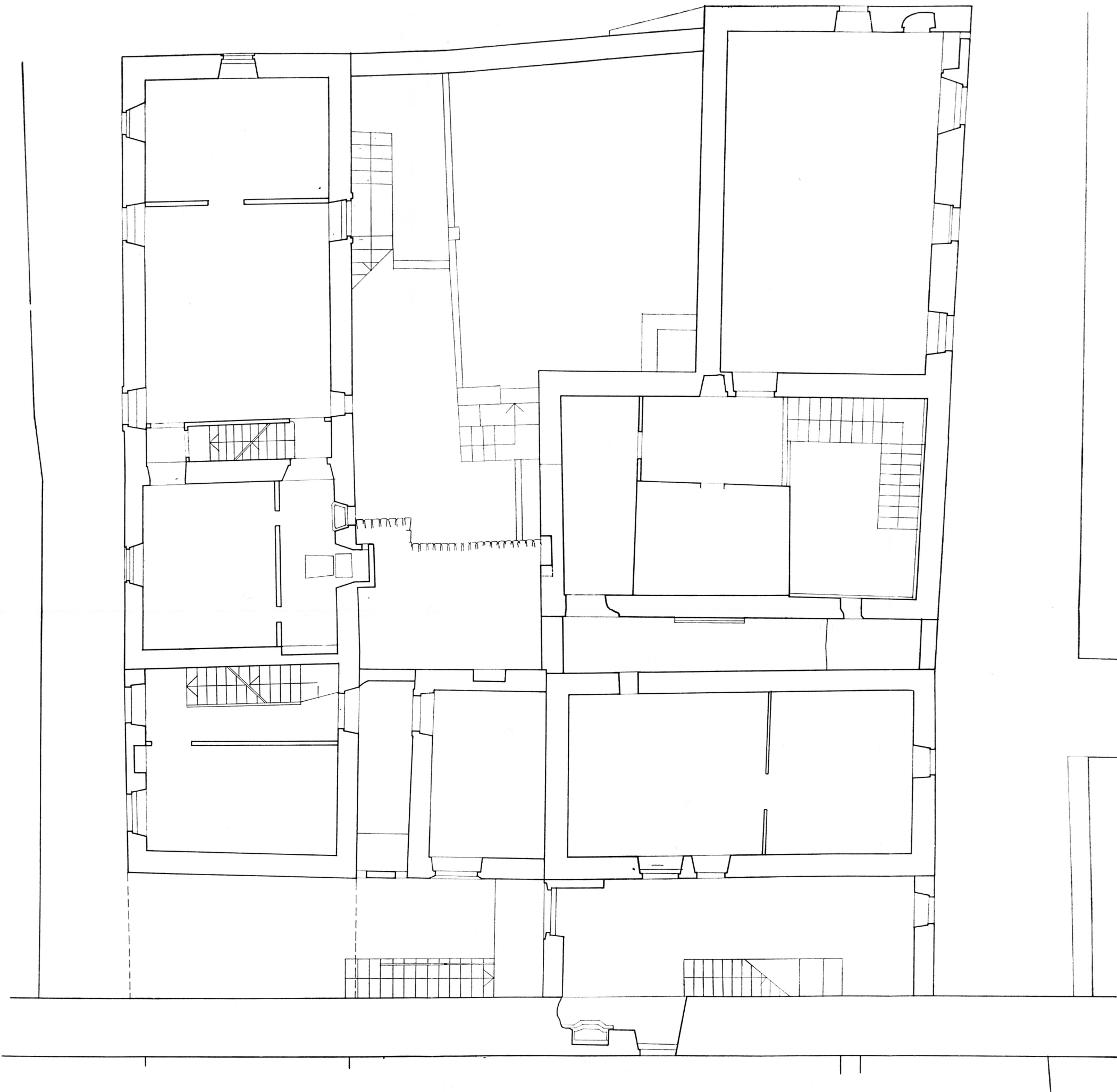
čajna kuhinja

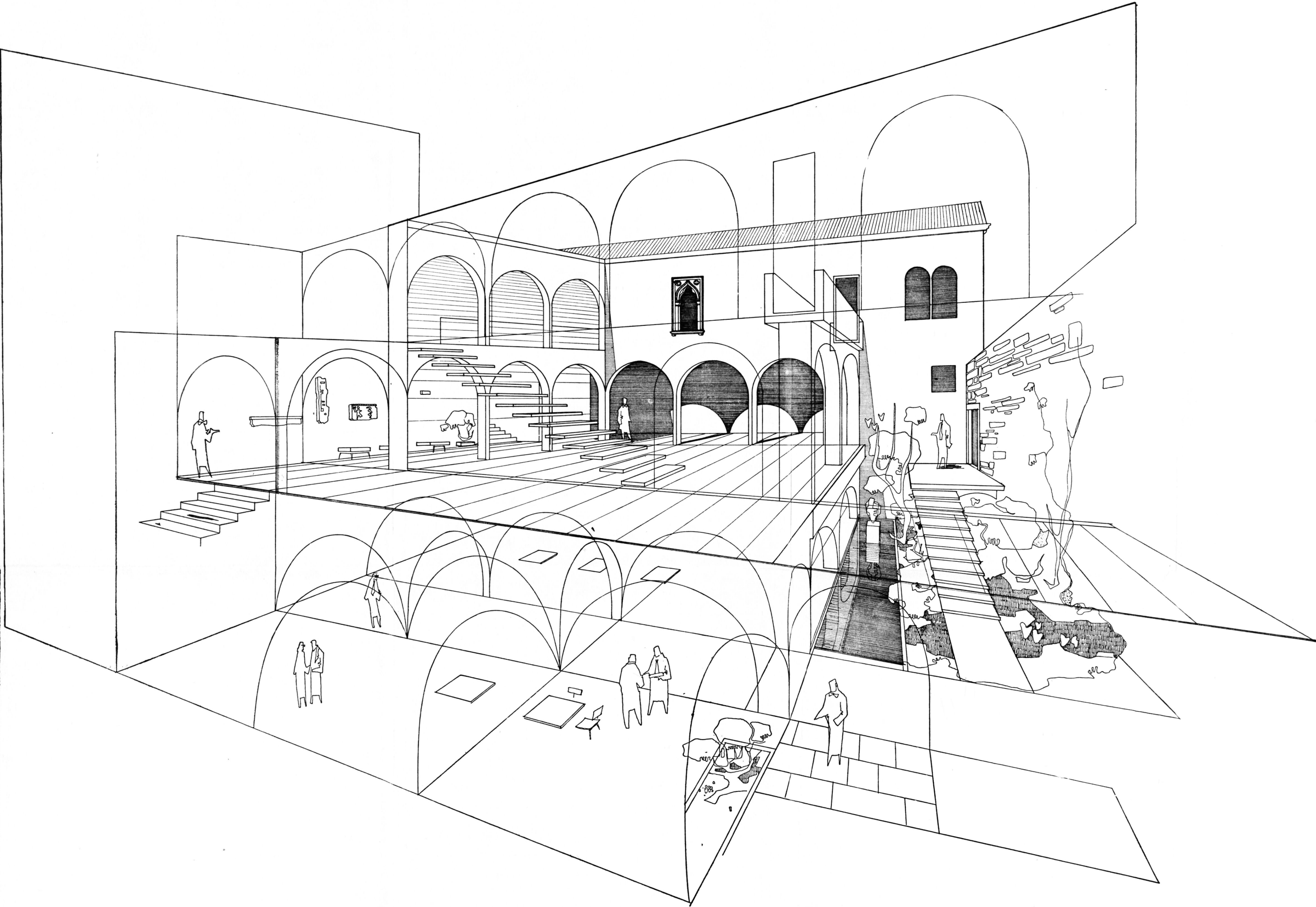
knjižnica

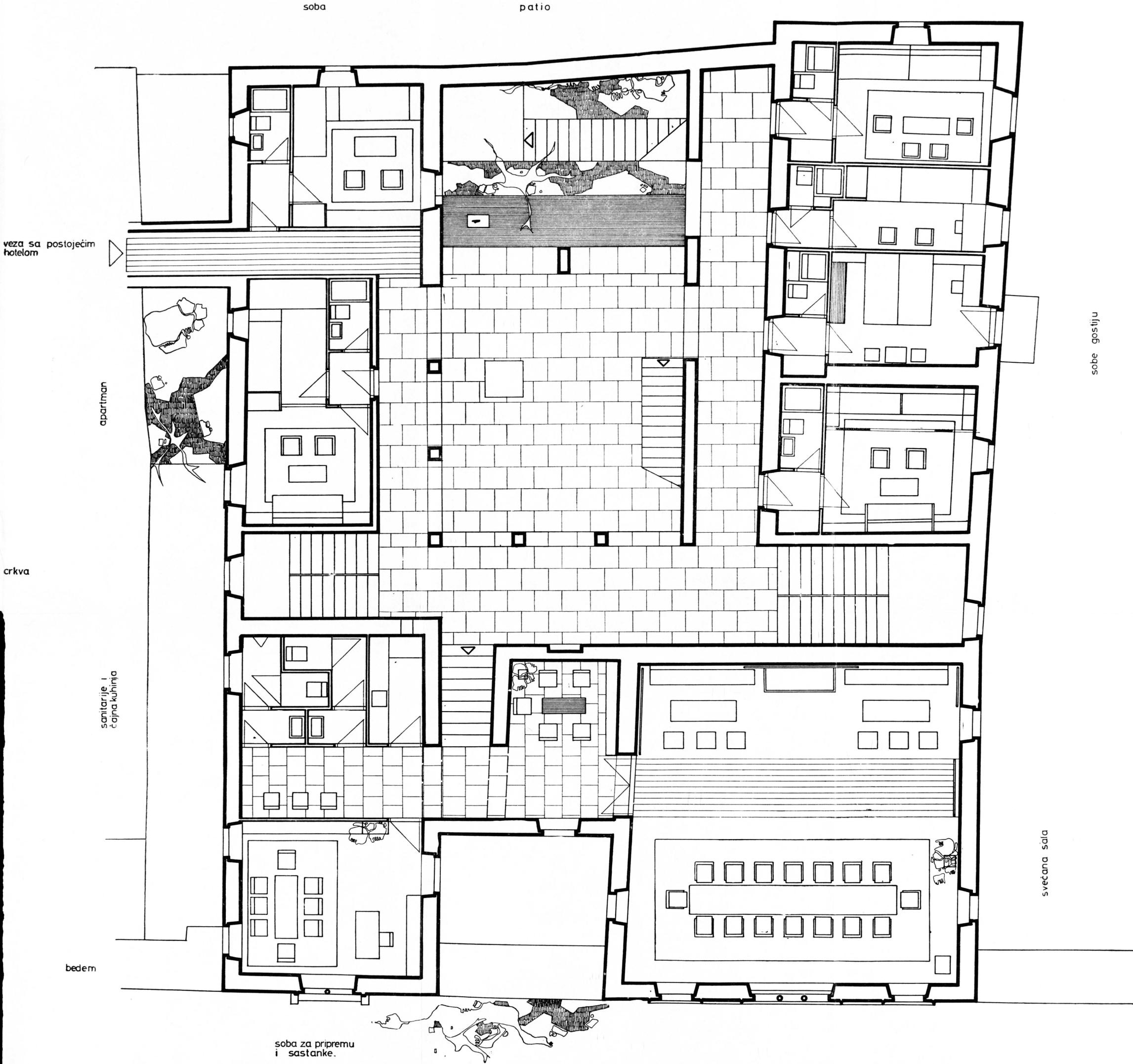
ulaz u čitaonicu

izdavanje knjiga









Postavlja se pitanje: ako smo svakako morali – da bismo nesvršeni ansambl osposobili za život – preurediti organizaciju unutar-njih prostora i time de facto bili nedosljedni u provođenju restauratorskog stava, nije li onda pravilnije umjesto postizavanja djelomično uporabivih rješenja (stambena prostorija s postojećim prozorom velikim 0,60 m² ne može zadovoljiti suvremene zahtjeve za insolacijom i osvjjetljenjem) zahvatiti problem u smislu varijante B i iskreno – pod pretpostavkom maksimalne kvalitete – stvoriti nove prostorne vrijednosti, nadovezujući ih na postojeće i oplemenjujući ih.

Promatrajući jedan i drugi elaborat, čini se da se varijantom B postiglo više. Iako je tema samo načeta, i ni u kojem slučaju ne predstavlja završeni projekat, ona je uspjela pokazati mogućnost stvaranja novih prostornih kvaliteta. Dokazano je da se može postići rješenje koje – poštujući osnovnu dispoziciju arhitektonskih masa i ukupni vanjski habitus stilski definiranih pročelja – stvara u nutrini cijelu skalu novih prostornih vrijednosti koje, spojivši se sa postojećim historijskim elementima, donose novu kvalitetu, zadržavajući historijski objekat u vitalnosti života. A to je vrednije od rješenja koje će poštujući »ono što se vidi« morati mijenjati unutarnju prostornu dispoziciju. Jer je slijed novo projektiranih prostora usmjeren na to da se najvredniji dio ansambla, uglovni korpus Hektorovićeve palače, što više istakne i dobije tkivo adekvatno njegovoj vrijednosti unutar profila određene epohe. Do suvremenog prostornog zahvata došlo je samo u onim dijelovima ansambla koji su bili nedovršeni i neoblikovani te nisu mogli predstavljati bazu iz koje bi izrasla ljepota postojećih visokovrijednih detalja palače.

Potrebno je ponovno naglasiti: ako je historijski objekat formirana arhitektonska cjelina, čija je kvaliteta neosporna, jedini pravilan i mogući put je ortodoksna restauracija. No u slučaju da historijsko tkivo nije završena cjelina i ne može zbog toga zadovoljiti suvremena prostorno plastična traženja, naša je intervencija, uz punu ozbiljnost pristupa, neizbježna. Važno je samo da se ona usmjeri u pravcu iskrenog i kvalitetnog napora koji će, shvaćajući bit arhitektonskog djelovanja, istinom svoje kreacije sigurno dati pozitivni rezultat.

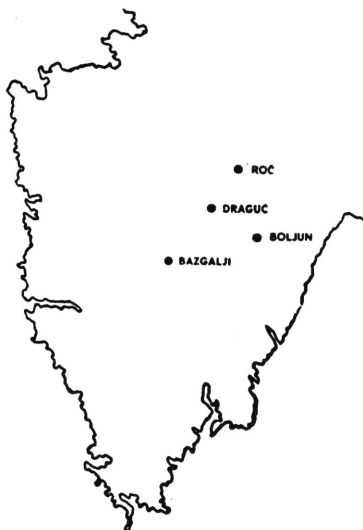
Ukoliko financijske prilike dopuste, Zavod će nastaviti rad na studiji i konačnoj realizaciji palače Hektorović. Sigurno je da će dalje produbljivanje problema donijeti kvalitetnije prijedloge za obje varijante. Konačna realizacija bit će rezultat najkvalitetnijih postavki i najvrednijih rješenja. Zato smo smatrali potrebnim da se stav kojim se pristupilo studiji, kao i metoda rada njime uvjetovana, pruži na uvid javnosti.

ing. arh. Boris Magaš

ROMANIČKO ZIDNO SLIKARSTVO ISTARSKOG LADANJA

(Ciklusi u Bazgaljima i u Draguću)

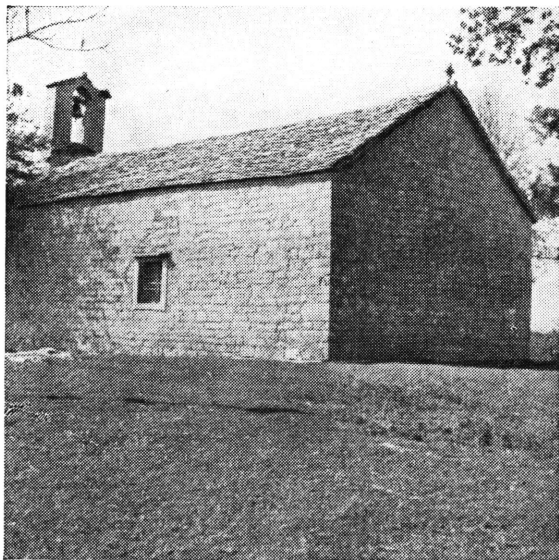
U istarskom zapadnom i južnom obalnom pojasu i u riječnim dolinama, na tlu gdje su geopolitičke sile omogućile izrazitiji kulturni kontinuitet od kršćanske antike do srednjeg vijeka, najranije do danas otkrivene i umjetnički i historijski određene pojave zid-



Slika 1 — Tlocrt Istre

nog slikarstva padaju u karolinško i u otonsko razdoblje. U unutrašnjoj Istri dugotrajan se proces konsolidacije slaviziranog ladanja odražuje i u mnogo kasnijim pojavama zidnog slikarstva. Kada u drugoj polovici XII stoljeća ili početkom XIII nastaje ciklus visokih likovnih kvaliteta u Humu, on još, naravno, nije ni plod stvaralačkih sila samoga tla niti je rezultat volje (narudžbe) domaće društvene sredine, već je on izraz volje zemaljskog gospo-

*Slika 2 — Bazgalji
Sv. Marija Magdalena*



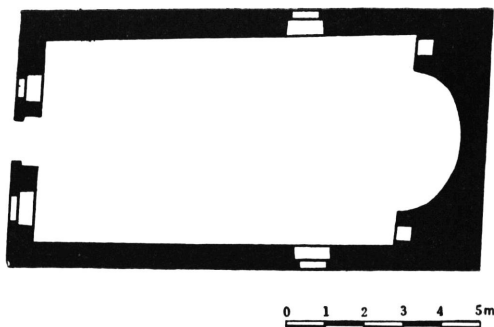
dara; u konkretnom slučaju akvilejskog patrijarhe. U XII stoljeću, čini se, valjda se prvi put oglašuje ladanjska sredina u rustikalnim, crtežnim, gotovo monohromnim, crvenim slikarijama u Trvižu¹ i Morožinima. No u srcu poluotoka, tamo po Pazinštini i Bužeštini, prva suvislija grupa spomenika nastaje još kasnije. Zbog njene uže topografske lokalizacije i zbog njenih likovnih značajki uvjetovanih samom sredinom, nazvao sam je »ladanjskom romanikom«. Toj grupi pripadaju slikarije u Sv. Kuzmi i Damjanu u Boljunu, ulomak na prvom sloju slikarija u Sv. Antunu u Roču i ciklusi u Sv. Mariji Magdaleni u Bazgaljima i u Sv. Elizeju u Draguču.²

Slikarije u Boljunu prikazao sam u prošlom broju *Bulletina*.³ Još ostaje otvorenim pitanjem da li samo zbog fragmentarnosti tih slikarija, da li zbog nedostatka same materije koja bi negdje možda iznijela na svjetlo i po neki mlađi podatak za datiranje, nema sada na tom krnjem spomeniku elemenata koji bi protuslovili datiranju s početnom vremenskom granicom još unutar XII stoljeća. Sačuvanje i materijom bogatije cikluse u Bazgaljima i Draguču treba nedvojbeno, po njihovim najmlađim podacima za datiranje, staviti u kasnije vrijeme, pod sam konac XIII stoljeća. oko godine 1300.

¹ B. Fučić, Sv. Petar u Trvižu, *Bulletin* X, 3 (1963).

² Sve ove zidne slikarije, prekrivene slojevima bjelila, otkrio sam u toku svojih terenskih istraživanja godine 1946. i 1947.

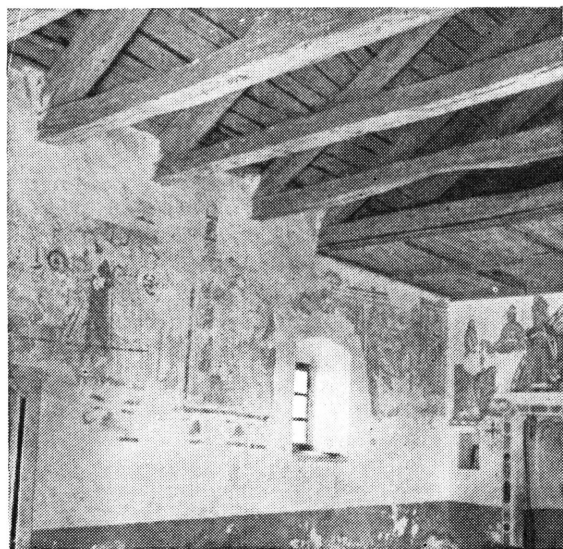
³ B. Fučić, Sv. Kuzma i Damjan u Boljunu, *Bulletin* XI, 1-2 (1964).



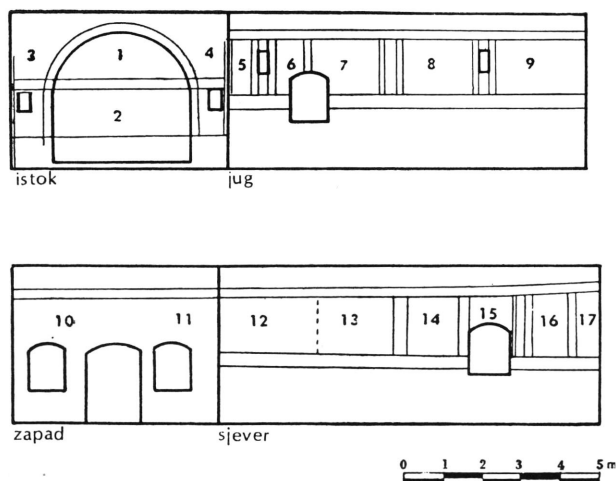
Slika 3
Sv. Marija Magdalena
Bazgalji
Tlocrt

Prva karakteristika koja sve te spomenike uklapa u istu grupu jest manje-više sličan tehnološki postupak. Sve su te slikarije izvedene na tankom sloju bijele, poput štuka čvrste, porozne žbuke (vapno i punilo). Malen i jednostavan je izbor njihovih pigmenata (okeri, crveno i crno u Boljunu; okeri, crveno, zeleno i crno na ostalim spomenicima). Pigmenti su intenzivni, upotrijebljeni su u čistom stanju i vezani su organskim ljepilom.

Ukoliko njihovo fragmentarno stanje dozvoljava općenitije zaključke, može se reći da im je u velikoj mjeri podudaran ikonoografski program. Tako nalazimo Deisis u apsidi Draguća i Bazga-



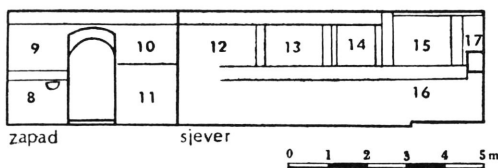
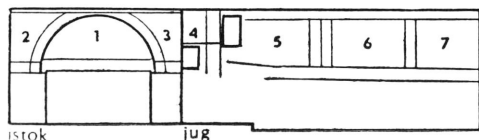
Slika 4 — Bazgalji sv. Marija Magdalena



Slika 5 — Sv. Marija Magdalena u Bazgaljima

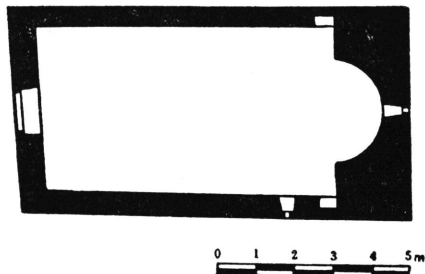
Ikonografski program zidnih slikarija 1. Deisis 2. Dvanaest apostola 3—4. Navještenje (? izvorna slikarija još je pokrivena bjelilom i novijom slikarijom) 5. Dvije svete 6. Pohodjenje (? uništeno) 7. Rođenje Kristovo 8. Poklonstvo triju kraljeva 9. Bijeg u Egipat (? uništeno) 10. Scena iz Geneze (? uništeno) 11. Prvi grijeh 12. Posljednja večera (uništeno) 13. Poljubac Judin 14. Bičevanje 15. Raspeće 16. Polaganje u grob 17. Sveti biskup

Ija, Kristovu mladost na južnom a muku na sjevernom zidu u Draguču, Bazgaljima i Boljunu, svetačke likove u uglovima sjevernog i južnog zida u Draguču i u Bazgaljima. Velike su podudarnosti i u samoj ikonografiji pojedinih prizora pa su gotovo identični sastavni Poljupca Judina i (čini se) Raspeća u Draguču, Bazgaljima i Boljunu, Rođenja Kristova, Polaganja u grob i svetačkih likova u



Slika 6.

DRAGUĆ, Sv. Elizej. Ikonografski program zidnih slikarija 1. Deisis 2—3. Navještenje 4. Dvije svete 5. Rođenje Kristovo 6. Poklonstvo triju kraljeva 7. Bijeg u Egipat 8. Uništeno 9—10—11. Raj i pakao (Abrahamovo krilo) 12. Posljednja večera 13. Poljubac Judin 14. Raspeće 15. Polaganje u grob 16. Svete žene na praznom Krstovom grobu 17. Sveti biskup.



Slika 7 — Draguč, Sv. Elizej — Tlocrt



Slika 8 — Bazgalji — Deisis

Draguču i Bazgaljima te Pohoda svetih žena na prazan Kristov grob u Draguču i Boljunu.

Osvrnimo se ponajprije na najkarakterističnije momente ikonografije, njeno porijeklo i mogućnost njena datiranja.

DEISIS

Taj porijeklom bizantinski temat u školjki apside u Draguču i Bazgaljima simetrična je kompozicija sa središnjim, sjedećim likom Kristovim. Krist blagoslivlja, pa tim gestom odaje redakciju Deisisa stariju od XIII stoljeća.⁴ Lijevo je Bogorodica u maforiju, desno je mladi, golobradi apostol Ivan.

NAVJEŠTENJE

Na trijumfalnom luku. Znamo ga samo u Draguču jer je u Bazgaljima izvorna slikarija na trijumfalnom luku još pokrivena bje-

⁴ U XIII stoljeću Krist otvara oba izranjena dlana, a kroz rastvoreni plašt vide mu se probodena prsa. Vidi: L. Reau, *L'iconographie*, II/2, str. 46. Takvog deisisnog Krista XIII stoljeća vidimo na Posljednjem sudu u Svetvinčentu u Istri.

Slika 9
 DRAGUĆ, Sv. Elizej.
 Navještenje.
 Desna strana trijumfalnog luka
 sa sv. Marijom (motiv Djevice-
 -prelje)
 (Crtež B. F.)



lilom i novijom slikarijom, a u Boljunu je trijumfalni luk bio uništen pri odstranjivanju apsidalne čahure. Prema istarskim analogijama treba i na ovim spomenicima s najvećom vjerojatnošću pretpostaviti Navještenje.

Anđeo je lijevo, Marija desno. Anđeo ne stoji, nego kroči (motiv koji počinje u XII stoljeću). Odjeven je u crvenu tuniku i ogrnut bijelim plaštem te obuven u crvene čarape i bijelu nisku obuću.

Sv. Marija (u crvenom plaštu i maforiju) stoji i prede; digla je ljevicu – jer drži preslicu, s koje visi veliki čuperak vune; preda se je spustila desnicu, savijenih prstiju – jer suče nit.

Djevica koja prede u času navještenja apokrifni je motiv Jakovljeva protoevanđelja. U V stoljeću ušao je iz tog teksta u kršćansku

✠ AVE VIRGIA PLANA DOOMIS

Slika 10

ikonografiju (mozaik u S. Maria Maggiore u Rimu) no poslije VI stoljeća ovaj se motiv rijetko javlja na Zapadu i u Bizantu dok ga na kršćanskom Istoku (Palestina, Sirija) uporno, do u XII stoljeće podržava živim pučka, monaška sredina.⁵ U XI stoljeću u Bizantu, a u XII stoljeću i na Zapadu taj se motiv revalorizira u ikonografiji, te sada Djevica prede sjedeći (pretežno u Bizantu) ili stojeći kao na dragućkom primjeru (pretežno na Zapadu).⁶ U dragućkom navještenju ima, međutim, motiv koji odlučno govori za XIII stoljeće. To je cvijet između anđela i Djevice. E. Mâle⁷ nalazi mu motivaciju u filološkoj i metaforičkoj igri riječi u izreci sv. Bernarda, odnosno u divulgaciji te izreke putem Legende auree (kompilirane između 1245 i 1273. god.): »Nazareth interpretatur flos. Unde dicit Bernardus, quod flos nasci voluit de flore, in flore et floris tempore.«⁸ Nazaret (na hebrejskome) znači cvijet. Cvijet



Slika 11 — Poljubac Judin — Draguč, Sv. Elizej

⁵ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, str. 71.

⁶ G. Millet, o. c., str. 70–72.

⁷ E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, str. 245, Paris 1948.

⁸ Jacobi a Voragine *Legenda aurea*, Ed. Graesse., str. 217, (gl. LI, De annuntiatione dominica), Leipzig 1850.

– kao znak – prema tome locira navještenje u gradu Nazaretu. Cvijet (Krist), htio je da se rodi od cvijeta (od Djevice), u cvijetu (u Nazaretu), u vrijeme cvijeta (u proljeće; svetkovina navještenja 25. III).

Motiv cvijeta na prikazima navještenja XIII stoljeća ima uz varijantu cvijeta u vazi (koja je najčešća i osobito obljubljena u talijanskoj umjetnosti) i drugu varijantu sa strukom cvijeta koji raste izravno iz tla.⁹ No istovremeno i bizantinska Navještenja unose vegetacijski motiv: to su stabla uz Djevičinu kuću ili uz hram. Odličan primjer tog bizantinskog motiva nalazi se u samoj Istri na mletačkom mozaiku ciborija u porečkoj katedrali iz godine 1277. U dodirnom bizantinsko-romaničkom području Jadrana čini se da se ove dvije predodžbe – stablo i cvijet – stapaju tako da se krošnja stabla stilizira kao cvijet. Takav primjer – po koncepciji srodan dragućkome – nalazimo na bizantinsko-romaničkoj minijaturi trogirskog evangelistara, nastalog između 1230. i 1240. godine.¹⁰

U Marijinoj pozadini prikazana je arhitektura. U XII stoljeću, usporedo s revalorizacijom motiva predenja, ta arhitektura, po opće prihvaćenoj ikonografskoj konvenciji, predodžuje nazaretsku baziliku.¹¹

Ne smijemo, na kraju, potcijeniti ni epigrafski podatak na tekstu andeoskog pozdrava što je napisan iznad sv. Marije. Morfologija pretežno uncijalnih slova uz kurzivno d, a posebno gotički oblikovano e sa zatvorenim pomoćnim crtama, ne bi – u poredbi s mletačkim i srednjoevropskim i posebno s istarskim epigrafskim materijalom – dozvolila datiranje prije konca XIII stoljeća. Orijentacije radi treba napomenuti da se na ciboriju iz Poreča (1277. god.) još ne javlja e sa zatvorenim crtama, dok ono isključivo u zatvorenoj stilizaciji dolazi na jednom natpisu iz Pirana 1291. godine,¹² na kojem je i većina drugih slova oblikovana kao i na dragućkom natpisu.

RODENJE KRISTOVO

Odgovara bizantinskoj formuli, koja je od VII–VIII stoljeća pa sve do XIV stoljeća bila i općom formulom zapadne ikonografije.¹³ Marija kao roditelja počiva na ovalnoj slamnjači. Slamnjača je koso komponirana pred spiljom. Desno nad spiljom su prizmatične jasele s djetetom i glave vola i magareta a lijevo je polulik anđela koji adorira. Na sačuvanim dijelovima ove slike u Draguću i u Bazgaljima nema nuzscene s kupanjem djeteta.

⁹ L. Reau, *L'iconographie*, II/2, str. 184.

¹⁰ Minijatura u Jugoslaviji. Katalog, tabla II.

¹¹ G. Millet, o. c., str. 88.

¹² G. Caprin, *L'Istri anobilissima*, sv. I, str. 203, Trst 1905.

¹³ K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, str. 348, Freiburg i. B. 1926–1928.

U Bazgaljima je to vrlo oštećeno polje, pa po ostacima nismo sigurni da li bismo tu scenu mogli rekonstruirati kao stariji tip Poklonstva, gdje bi se prizor odvijao linearno poput friza s odijeljenim likovima pod arkadama.¹⁷ Za tu mogućnost govori jedan fragmenat u gornjem dijelu polja, gdje se vidi arhitektura luka. Pod njim, na drugom fragmentu u sredini polja, vidi se uzorak rombova na kraljevoj haljini, sličan uzorku na jednome od kraljeva u Draguću.

Na potpuno sačuvanom Poklonstvu u Draguću, lijevo na prijestolju, Bogorodica sjedi na jastuku. Prijestolje ima stepenasto oblikovanu stranicu, urešenu lučnim izdupkom. Dijete na njenim koljenima diže desnicu na blagoslov a ljevicu, otvorena dlana, pruža za darom prvog, starog kralja, koji je pokleknuo. Kralj je gologlav, bez krune na glavi. Drugi kralj pokazuje zvijezdu i obraća se mladom kralju, koji stoji otvorena dlana u konvencionalnoj gesti čuđenja.

Dok je stari kralj bez plašta (odjeven je u bijelu tuniku s crvenim ornamentom rombova), ostali su kraljevi ogrnuti crvenim, bijelo podstavljenim plaštevima što se kopčaju na grudima. Pod plaštem vide se tunike uskih rukava. One su obrubljene uskom bordurom na skutu. Tunique su bijele i linearno ukrašene nizom okomitih pruga, odnosno crvenom mrežom rombova. Kraljevske krune su vrlo niskog stožastog oblika, ukrašene s tri kuglice. Cipele su niske, šiljaste »a la poulaine«. U sastavu, u gestama, u scenskoj interpretaciji radnje, dragućko Poklonstvo potpuno odgovara ikonografskoj formuli Zapada, koja se obrazovala u visokom srednjem vijeku. Na ovaj način formuliranu scenu izveo je Mâle iz božićne crkvene drame i njenih režijskih zahtjeva te je njen prvi odraz u ikonografiji utvrdio u drugoj polovici XII stoljeća.¹⁵ Tako su se, oslanjanjem na crkvenu dramu, fiksirale ikonografske geste i položaji kraljeva, Bogorodice i Isusa, obrazujući tzv. »skazanjski« tip Poklonstva (Schauspieltypus po Kehreru),¹⁶ koji će biti od tada na Zapadu manje-više mjerodavan gotovo dva stoljeća. U konačnoj redakciji tog ikonografskog tipa prvi kralj kleči i pruža dar, drugi se obraća trećemu i pokazuje mu prstom zvijezdu, a treći iskazuje svoje čuđenje gestikulacijom ruke. Isus, sjedeći na Marijinu krilu,

¹⁴ Vidi primjer kod F. Stelëa, Stenske slike v ladji cerkve na Vrzdencu, Vjesnik hrv. arh. društva, NS XV.

¹⁵ E. Mâle, L'art religieux du XII^e siècle en France, str. 141, Paris 1947. Navodi kako režijske upute određuju da prvi kralj prinese dar klečeći: »Accedunt Magi et genu flexo, primus dicit.« Zatim da jedan od kraljeva dignutom rukom pokaže zvijezdu: »Unus eorum elevat manum ostendentem stellam.«

¹⁶ P. Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1908.

posiže rukom za darom. No u razvojnom predstupnju, dijete još nije posizalo za darom, nego ga je blagoslivljalo, a prvi kralj nije klečao, nego samo sagibao koljeno.

Stelè definira ove prelazne stavove tako da se još u prvoj polovici XIII stoljeća uporedo javljao i motiv klečanja i motiv sagibanja koljena prvoga kralja, a poslije godine 1300. bilo je konačno, potpuno napušteno prigibanje koljena i prikazivano samo klečanje. Pokazivanje, pak, prstom na zvijezdu je motiv koji se u srednjoj Evropi pojavio početkom XIII stoljeća. U to isto vrijeme »Isus prestaje blagoslivljati i počinje posizati za darovima i igrati se s njima«.¹⁷

Psihološka pozadina ovih nijansiranih ikonografskih razlika leži u općem nadiranju nove osjećajnosti, koju nosi rana gotika, kada na mjesto starije teološke misaonosti i hijeratske dostojanstvenosti stupa novo sentimentalno, intimnije humano raspoloženje. U takvoj osjećajnoj klimi i dijete Isus poprima sve više fizički i psihološki karakter malog djeteta, bilo u svome liku, bilo u držanju, akciji i gestama.

U svjetlu netom navedenih ikonografskih kriterija na dragućkom skazanjskom tipu Poklonstva, gdje Isus istovremeno i blagoslivlje (stariji motiv) i pruža ruku za darom (noviji motiv) i gdje se prvi kralj sagiblje u pokleku, ali još ne kleči, imamo onaj razvojni stadij koji, u načelu, pripada XIII stoljeću.

Za to stoljeće govori i kostim. Tu je tunika što se pod bizantinskim utjecajem u naponu križarskih ratova produljila, zatim rompski uzorci na haljinama, omiljeli u XIII stoljeću, i trolisne, niske kraljevske krune, kojima vrvi XIII stoljeće. Za XIII stoljeće svjedoči i obuća na nogama kraljeva. To su šiljaste cipele, koje se u pomodnome obliku »a la poulaine« javljaju u feudalnoj Evropi s ranom gotikom. Kopčanje plašta u sredini grudi, a ne – kako je to bilo uobičajeno – na desnom ramenu, podsjeća nas na način kako se oduvijek kopča liturgijski pluvijal, pa bismo, možda, i ovaj detalj mogli u smislu Mâleove teorije izvesti iz uzusa crkvene drame (gdje je kostimerija kraljeva bila djelomično liturgijska). Činjenicu, pak, da prvi kralj, koji je pred Isusom poklekao i koji ga dariva, nema na sebi plašta, treba svesti na jedno pravilo viteške kurtoazije. Upravo nas jedan izvor iz XIII stoljeća upozorava da se pred kralja treba stupiti bez plašta, a tko to pravilo ne bi poznavao »pokazuje da je prost i neodgojen«.¹⁸

Konačno treba uzeti u obzir i onaj oštećeni i u pojedinostima nedovoljno jasan motiv pozadine na lijevoj strani iza Marije i Isusa.

¹⁷ F. Stelè, o. c., str. 133.

¹⁸ »Speculum regalis«, norveški manuskript oko 1250. godine. Vidi: H. H. Hansen, *Histoire du Costume* (francuski prijevod 1956), str. 121.

Po elementima zubaca (prsobrana) i šiljastih krovova (?) te po krošnji stabla ne bismo ga mogli svesti na naslon samoga prije-stolja. Na toj sceni, gdje je pozadina inače plošna i konvencionalno, na romanički način podijeljena na niz vodoravnih pojasa, u tim elementima naziremo sliku zidane arhitekture. Krošnja nas opet uvjerava da se scena zbiva na otvorenom. Ne začinje li se u tim elementima ona postava Poklonstava koja će se uskoro, već u prvoj polovici XIV stoljeća, na talijanskim prikazima bogojavljenja odvijati u zatvorenim dvorištima? Ne pokazuje li ona da smo s dragučskim prikazom -- u geografskom smislu -- u blizini atmosfere juga, a -- u hronološkom smislu -- da smo možda već zakoračili i u XIV stoljeće?

BIJEG U EGIPAT

U Draguću se ovim prizorom zaključuje ciklus iz Kristove mladosti. U Bazgaljima, gdje je posljednje polje južnog zida uništeno, taj prizor tek pretpostavljamo.

U sredini je Bogorodica, kostimirana kao na predašnjim poljima (crveni plašt i crveni maforij). Kao u istočnjačkoj tradiciji sjedi postrance na magaretu, tako da je tijelom okrenuta gledaocu frontalno, a glavom je u tročetvrtinskom profilu okrenuta u smjeru kretanja, nadesno. Ljevicom, raširena dlana, gestikulira, a desnicom pridržava dijete, što joj frontalno sjedi u krilu. I Isus ima tročetvrtinski profil glave i gleda u smjeru kretanja nadesno, a desnicom blagoslivlja na latinski način. Na lijevoj strani slike, iza njih, korača mladi, golobradi lik, koji stisnutom pesti diže iza magarećeg hrpta grančicu. Ima aureolu oko glave, znak da je svet: nije razbojnik iz apokrifnog opisa niti vojnik iz Herodove potjere. Bezbrad je, nije Josip. To je anđeo ili možda apokrifni Jakov, koji goni živinče.

POS LJEDNJA VEČERA

Sačuvana je samo u Draguću, i to fragmentarno. To je tipično romanička, simetrična kompozicija s Kristom u sredini između apostola, iza dugog stola. U sceni je motiv »Judine pričesti«.

POLJUBAC JUDIN

Draguć, Bazgalji i Boljun imaju istu ikonografsku i kompozicionu shemu. Vojnici slijeva i desna u strogoj izokefaliji konvergiraju prema središnjem, zatvorenom bloku Krista i Jude. Juda, u iskorku, prilazi slijeva i obui mlje Krista a Krist udesno pruža ruku,

koju grabi vojnik. Vojnici su prikazani u ratnoj spremi Zapada: u karičastim košuljama, karičastim rukavicama, camailu, nazuvcima i kacigama.

Što nam u ikonograskom pogledu govori ovaj prikaz? Ilustrirajući evanđeoski tekst (Mt 26, 47–56; Mk 14, 43–52; Lk, 22, 47–53; Iv 18, 1–12) bili su isprva sukcesivno prikazani pojedini momenti radnje: poljubac, rušenje vojnika, uhićenje, sukob Petra i Malka, bijeg učenika. No zarana su se ovi, vremenski različiti prizori, spojili u jednom jedinom prizoru, i to tako da je sinhronizacija triju glavnih motiva: poljupca, uhićenja te Petra i Malka – postala standardnim sastavom ikonografije visokog srednjeg vijeka i na Istoku i na Zapadu. Zatim se ova sintetska scena – najprije na freskama Kapadocije, potom u bizantinizirajućim prikazima Italije – i kompoziciono sažela u simetrični blok, gdje četa vojnika i slugu okružuje protagoniste radnje: Krista i Judu. Već u XII stoljeću takva kompozicija prvenstveno u Italiji a i općenito na Zapadu dobiva stalnost i kompaktnost. U njoj se zatim sve više čisti i homogenizira sastav šarene grupe učesnika, te se grupa što dolazi uhititi Krista konačno svodi samo na vojnike. Dok je Bizant u kostimeriji vojnika tradicionalno podržavao antiknu ratnu odjeću, zapadna umjetnost već u XII stoljeću počinje napuštati antikizirajući kostim, a u XIII stoljeću u pravilu kostimira vojnike u suvremeno ruho evropskog ratnika. Tako je i na ovim istarskim primjerima Krist okružen samo vojnicima a oni su odjeveni u kontinentalno, zapadno vojničko ruho, u žičane košulje kakve su se pojavile u Evropi u drugoj polovici XII stoljeća, poslije druge križarske vojne (1147–1148). Te pojedinosti, na žalost, ne možemo više odrediti na jako oštećenoj slikariji u Boljunun. U Draguču i u Bazgaljima one su, naprotiv, posve jasne. Tamo se ističu i vršci čunjasith kaciga, koji su zakrivljeni prema naprijed, a to je detalj što se na šljemovima križara pojavio poslije druge vojne.¹⁹

I u Draguču i u Bazgaljima vojnicima štiti glavu i vrat posebno pokrivalo pod šljemom (franc. »camail«), na rukama imadu rukavice a na nogama srednjovjekovne nogavice (»bracchae«). Sva tri odjevna predmeta u vrijeme druge križarske vojne bila su još kožnata, no ubrzo i ona, zbog efikasnije zaštite, bivaju pletena od žice. Na našim prikazima odražava se prelazni stadij njihova razvoja: »camail« za glavu i rukavice na svim vojnicima su već od žice, ali na drugim opet vojnicima crvenom bojom naslikane »bracchae« na nogama pokazuju da je slikar imao na umu i stariju, kožnatu obuću. Sve to odaje da su oba slikara – ili tačnije njihovi predlošci – poznavali evolviraniji stadij križarske odjeće, pa i taj momenat mora utjecati na kasnije datiranje spomenika.

¹⁹ Vidi: A. Lensi, *Le armi*, Enciclopedia italiana IV, str. 487/1.

Mediju elementima vojničke sprema što ih je prikazao dragučski slikar nije irelevantan štit vojnika na lijevoj strani kompozicije. Uzak i na donjem kraju šiljast, taj trokutni srednjovjekovni štit sjevernjačkog je porijekla.²⁰ Štit je oslikan geometrijskim uzorkom rane heraldičke kategorije motiva onako kako su se počeli obilježavati štitovi vitezova i njihova ljudstva koncem XIII stoljeća.²¹ To je, dakle, detalj koji se ne smije predvidjeti i koji – uz drugo – orijentaciono pokazuje da vrijeme nastanka dragučskih slikarija ne možemo zamisliti prije konca XIII stoljeća. U Bazgaljima, u opremi vojnika tog detalja nema; tamo su štitovi okrugli, te formom i ukrasom nasljeđuju tipove starijih, karolinških štitova.

U Draguću jedan od vojnika (na lijevoj strani slike) uzmahuje mačem. To je relativno rijedak motiv; Millet ga pripisuje samo zapadnoj ikonografiji.²²

Živo sljublivanje Krista i Jude u zagrljaju, koje se odigrava u iskoraku, formulirao je Orijent, a Zapad ga prihvatio. To isto treba reći i za motiv nasilnog uhićenja što ga vrši desni vojnik grabeći Krista za ruku.

O smjeru kojim prilazi Juda – slijeva ili zdesna – kao o ikonografskoj karakteristici diskutiralo se. Millet²³ prilaženje Judino s lijeve strane smatra bizantinskom oznakom. Sandberg-Vavalà u talijanskom gradivu ne prihvaća tu poziciju kao odlučnu karakteristiku porijekla ikonografske sheme. Ona, međutim, statističkom analizom utvrđuje da je desni položaj Judin (kao u Boljunu) u pretežnom broju talijanskih spomenika karakterističniji za XII stoljeće, a lijevi položaj Judin (kao u Draguću i u Bazgaljima) karakterističniji za XIII stoljeće.²⁴

Na kraju moramo se osvrnuti i na sinhronizaciju radnje. Standardna sinhronizacija – kako smo to već naveli – obuhvaćala je tri čina: poljubac, uhićenje, sukob Petra i Malka. Na našim istarskim primjerima vidimo spojena prva dva čina: poljubac i uhićenje. Gdje su Petar i Malko?

Gdje se oni uopće u takvom skupu mogu nalaziti?

Srednjovjekovna umjetnost i na Istoku i u Bizantu i na Zapadu – kako su to pokazala istraživanja Milleta i Mâlea – služila su se dvjema varijantama. U prvoj i učestalijoj varijanti, osobito na spomenicima Bizanta i Italije, Petar i Malko prikazani su odvojeno od ostalog zatvorenog bloka okomitih likova Krista, Jude i napadača, pa se Petar i Malko redovito kao manji likovi bore na zemlji, obično u lijevom donjem uglu slike. Ali takav prikaz, koji je na

²⁰ A. Lensi, Scudo. *Enciclopedia italiana* XXI, str. 241/1.

²¹ Isto.

²² G. Millet, *Recherches ...*, str. 341. i nota.

²³ Isto.

²⁴ E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana*, Verona 1938.

jednoj te istoj slici oblikovao dva središta radnje i dva nepodudarna tempa akcije, razjedinjavao je kompozicionu integraciju, drobio je jedinstvo radnje, slabio je psihološku graduaciju, koja je morala kulminirati u jednoj tački: u izdajničkom poljupcu. Iz viših, dakle, motiva kompozicione i dramske koherentnosti oblikovala se druga varijanta, u kojoj su likovi Petra i Malka – sada stojeći, a ne na tlu – bili interpolirani u jedinstveni skup likova, a to ponajviše tako da je Malko sada preuzeo ulogu onoga koji bapsi, a Petar mu je, stojeći do njega, odsijecao uho.

Ni jedne ni druge varijante ne možemo naći u našim istarskim primjerima. Iako ta epizoda katkada izostaje, pa bi se to izostajanje u Istri moglo protumačiti vjernim prijanjanjem uz neki predložak, čini se da je to bilo učinjeno svjesno. O tome problemu govorit ćemo u zaključku.

U Draguću i u Bazgaljima (u Boljunu to više ne možemo kontrolirati) lica vojnika su – prema jednodušnoj srednjovjekovnoj konvenciji – karikirana.

BIČEVANJE

Taj prikaz ima samo ciklus muke u Bazgaljima. U sredini, cijelom visinom polja, proteže se tanki marmorizirani stup s plitkim ovalnim jastučastim kapitelom kasnoromaničkog ili ranogotičkog oblika. Krist stoji iza stupa, obuimljući ga prekrštenim rukama. Lijeva mu je noga savijena u koljenu i prebačena pred stup. Na Kristovu tijelu crvene se mnogobrojne rane od udaraca. O pasu duga perizoma siže mu u naborima do koljena. Lijevo i desno, u simetrično raspoređenim masama, ali u živim pokretima izmjeničnog takta šibanja stoji po jedan vojnik. U ruci desnog vojnika vidi se šiba, sastavljena od snopa pruča. Vojnici su odjeveni u tunike koje im sižu do koljena i koje su okomito podijeljene u crveno-bijeli *mi-partie*. Lica su im karikirana.

Bičevanje – taj relativno mladi temat u srednjovjekovnoj umjetnosti (starokršćansko ga doba uopće nema), na Zapadu ne dolazi prije X stoljeća (Codex Egberti) a i u zapadnoj je umjetnosti prije XIII stoljeća samo sporadična pojava. U Bizantu, gdje se prvi put javlja tek koncem XI ili u XII stoljeću,²⁵ taj je prizor vrlo rijedak. Ta pak rijetka bizantinska ikonografska formula bitno se razlikuje od zapadne: u bizantinskoj uopće nema stupa, pa Krist stoji raširenih ruku kao na križu, a vojnici ga drže. Stup, koji je specifični element zapadne ikonografije Bičevanja, doživio je u toku vremena formalnu evoluciju. Još u XII stoljeću bio je masivan,²⁶

²⁵ G. Millet, o. c., str. 652.

²⁶ E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, str. 30.

Sl.ka 12
BAZGALJI,
Sv. Marija Magdalena.
Bičevanje.
(Crtež B. F.)



Bazgalji

a u XIII stoljeću postaje vitak i tanak kao na našem primjeru. S vremenom se promijenio i položaj Krista, vezana o stup. Isprva je on vezan sa strane stupa, u profilu, a u XIII stoljeću on je prikazan uvijek en face, bilo da stoji iza stupa (kao na našem primjeru), bilo da stoji pred stupom.²⁷ U Dalmaciji, na Buvininim vratnicama (god. 1214) on stoji en face iza stupa, ali na Radovanovu portalu (god. 1241) on je još sa strane stupa, u profilu.²⁸

Prema ovim ikonografskim kriterijima moramo pripisati Bičevanje u Bazgaljima zapadnom obrascu iz XIII stoljeća. No kostimi vojnika, čini nam se, mogu pomoći u nešto užem datiranju spomenika. Vojnici su odjeveni pomodno, poput feudalnih slugu u vrijeme nove estetike što se razvila usred najvišeg zamaha križarskih

²⁷ G. Millet, o. c., str. 653.

²⁸ Lj. Karaman, Buvinine vratnice i drveni kor splitske katedrale, Rad JAZU 275 (1942), str. 49. i 56.

ratova. Ti pomodni kostimi pomaknut će i datiranje ove slikarije najmanje u drugu polovicu ili, još vjerojatnije, u konac XIII stoljeća, kada se u aristokratskom društvu već razmahala šarena heraldička manira u mi-partieu odjeće njihovih pripadnika.

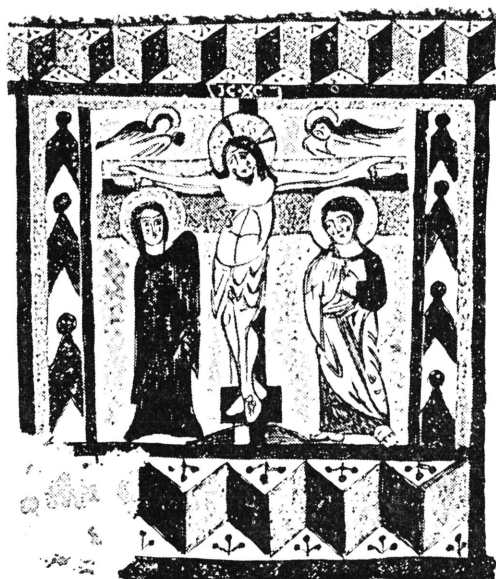
Osim ovih ikonografskih i arheoloških momenata, kasno datiranje unutar XIII stoljeća izlazi i iz one naročite emotivne atmosfere cijelog ovog prikaza. Ona diše iz sažalne drastike izudarano Kristova tijela, posutog crvenim krvavim tragovima, kako je to tijelo vidjela u svojim vizijama sv. Brigita Švedska²⁹ i u čiju fizičku muku su se u to vrijeme uživiljavali mistici i pučke mase. Kasno XIII stoljeće, daleko od duha bizantinske ponderancije ili skolastičke misaonosti, progovara i u dinamičnoj sceničnosti koordiniranih udaraca i u brutalnim maskama karikiranih vojnika. U preglednosti scene, u njenu svrsishodnom dinamizmu i u maskama vojnika – gdje se pučki duh fizičkom rugobom osvećivao moralnome zlu – zrcali se i utjecaj pasionskih drama, koje su u to vrijeme sve snažnije počele oplodivati likovnu umjetnost.

R A S P E Ć E

Potpuno je sačuvano u Draguću, fragmentarno je u Bazgaljima i u Boljunu no očigledno se u sva tri slučaja radilo o jednom te istom osnovnom tipu s tri figure: Marija, Krist, Ivan. U Draguću Krist je razapet na križ tankih hasta. U samom vrhu križa postavljen je titulus a na njemu su upisane grčke sigle: IC XC. Pri dnu križa Kristove su noge zabijene u supedanej. Oko Kristove glave izvedena je križna aureola. Prikazan je mrtav ili umirući, zatvorenih očiju, s bolnom grimasom, nadignutih obrva i čeone bore. Glava mu je lagano naklonjena prema desnom ramenu, ruke su lako savinute u laktovima, u blagom i plitkom luku. Dlanovi su posve otvoreni. Tijelo mu je malo savijeno u trbušnom dijelu. Gol je, samo ga od bedara do iznad koljena pokriva naborana bijela platnena perizoma, učinjena od jednog komada tkanine. Noge su pribijene jednim čavlom, ali tako da se ne preklapaju u koljenu nego samo u gležnju. Na trupu je širokim potezima kista markiran anatomski plasticitet linije grudi, prsnog koša, linea alba i gornja abdominalna granica. Na rukama su vidljivo naglašene iskočene vene i akcentuirane su rane od razapinjanja (na dlanovima, na gležnju, na desnoj strani prsiju) iz kojih teče krv u mlazovima.

Gledaocu lijevo (desno Kristu) stoji pod krakovima križa Bogorodica s crvenim maforijem na glavi i u crvenome plaštu. Obje ruke diže pod plaštem prema Kristu u suplikantskoj pozi. Na de-

²⁹ »Verberatum usuque ad costas, ita ut costae ejus viderentur«.



Slika 13
DRAGUĆ,
Sv. Elizej, Raspeće.
 (Crtež B. F.)

Draguć

snoj strani (lijevo Kristu) stoji Ivan u antikizirajućoj pozi kontraposta. Odjeven u crvenu tuniku i obavijen bijelim plaštem, mlad i golobrad, svojom ljevicom privija uz prsi knjigu evanđelja, a desnicom, otvorena dlana, oratorski pred prsima gestikulira. Konačno, podvrgavajući se općoj simetričnoj kompoziciji, dva anđeoska polulika iznad vodoravne prečke križa, s obih strana naginju se prema Kristu, klanjajući mu se, ruku pokrivenih plaštem (bizantinski i orijentalni motiv adoriranja).

Otkuda vodi porijeklo ovo Raspeće?

Po Milletovoj klasifikaciji ono pripada sirskom tipu, kakav poznajemo u crkvi S. Maria Antiqua u Rimu. Naglasak sirskega tipa je u dokumentaciji Otkupljenja. Bogorodica ne plače, nego uzdignutih ruku pod plaštem zaziva i zagovara pred sinom ljudski rod, a Ivan, učenik, svojim evanđeljem (drži knjigu u ljevici) svjedoči i govori (oratorski gest desnice) o ispunjenju misterija.³⁰

Taj sirski tip stoljećima je bio opća formula i na Istoku, i u Bizantu i na Zapadu. Na Zapadu on – uz druge formule Raspeća – koegzistira u srednjem vijeku.

Ali na tome sirskom (na Zapadu usvojenom) tipu Raspeća iz Draguća odražavaju se duboke, bitne promjene, što su u visokom

³⁰ G. Millet, o. c., str. 400–402.

srednjem vijeku preoblikovale ovaj temat; te su promjene odlučne kako za datiranje, tako i za kulturnogeografsko opredjeljivanje dragućkog Raspeća.

Morfologija rassetog Krista u Draguću nije specifično romanička, zapadnjačka. Ona odgovara tipu mrtvog bizantinskog Krista, kome je ishodište u realističkoj predodžbi agonije na drvu križa. Grčenje i lelujanje još živa pribijenog tijela, što se grudima svijja uredno a bokom ulijevo, oblikovalo je onu tipičnu »bizantinsku krivulju« koja se u prikazu Rassetoga zadržala i kasnije, kada se (od XI stoljeća) u Bizantu prikazuje već mrtvi Krist na križu. Napetost te krivulje – još blage u XI stoljeću – raste u XII stoljeću, a u XIII stoljeću postiže ona manirirano pretjerane oblike.

U Draguću je ta krivulja još diskretna; ona odgovara stadiju XII stoljeća. Ima, međutim, na dragućkom Raspeću detalj potpuno nepoznat Bizantu, koji odlučno govori za kasnije datiranje i za kontinentalni utjecaj. To je način na koji su Kristu pribijene noge. Kad je u staroj koncepciji bio prikazivan živ Krist na križu, njegove su se noge pružale ravne i paralelne, zabilježena svaka svojim čavlom. Na takvim Raspećima vide se, dakle, dva čavla na nogama. Bizantinski rasseti Krist, i uza svu napetost luka (»bizantinska krivulja«) zadržava paralelni položaj nogu i uza nj uvijek vezan motiv dvaju čavala. Zapad, naprotiv, kada u osjećajnosti rane gotike stvara svoj novi tip mrtvog Krista na križu, oblikuje veristički izražajan lik, koji se sve oštrije svijja i lomi u kukovima, spuštajući težište mrtvog tereta, a taj stav nužno motivira i preklapanje noge preko noge, koljena preko koljena, gležnja preko gležnja. U takvoj postavi obje se preklopljene noge počinju zabi-jati samo jednim čavlom. Ta inovacija »jednog čavla« odlučno nastupa onkraj Alpa, na Zapadu, početkom XIII stoljeća.³¹

U Draguću se očito radi o ukrštavanju morfoloških elemenata iz dvaju različitih, opozitnih vrela; radi se o bizantinskom Kristu ali s gotičkim »jednim čavlom«. Ta morfološka hibridnost pa i one grčke sigle na titulu križa ukazuju da se dragućki razapeti Krist morao oblikovati u kulturnogeografskom prostoru gdje je bizantinska ikonografska tradicija bila živa, no gdje su istovremeno bila otvorena vrata prekoalpskim strujanjima. To je prostor gornje Italije, osobito u pojasu pod Alpama, no najizrazitije je to prostor sjevernog Jadrana: u Mlecima, u Akvileji i konačno u samoj Istri. U tom prostoru lokaliziran je najveći broj poznatih primjera tog hibridnog rassetog Krista.³² Svi su ti primjeri pojava

³¹ Jedan od prvih datiranih primjera je crtež raspeća u mapi Villarda de Honnecourta iz 1225. godine.

³² Vidi primjere koje navodi G. Millet, *Recherches* ..., str. 413. U Istri zapazio sam kalemljenje novog motiva »jednog čavla« i na Raspeću u Svetvinčentu (zidne slikarije Ognobenususa iz Trevisa, konac XIII stoljeća).

kasnog XIII stoljeća. Primjeri prostorno najbliži Draguću, kao što su mozaik u baptisteriju Sv. Marka u Mlecima (konac XIII st.), triptih Sv. Klare u tršćanskom muzeju (početak XIV st.), zidna slikarija u kapeli patrijarhe R. della Torre u akvilejskoj bazilici (1273–1299), orijentiraju nas i u datiranju dragučkog Raspeća. Unatoč arhaičnosti »sirskog tipa« u gestama Bogorodice i sv. Ivana, unatoč morfologiji još relativno neizrazite bizantinske krivulje (retardacija!), dragučko Raspeće moramo zbog navedene specifične pojave »jednog čavla« na bizantinskom Kristu datirati pod sam konac XIII stoljeća ili u početak XIV stoljeća – okruglo, oko godine 1300.



Slika 14
BAZGALJI, Sv. Marija Magdalena. Raspeće (fragment).
(Crtež B. F.)

Punu vrijednost ovaj zaključak ima samo za Raspeće u Draguću, a ne za fragmente u Bazgaljima i u Boljunu, gdje su na Raspeću, na žalost, uništeni upravo oni dijelovi slike gdje su se nalazili najvažniji ikonografski podaci.

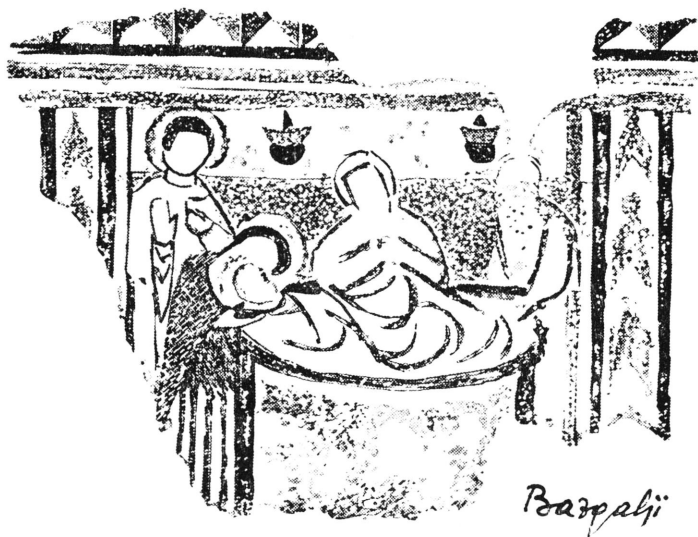
Neku kontrolu za ovakvo datiranje pružaju i slikarije u Sv. Martinu u Bičićima (južna Istra), direktno datirane s godinom 1315, na kojima je prikazan novi gotički tip Raspetoga s »jednim čavlom«.

³³ Na Polaganju u grob u Sant'Angelo in Formis (zidna slikarija posljednje četvrti XI st.) već se javlja motiv sarkofaga, ali još traju elementi bizantinske formule s nizanjanjem likova koji nose umotano Kristovo tijelo do groba. Vidi: Grabar-Nordenfalk, *Romanische Malerei*, 1953. (ed. Skira), slika na str. 37.

POLAGANJE U GROB

Potpuno je sačuvano u Draguću i u Bazgaljima. Na oba spomenika gotovo je identičan ikonografski sadržaj. U Bazgaljima Krist leži na sarkofagu, umotan u ponjavu. U sredini, iza sarkofaga, Nikodem diže rub ponjave, desno Josip iz Arimateje drži umotane Kristove noge, lijevo Bogorodica pridržava Kristova ramena i prigiba se, prislanjajući lice uz Kristovo lice. Iza nje je sv. Ivan; desnicom gestikulira a ljevicom pritišće uz prsa knjigu evanđelja. U gornjem dijelu slike gore dvije svjetiljke.

Što nam u ikonografskom pogledu govori ova slika?



Slika 15
BAZGALJI, Sv. Marija Magdalena. Polaganje u grob
(Crtež B. F.)

To je izvorna formula Zapada. Dok Bizant predočuje ovaj sadržaj prijenosom umotanog Kristova tijela u orijentalnu grobnicu, iskopan u pećini, Zapad već na otoskim minijaturama prilagođuje taj prizor zapadnjačkom ambijentu i predočuje Kristov grob sarkofagom. Ta promjena nužno mijenja akciju i kompozicioni poredak učesnika. Dok Bizant formira povorku, linearno nizanje likova prema ulazu u grobnicu, Zapad organizira centralnu kompoziciju, gdje se oko sarkofaga, u koji na ponjavi spuštaju mrtvo Kristovo tijelo, grupiraju likovi slijeva, zdesna i odostraga.

Stvorena u XI stoljeću, ova se formula u XII stoljeću širi preko Alpa na jug.³³ Prihvaća je Italija i zadržava je kao svoju formulu Polaganja – ona Italija koja u to vrijeme usvaja i inače bizantinske tekovine.

U početku je to jednostvna kompozicija s dva ili tri lica. Josip iz Arimateje i Nikodem, jedan uz uzglavlje, drugi uz podnožje, spuštaju Krista u sarkofag. Zatim u sadržaj slike ulazi motiv balzamiranja, pa treći lik u pozadini drži posudu s pomašću ili prevrće ponjavu. Već u XII stoljeću scena se napućuje novim likovima, pa u njoj sudjeluju i Bogorodica i sv. Ivan, a konačno se priključuju i svete žene. Na tom razvojnem stupnju poznajemo ovaj prizor na istarskim spomenicima – u ciklusu u Humu iz druge polovice XII ili iz početka XIII stoljeća.

Tako se iz prvotne tišine ukopa, u kojoj sabrano rade Nikodem i Josip, stvara cijeli jedan kor, a on u kompozicionoj shemi sve čvršće ujedinjuje svoje višebrojne pojedinačne dionice, a u emotivnom izrazu intenzivira žalbu, koju konačno, temperaturom juga, u XIV stoljeću izražava glasnom lamentacijom talijanskih Pietà.

Na humskom Polaganju Bogorodica je suzdržanom kretnjom milovala mrtvog sina i sudjelovala u činu sahrane, pridržavajući mrtvo tijelo, podlažući mu ruke pod glavu. Na zidnoj slikariji u Svetvinčentu (konac XIII stoljeća) njen je pokret motiviran afektom pučke matere, koja se prepuštena bolu baca na mrtvo sinovljevo tijelo, obnimlje ga rukama i pritišće lice uz njegovo lice. U XIII smo stoljeću i u emotivnoj atmosferi juga.

Sa stavom Bogorodice u Bazgaljima i u Draguću nekako smo na po puta između raspoloženja u Humu i onog u Svetvinčentu. Bogorodica se tu, sagnuta, priljubljuje licem uz lice Kristovo, no sv. Ivan je tu osjećajno manje angažiran nego u Humu. On je samo evanđeoski svjedok događaja.

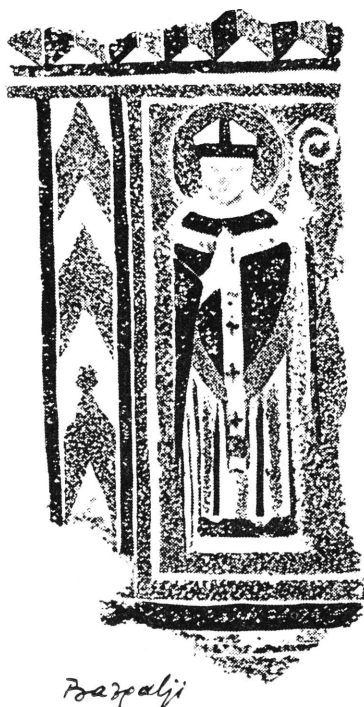
Dvije svjetiljke indiciraju zatvoreni prostor grobnice.

SVETE ŽENE NA PRAZONOM KRISTOVU GROBU

To je završna scena pasionskog ciklusa u Boljunu i u Draguću. Za razliku od Boljuna, u Draguću je to u neku ruku »dodatna« scena, jer se nalazi u donjem pojasu slikarija, na mjestu oslikane zavjese, ispod prizora polaganja u grob. U Draguću je ta scena vrlo oštećena; nazire se samo gornji dio polja s glavama svetih žena i nagnutom glavom anđela, no ti su elementi dovoljni da utvrdimo ikonografsku podudarnost Draguća s Boljudom.

I u Draguću i u Bazgaljima identični se svetački prikazi nalaze kao umeci pred početkom i na kraju ciklusa o Kristu. Pred ciklusom, na južnom su zidu prikazana dva frontalna, golobrada lika s aureolom oko glave. Crvene tunike sežu im do tala a stegnute su u pasu. U poredbi s kraćim tunikama kraljeva na Poklonstvu, to

Slika 16
BAZGALJI,
Sv. Marija Magdalena.
Sveti biskup.
(Crtež B. F.)



su duge ženske haljine. Radi se, dakle, o dvjema sveticama. Obje su zaogrnutе dugim crvenim plaštevima, koji su bijelo podstavljeni. U Draguću razabiremo da jedna svetica drži palmu u ruci; prikazane su vjerojatno dvije mučenice. U Bazgaljima zapažamo na glavi jedne svete i nisku kraljevsku krunu.

Na sjevernom zidu, nakon ciklusa Muke, prikazan je i u Draguću i u Bazgaljima sveti biskup, frontalni, u biskupskom ornatu: u bijeloj albi, dugoj stoli, bijeloj dalmatici širokih, crvenih klava i široka obruba na skutovima te u crvenoj zvonolikoj kazuli. Oko vrata izviruje mu rub mekanog, bijelog amikta. Niže ramena nosi T palij. U ljevici mu je štap sa spiralom što završava zmajskom

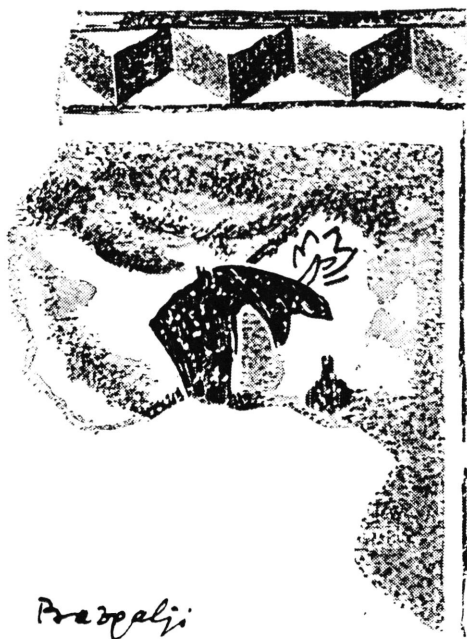
glavicom. Desnicom pred prsima drži knjigu (?) ili možda križ. Na glavi ima dvorogu nisku bijelu mitru s aurifrigijem in circuitu et in titulo. Sve to pokazuje razvojni stupanj liturgijskog ruha i insignija odmaklog XIII stoljeća. No obrubljivanje dalmatike i kazule signalizira da novi ukus XIV stoljeća, kada će nastupiti šareno i živo ukrašavanje liturgijskog ruha, nije slikaru bio dalek.

Tako bi datiranje dragučkih i bazgaljskih slikarija oko godine 1300. bilo i po ovim momentima vrlo vjerojatno.

PRIKAZI NA ZAPADNOM ZIDU

Prikazi zapadnog zida u Draguču i u Bazgaljima tematski se među sobom razlikuju.

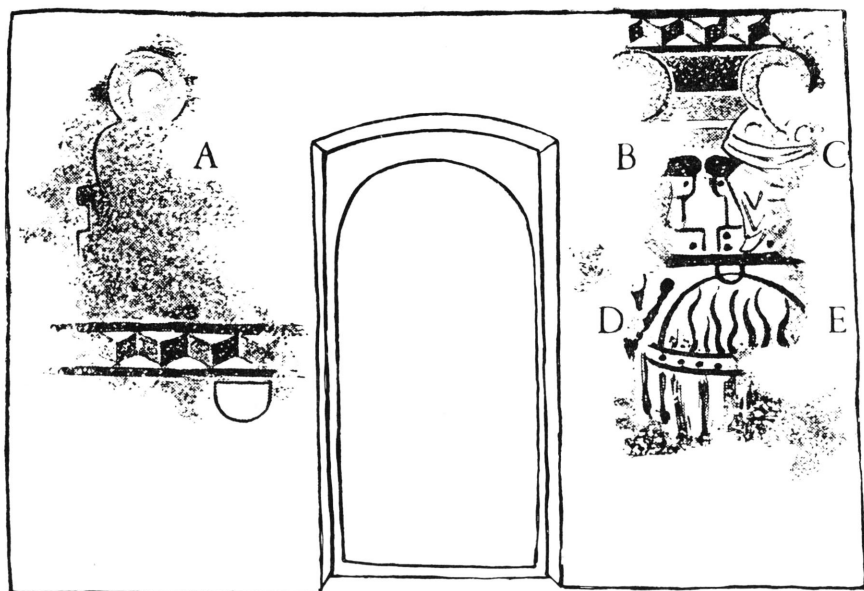
U Bazgaljima su slikarije zapadnog zida uništene izuzev maleni fragment u gornjem desnom uglu. Razabire se deblo s krošnjom. Od debla se odvija zmija razjapljenih usta. Na vrh glave ima karakterističnu krestu, po kojoj je identificiramo s djavlom napasnikom na drvo spoznanja dobra i zla. Radi se, dakle, o fragmentu prizora prvog grijeha. Možemo pretpostaviti da je na lijevoj strani toga zida izvorno bio i prizor stvaranja prvih ljudi.



Slika 17

BAZGALJI, Sv. Marija Magdalena. Prvi grijeh (fragment sa zmijom-napisnikom na drvo spoznanja dobra i zla)

(Crtež B. F.)



Draguč

Slika 18

DRAGUĆ, Sv. Elizej. Ulomci slikarije na zapadnom zidu s prikazom raja i pakla u alegoriji Abrahamova krila. A-B-C tri patrijarha s dušam u krilu. D davao. E motiv kotla s prokletim vima (Crtež B. F.)

U Draguču slikarija zapadnog zida zahtijeva potanje razmatranje da bismo joj utvrdili sadržaj. Od te slikarije ostale su prilično nesuvisle mrlje, fragmentarne zbog otpadanja žbuke i blijede i isprane zbog prokišnjavanja krova.

Vodoravna bordura dijeli taj zid u dva pojasa. U gornjem pojasu ocrtava se – lijevo od vrata – jedan frontalni, sjedeći lik s aureolom glave (A), a desno od vrata vide se dva takva lika (B, C). Sva tri sjede na niskim prijestoljima, koja su optočena zelenim tačkama (dragim kamenjem), a pod nogama imaju četvorinasta podnožja, također optočena zelenim kamenjem. Na prvom liku (A) isprana je boja na prsnoj i trbušnoj partiji; na srednjem liku (B) ta je partija uništena, jer je tu otpala žbuka; tek je se na trećem liku (C) jasnije vidi. Na njemu se u visini prsiju razabiru paralelne lučne linije: taj lik pred sobom drži rastegnuti svitak ili rubac.

Kompozicijski diskvilibrij masa sa samo jednom figurom u lijevoj polovici zida a sa dvije figure u desnoj polovici očevидno ima

razlog samo u činjenici da su u sredini zida vrata i da ona visoko zadiru u gornje polje pa su tako onemogućila simetrični raspored kompozicije. Srednji lik nije mogao stati u sredinu iznad vrata, pa se, stoga, morao ekscentrično pomjeriti u stranu.

U desnoj polovici zida široka vodoravna crta dijeli gornji pojas sa sjedećim figurama od donjeg pojasa, gdje s te razdjelne crte visi o prstenu ili o kuki polukružno provjeslo s kotlom (E). Pod njim gori vatra, pa crveni, vijugavi plameni jezici odasvud ližu kotao, u kojem se nejasno naslućuje neki lik. Lijevo uz kotao vidi se ulomak bradate crvene figure što stojeći u profilu, okrenuta kotlu, diže ruku stisnute pesti (D).

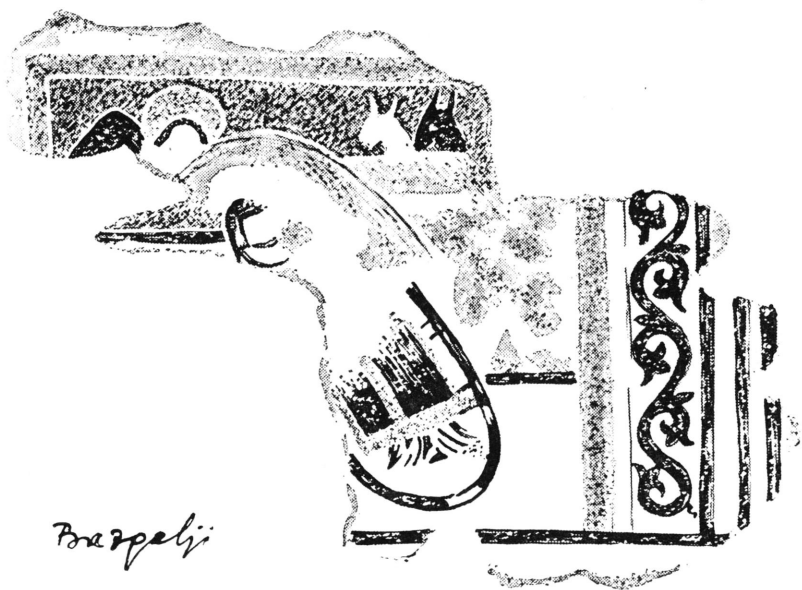
Kako da protumačimo sadržaj i idejno značenje ovih prikaza? Radi li se tu o više scena, raznolika sadržaja, ili su – naprotiv – prikazi na cijelom zidu međusobno povezani jedinstvenom mišlju? Gdje da počne naše traganje?

Počet će od pretpostavke da sve slikarije na romaničkim crkvenim zidovima predstavljaju jedan u sebi zatvoreni, misaono povezani sistem i da je u tome sistemu zapadni zid opredijeljen prvenstveno velikim opomenama i eshatološkim pojmovima. To su misli o grijehu i njegovim posljedicama, o smrti, o posljednjem sudu, o vječnom blaženstvu i o vječnom prokletstvu.

Što nam u ovo vrijeme na tome zidu donose drugi istarski ciklusi? U Bazgaljima utvrdili smo Prvi grijeh. Taj prizor u Draguču, očigledno, nije prikazan. U Svetvinčentu vidimo posljednji sud. No i taj se prizor ne podudara s dragučkom shemom. Ipak, slika vatre i kotla u donjem polju odmah izaziva asocijaciju na pakao s mukama prokletih. Da li gornji, oštro odijeljeni pojas prikazuje opozitni sadržaj, predstavlja li raj?

Postoji li u krugu srednjovjekovnih predodžaba neki motiv raja i pakla koji bi bio podudaran s našim prikazom?

On, u stvari, postoji. Nalazimo ga u onoj paraboli o bogatašu i siromašnom Lazaru, koju je upotrijebio Krist (Lk 16, 22). To je stari židovski motiv, gdje je raj predočen Abrahamovim krilom, u kojem počivaju duše blaženih. Na temelju te parabole već u starokršćanskim stoljećima Abrahamovo krilo postaje alegoričkom slikom raja: u sepulhralnoj epigrafici katakomba, u patistici, u apokrifima (tako zv. Abrahamov testament) i u liturgijskim tekstovima. Sakramentar pape Gelazija, koji je već u VI–VII stoljeću bio u upotrebi u rimskoj crkvi (a izvan nje izvršio je osobito jak utjecaj s onu stranu Alpa na liturgiju Francuske), u mrtvačkoj misi preporučuje dušu pokojnika ovim riječima: »Suscipi jubeas an'iam famuli tui N. per manus sanctorum angelorum deducendam in sinus amici tui patriarchae Abrachae«. Ali uz predodžbu Abrahamova krila već se rano u liturgijskim tekstovima



Slika 19
BAZGALJI, Sv. Marija Magdalena. Rođenje Kristovo.
 (Crtež B. F.)

kao alegorija raja javlja i predodžba krila trojice patrijarha, Abrahama, Izaka i Jakova. Već spomenuti sakramentar pape Gelazija ima i ovu molitvu: »Domine, servum tuum N. in aeternum habitaculum et in sinibus patriarcharum collocare digneris«. A u tako zv. Sacramentarium vetus, u mrtvačkoj misi stoji ova formula preporuke: »Collocare dignare animam famuli tui N. in sinibus Abrahæ, Isaac et Jacob.«³⁴

Zbog toga se i u ikonografiji javlja prikaz raja čas sa sva tri patrijarha a čas samo s Abrahamom.

Sigurno je preoštra distinkcija koju je postavio E. Mâle³⁵ tvrdeći da je francuski ikonografski specifikum sam Abraham u alegoriji raja, dok bi – po Mâleu – sva tri patrijarha u takvoj alegoriji bili bizantinski ikonografski motiv. Samog Abrahama u toj alegoriji poznaje Zapad i izvan Francuske. Primjere za to nalazimo u monumentalnoj umjetnosti u Bambergu (Fürstentor) i u Baselu (katedrala),³⁶ a u minijaturi u Hortus deliciarum opatice

³⁴ Migne, Patrologia latina, CLI, str. 871.

³⁵ E. Mâle, L'art religieux du XII^e siècle en France, str. 28–29.

³⁶ K. Künstle, Ikonographie ..., str. 283. i sl. 113.

Herrade. Isto tako sâm Abraham u alegoriji raja postoji i u bizantinskim spomenicima, npr. na bjelokosti iz XI st. u Londonu³⁷ i na bizantinski influiranom mozaiku Posljednjeg suda iz početka XII st. u Torcellu. Tri patrijarha u toj alegoriji dolaze, doduše, u pravilu na bizantinskim spomenicima Atosa, no to su odreda mlađi spomenici. No isto tako tri patrijarha poznaju i stariji spomenici na kontinentu. Nalazimo ih u miniaturi Homilija opata Godefrida (oko 1160) u Kloster Admontu.³⁸ Taj motiv znaju i mletački majstori, koji u XIII st. izvode mozaik u firentinskom baptisteriju, a u XIV st. nalazimo taj motiv i u sjevernoj Italiji, na paliottu katedrale u Trentu.³⁹

Jedan ili trojica patrijarha jest prema tome zajednički motiv i Bizanta i Zapada, i to stoga, jer su mu baza stari, zajednički izvori.

Da li se i na slikariji iz Draguča pojavljuju sva tri patrijarha u alegoriji raja? Ovo pitanje, kao znak rezerve, umjesno je, jer bi se veći broj likova na motivu Abrahamova krila mogao svesti na glavno lice, Abrahama, i na sporedna lica, koja često u toj sceni nastupaju, a to su anđeli, koji na svojim rukama⁴⁰ donose Abrahamu duše pravednika. No anđeli psihopompi uvijek stoje ili korčaju prema Abrahamu, a na dragučkoj slikariji sva tri lika sjede na prijestoljima.

Oštećeno stanje naše slikarije moglo bi izazvati još iedno pitanje: Ima li samo Abraham u krilu duše pravednika ili sva tri patrijarha? U Draguču je najbolje sačuvan treći (desni) lik. Lučni potezi pred njegovim prsima predstavljaju rubac u kome počivaju mali goli likovi, signa za duše. Abraham je centralna ličnost (vidi primjer iz Kloster Admonta i druge primiere). Ako, dakle, desni krajnji patrijarha u Draguču nosi duše u krilu, tada ih nose i sva trojica.

Kako je na dragučkoj slikariji predložen pakao?

Vatrom i kotlom (E) u kojem đavao (D) muči prokletnike. Kotao u prikazu pakla je zapadnjački motiv pučke inspiracije iz XIII stoljeća.⁴¹ Dobro ga poznajemo iz francuske ikonografije (Bour-

³⁷ S. Bettini i dr., Torcello, sl. 29.

³⁸ F. Ottmann, Oesterreichische Malerei, Mittelalter, tabla I.

³⁹ A. Venturi, Storia dell'arte italiana.

⁴⁰ »per manus sanctorum angelorum« itd. Sakramentar pape Gelazija.

⁴¹ Kotao je sastavni dio ikonografije pakla i na Posljednjem sudu iz Svetvinčenta u Istri (konac XIII st.).

ges Nôtre-Dame u Parizu),⁴² a on inače traje i u kasnijim stoljećima na Zapadu.⁴³

U Draguču, prema svemu iznesenome, raj prikazuju sva tri patrijarha, Abraham, Izak i Jakov, sjedeći na niskim prijestoljima i noseći u rukama duše pravednika.

OSVRT NA IKONOGRAFIJU

Iz ikonografske analize dragučkog ciklusa izlazi da mu je središnja misao (akcentuirana u apsidi) uperena na sudački lik Krista u Deisisu, kome se obraćaju posrednički likovi Bogorodice i sv. Ivana. Prikaz raja i pakla na sučelnom (zapadnom) zidu još snažnije afirmira eshatološki karakter te temeljne misli. Druga misao koja provejava ciklusom jest ideja otkupljenja. Njeno ishodište fiksirano je na istaknutom mjestu crkvenog prostora, na trijumfalnom luku, u prikazu navještenja. Navještenje, koje u sebi sadržava misao u utjelovljenju, proširuje se scenama iz Kristova rođenja i mladosti a ideja otkupljenja završava se scenama iz muke, tj. pojmom žrtve.

U Bazgaljima je misao o otkupljenju još naglašenija. Teološki razlog, svrhovitost otkupljenja leži u satisfakciji za grijeh, u prvome redu za istočni grijeh praroditelja, kojim je bio poremećen odnos između čovjeka i boga. Tako se u duhu teologije, koju je upravo visoki srednji vijek bio razradio, idealno sklapa ikonografska zgrada bazgaljskog ciklusa. S jedne strane stoji Prvi grijeh, s druge strane njegova reparacija: Otkupljenje. Uz pretpostavku (u koju nemamo razloga sumnjati) da ćemo skidajući sloj s novijom slikarijom na trijumfalnom luku otkriti izvorni prikaz navještenja, imali bismo u crkvenom prostoru savršeno suprotstavljene temate u smislu srednjovjekovnih opozita. U toj pretpostavci na zapadnom zidu stoji Eva, s kojom počinje grijeh, a na istočnom zidu stoji Djevica, s kojom kao »novom Evom« počinje put otkupljenja. Sav, dakle, kršćanski teatar ljudske drame odvija se na tim zidovima, a konačni pogled uperen je u apsidi na Deisis, na sudački lik Kristov, gdje se još jednom, Kristu udesno, poja-

⁴² E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, str. 385–386.

⁴³ Sjetimo se stihova F. Villona iz sredine XV stoljeća:

*»Ženica sam uboga i stara,
ne znam čitat, neuka sam tako.
U kloštarskoj našoj crkvi gledam
slikan raj, gdje gusle sluša svako,
i pakao, gdje zlu čeljad vare.«*

F. Villon, *Molitva Villonove majke Gospi*, Prijevod J. Pavelić, Francuska lirika, str. 57, Zagreb 1941.

vljuje »nova Eva« u ulozi zagovornice. Sve ove suptilnosti obradila je teološka misao visokog srednjeg vijeka. Grijech (Adam i Eva) i početak otkupljenja (navještenje) često u srednjem vijeku Zapada stoje kao opozitni prizori. U XIII stoljeću oni su komponirani kao suprotstavljeni sadržaji na timpanu kapele sv. Gabrijela kraj Tarascona, na pročelju Nôtre-Dame la Grande u Poitiersu, na jednom kapitelu u Sv. Martinu d'Ainay u Lyonu. Taj kapitel štaviše, trećim prizorom, tj. scenom Krista suca posljednjeg suda, otkriva gotovo identični misaoni niz, kojem smo u tragu i u zabitnim istarskim Bazgaljima, gdje uporišne tačke leže na grijehu – otkupljenju – Kristu sucu (Deisis).

Sažmemo li sva zapažanja, ikonografija ovih spomenika ukazuje nam se u složenoj slici. U Boljunu, na fragmentima koji – naravno – daju samo nepotpune podatke, nismo utvrdili mlade ikonografske elemente, pa bi prema tome taj spomenik mogao biti datiran još negdje koncem XII stoljeća. Mlade elemente, međutim, zapazili smo u Draguću i u Bazgaljima, te smo po njima datirali ova dva spomenika vremenom oko godine 1300. Po porijeklu ikonografija ovih spomenika tipično je zapadnjačka u scenama: Poklonstvo kraljeva, Posljednja večera, Poljubac Judin, Bičevanje, Polaganje u grob, Svete žene na praznom Kristovu grobu. Na njima uz opću shemu Zapad daje i pojedinosti kao što je liturgijski i profani kostim, a u kostimu posebno je kulturnohistorijski zanimljiv vojnički vestijarij iz doba križarskih ratova. Kostim i etiketa feudalnog višeg društva zrcali se na Poklonstvu triju kraljeva i u Bičevanju, a na tim scenama zabilježili smo i utjecaj srednjovjekovne crkvene drame. No uz ovu zapadnjačku osnovu sudjeluje u ikonografiji ove grupe istarskih spomenika i bizantinska dionica a to ponajviše elementima koji su već bili preuzeti u romaničku ikonografiju, postavši općim evropskim dobrom. Takva je ikonografija Rodenja Kristova, takva je orijentalna kostimerija Bogorodice u maforiju, takav je bizantinski tip raspetog Krista, takvi su anđeli nad križem. Pregnantniji bizantinski ikonografski utjecaj odražuje se u temi Deisisa i u smještaju te teme u apsidi, no i tu recepcija bizantinizma nije bila ni neposredna niti potpuna, već je bila prerađena time što je sv. Ivan Krstitelj supstituiran Ivanom evanđelistom. Tom karakterističnom supstitucijom (bilježimo je i na prikazu u Svetvinčentu) istarska se praksa podudara s praksom Italije. No općenito možemo reći da su u cjelokupnom sastavu ovih istarskih spomenika bizantinizmi manje naglašeni a da su zapadnjački elementi snažniji nego što to u ovo isto vrijeme zapažamo na talijanskom tlu. Po ikonografiji istarsko je ladanje u ovo vrijeme »zapadnije« od svog geografskog položaja.

Najmarkantniji momenat koji kulturnogeografski opredjeljuje ove spomenike u prostor sjevernog Jadrana i vezuje ih s gornjom

Italijom jest karakteristika hibridnog bizantinskog raspetog Krista s gotičkom inovacijom »jednog čavla«. Konačno, čini se da se može svesti na regionalni istarski specijalitet dosljedno pojednostavnjivanje tema, i to na Rođenju Kristovu, gdje je izostala scena kupanja djeteta, i na Poljupcu Judinu, gdje nema scene s Petrom i Malkom.

STILSKE KARAKTERISTIKE

U stilskom pogledu čitava ova grupa spomenika pokazuje srodnost. Vezuje je već isti sistem organiziranja oslikanih zidnih površina: ona velika mreža polja i krupnih bordura, gdje je na tipično romanički način likovna važnost ornamenta ekviparirana likovnoj vrijednosti figuralnih scena. Motivika ukrasa je ista i u biti su srodni ako ne – *mutatis mutandis* – i identični predlošci kojima su se služili u najvećem broju svojih prikaza. Ista je tu i velikopoteznost kompozicija, ista je čitkost i preglednost ikonografskog i formalnoga teksta na slikama.

Isti je na tim spomenicima i prostorni doživljaj: to su one plošne pozadine koje su ponajviše artikulirane raznobojnim vodoravnim pojasevima. Sistem tih pojasa u optičkom smislu gradi dekorativnu osnovu na kojoj se miču, izdvajaju i naglašuju ljudski likovi kao, u pravilu, isključivi interpretatori radnje, a u idejnom pogledu ti pojasi pripadaju staroj simbolici (zone zemlje, vegetacije i atmosfere).

Na svim spomenicima ove grupe sve su stojeće figure postavljene na prednji rub oslikanog polja: njihov idealni prostor niže se u jednom jedinome planu, koji je identičan sa samom ravninom zida. Nigdje figure ne prekoračuju delimitaciju polja, one ne zadiru u prostor bordura, u taj idealni okvir, koji ih napinje na sam zid, na prostornu granicu arhitekture.

Njihov pokret sveden je na nizanje: one se miču slijeva nadesno kao tekst i pismo, ili one s rubova konvergiraju ka središtu, već prema tome kako to od njih traži smisao radnje. Kada scenska postava zahtijeva pobližu indikaciju ambijenta, tada se u sistem vodoravnih pojaseva ubacuju abrevijature arhitektonskih kulisa (bazilika na Navještenju u Draguću) ili jednostavni praktikabli (sarkofag na Polaganju u grob i u Svetim ženama na praznom Kristovu grobu ili stol na Posljednjoj večeri) no i ti indikativni elementi inscenacije podvrgavaju se zakonu plošnog frontaliteta te se redaju ili uza sam donji rub slike ili – u pozadini likova – nadvisuju ljudske figure. Samo je na jednoj jedinoj sceni – na Posljednjoj večeri – diktatom predloška i diktatom apsolutne čitkosti ikonografskog teksta, figura Judina postavljena pred stol (Draguć).

Gdje je temat zahtijevao mnogobrojnost likova, likovi su koordinirani u dva paralelna niza, no i tu je čitkost bila onaj zakon koji je do maksimalnih mogućnosti spriječio pokrivanje likova, pa ih je redao tako da likovi iz drugog reda budu interpolirani u međuprostore likova iz prvog reda (apostoli na Posljednjoj večeri, vojnici na Poljupeu Judinu). Koliki je bio disciplinirani osjećaj za plošnost zidne slikarije, za homogenost dvodimenzionalne prostornosti, pokazuje nam u Bazgaljima scena Polaganja u grob. Dvije svjetiljke na njoj, čini se da potječu iz talijanske kompozicije, koja se odvijala pod kupolom edikule, gdje sa svoda vise svjetiljke. Svjetiljke – kao elemenat inscenacije – su ostale, ali trodimenzionalna kupola edikule je izostala.

Jak osjećaj za integraciju s arhitekturom odažu ove slike. Prostirući se na površini zida, one afirmiraju njegove vertikale. Tako bitne okosnice slike stoje u okomicama. Delimitirana polja u gradila su se kao krupni blokovi u zid. I ljudske, figure, poštujući te blokove, u te blokove, podvrgle su se – gdje god je to po tematu bilo dopustivo – strogosti izokefaličke gradnje. Stoga se slike ne »njišu« na zidu. Podvrgnute istom metru i jednakomjernoj gradnji blokova, one

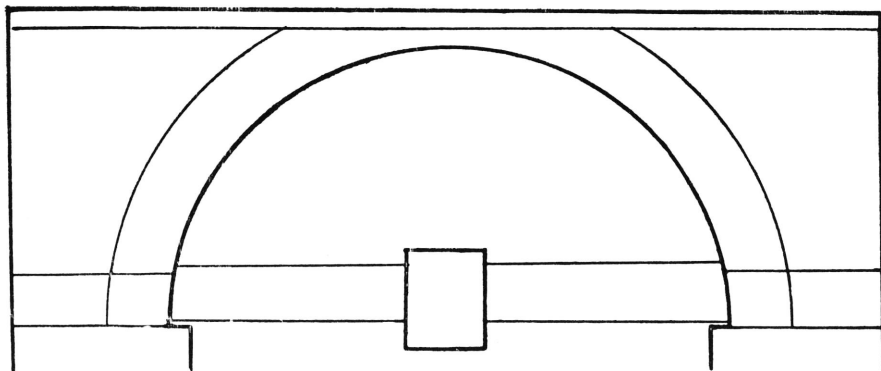


Slika 26

BAZGALJI, Sv. Marija Magdalena. Apostoli u
apsidi (fragment)

(Crtež B. F.)

Bazgalji



Slika 21

sudjeluju kao vizuelni elemenat u tektoničkoj izgradnji nutarnjeg arhitektonskog prostora. Za konačni, strogi dojam te tektoničnosti danas nedostaje izvorni tabulatum.⁴⁴ Osjećaj za čvrstinu tektoničkog bloka povukao je potrebu čišćenja svih heterogenih elemenata koji bi ga dezintegrirali. Stoga vjerujemo da u tome leži razlog što je iz onog čvrstog tektoničkog zdanja vertikalnih ljudskih likova na prizoru Poljupca Judina otpala epizoda s Petrom i Malcom, koja bi kompoziciono ugrozila solidnost toga bloka, a vjerovatno iz istih razloga ne možemo na sceni Rođenja Kristova u Bazgaljima i u Draguću naići nuzscenu kupanja djeteta.

⁴⁴ Upravo slikarije u Draguću pružaju izravni dokaz da je u tim starim istarskim romaničkim prostorima s »učahurenom« apsidom morao izvorno postojati tabulatum.

Dok je na monumentalnim, relativno visokim istarskim bazilikalnim gradnjama (Sv. Marija u Starom Milju, Sv. Foška kod Peroja, Sv. Sofija u Dvigradu itd.) na prednji zid čahure nadograđen zid sve do visine krovišta, kod manjih, relativno niskih, jednobrodnih crkava tog nadograđenog zida nema. Tu čahura ostaje kockom ili prizmom, koja je visoka koliko su visoki i bočni crkveni zidovi. Tu čahura nema zabata već između njene gornje plohe i krovišta zjapi neiskorištena šupljina. Takva se šupljina danas vidi na onim spomenicima koje su – pod prekonceptom o tradiciji otvorenog starokršćanskog krovišta – restaurirali austrijski i talijanski konzervatori (npr. u Sv. Vincentu i u Sv. Katarini u Svetvinčentu), dok su pučki zidari, neopterećeni erudicijom, žbukajući u tim crkvama ravne stropove skrivali pogledu tu šupljinu. Žbukanim stropom oni su nadomještali iskonski elemenat prostornog oblikovanja – drveni tabulatum.

Apsidalna čahura koja se ne penje do krovišta nužno implicira tabulatum u lađi, to jest: zatvoreni arhitektonski stereometrijski prostor, jasno i strogo definiran u šupljini prizme.

Neposrednu, materijalnu potvrdu o postojanju tabulatuma već u izvornom prostornom konceptu romaničkih graditelja našao sam u Draguću, na crkvi sv. Elizeja, kada sam na njenim zidovima otkrivao zidne slikarije god. 1947. Vanjska linija dekorativne bordure koja tamo prati luk apsidalnog otvora *stlačena je u tjemenu*; ta je deformacija mogla biti motivirana samo respektom prema vodoravnoj granici što ju je u vrijeme slikanja nametao tabulatum.

I u ikonografiji i u morfologiji bizantinizmi igraju podređenu ulogu. Najizrazitiji su u Draguću na potpuno sačuvanom Raspeću. u oblikovanju Kristova tijela, u klasičnom kontrapostu Ivanovu i u shemi nabora na Ivanovim haljinama, koje organski prate njegovu impostaciju. Bizantinske tragove, opet u Draguću, zapaziti ćemo i u malim zalomljenim naborima na tlu, na skutu Bogorodičine haljine (Navještenje). Takvih bizantinskih morfoloških tragova nema u Bazgaljima niti u Boljunu.

Temeljni morfološki govor cijele ove istarske grupe zahvaljuje svoje porijeklo kontinentalnom izvoru. Taj izvor, međutim, nije bio ovim spomenicima suvremen; on ne pripada XIII stoljeću. Ništa na njima nema od grafičkog dinamizma kontinentalne romanike, ponajmanje tu ima germanskog nervoznog linearizma suvremenog Zackenstila. Velike, jasne, zatvorene, sažete, tektoničke forme u Boljunu, u Bazgaljima i u Draguću vuku porijeklo iz starije likovne baštine, iz otonskog slikarstva. Na otonsku morfologiju podsjećaju nas prije svega one karakteristične male okrugle glave s kratkom kosom, što se kao segment kalote poistovetila sa zatvorenom kružnicom lubanje. U prikazu slikarija u Boljunu već sam upozorio na to najočitije srodstvo u liku anđela na grobu Kristovu. Manjeviše istu morfologiju pokazuju odreda i likovi u Bazgaljima a u znatnoj mjeri i oni u Draguću. Dok je u Boljunu – na potpuno sačuvanom sloju boje (Svete žene na praznom Kristovu grobu) naša kontrola potpuna, u Bazgaljima i u Draguću, gdje su razoreni završni namazi boje, naša je predodžba tek djelomična. Ali i po slikarevim skicama očito je da je slikar u Bazgaljima bio svojim plošnim načinom slikanja bliži majstoru u Boljunu negoli onome u Draguću, kod koga se i u samoj skici zapaža tendencija za plastičnijom obradbom. Osobito se to zapaža u Draguću na inkornatima: spojena linija obrve, koja se gdje-gdje produljila i u liniju sljepoočice, čeonci nabori, linije obline vrata putuju putanjom volumena, artikulacija pramenova kose na glavama apostola grafički opisuje oblu formu kalote (Posljednja večera). Veliki, krupni potezi nabora afirmiraju materijalni plasticitet tkanine: na anđelu Navještenja u Draguću onaj abozzo nabora na bijelom plaštu izravno gradi plastiku prsiiju, trbuha, cijelog voluminozno impostiranog lika. U nekim potezima i tu se – u Draguću – osjeća diskretna prisutnost i bizantinskog faktora.

Potpuno su odsutni bizantinizmi na svim ovim spomenicima u tehničkoj izvedbi i u hromatici. One izviru iz zapadnog, kontinentalnog slikarstva. Nigdje nema modre, te naglašene boje bizantinskog slikarstva. Bazgalji i Draguč svojom skalom okera, crvenila, zelenila i crnila pridržavaju se standardne skale zapadnog zidnog slikarstva, koju pratimo od karolinškog doba do konca romanike.

U Boljunu je ta skala još ograničenija; ona se svela samo na tople zemljane boje i na crnilo, bez komplementarnog zelenila.

Što u zaključku možemo reći o stilskom karakteru ove grupe?

Izvjesni bizantinski elementi u njoj, na istarskome tlu, su jasni. Oni su uvjetovani sjevernojadranskim položajem Istre, oni su u XIII



ROČ

Slika 22

ROČ, Sv. Antun. Vegetabilni ukras na bočnoj strani prozorske n.še. Ostatak romaničkog sloja zidnih slikarija.

(Crtež B. F.)

stoljeću prisutni i u samoj Istri (Svetvinčenat). Značajnije je perzistiranje otonskih elemenata u slikarstvu istarskog ladanja. Iako ti elementi pokazuju jasno drugu dionicu utjecaja – dionicu kontinentalnu – ne možemo ih nikako u ovo kasno vrijeme zamisliti kao izravne i suvremene importe s kontinenta.

Oni su znak otpornog ladanjskog konzervativizma, znak retardacije u pokrajinskom, u rubnom i u pučkom ambijentu one baštine koja je u ranijim stoljećima bila ukorijenjena i u samoj Istri. Oblici na ovim spomenicima izazivlju neposrednu asocijaciju na otonsku morfologiju kakvu zapažamo na zidnoj slikariji zapadnog zida u porečkoj katedrali.

Jedna od glavnih njihovih karakteristika su velike, jednostavne, zatvorene forme. Preduvjet njihovu persistiranju čini nam se da se nalazi u dva značajna istarska momenta: u pučkosti, to jest u razini pučkog likovnog izraza koji imanentno naginje jedroj suštini forme i u potencijalnom prisustvu mediteranske formalne baštine, koja u Istri trajno inspirira tektoničku jasnoću, pročišćenost i čitkost oblika. Ta dva momenta zapaziti ćemo u manjoj ili većoj mjeri i u kasnijim razdobljima kao lajtmotive istarskih oblikovnih principa.

Na kraju, potrebno je unutar opisane grupe spomenika postaviti i njihovu relativnu hronologiju. Čini nam se da ona teče ovim redom: Boljun, Bazgalji, Draguć. Kriterij za to daju ne samo najmlađi databilni podaci – sačuvani i zapaženi na pojedinom spomeniku – nego i stupanj bizantinskog udjela na otonskoj tradiciji.

Branko Fučić

R i a s s u n t o

LA PITTURA MURALE ROMANICA DELLA CAMPAGNA ISTRIANA

I più antichi monumenti della pittura murale medioevale istriana, risalenti all'epoca carolingia ed ottoniana, vennero finora accertati soltanto nella zona costiera dell'Istria occidentale e precisamente nelle chiese vescovili, abanziali ed in quelle degli antichi ambienti urbani. All'interno della penisola, invece, si tratta di monumenti non anteriori al XII sec. i quali, al principio, sono espressione della volontà della signoria feudale (come è il caso di Hum, in quell'epoca feudo dei Patriarchi di Aquileia), poi diventano espressione dell'ambiente, come si può notare – forse già nello stesso sec. XII – nelle pitture rustiche, rosse, monocrome a Trviž e Morožini. Comunque, un gruppo di monumenti con delle rilevanti caratteristiche comuni, – prodotti evidenti dell'ambiente – apparve alquanto più tardi nel cuore dell'Istria (Pisinese e Pinguentino); sono cicli o frammenti di pitture murali romaniche nelle piccole chiese di Boljun, Draguć, Bazgalji e Roč.

Dall'analisi delle loro composizioni, l'autore deduce che in tutte le chiese cui si è accennato prima esisteva in origine un »tabulatum pictum«, la cui presenza negli spazi dipinti influiva essenzialmente sulla composizione dei cicli e delle singole campate.

Il programma iconografico comprendeva i seguenti temi: Deisis e una serie di 12 apostoli nell'abside; l'Annunciazione sull'arco trionfale; scene dell'Infanzia di Gesù sulla parete sud e scene della Passione su quella nord; sulla parete ovest infine figuravano temi morali ed escatologici: il Peccato originale a Bazgalji, il Seno dei Patriarchi a Draguć.

A conclusione di una dettagliata analisi iconografica, l'autore stabilisce la data intorno al 1300.

Quanto all'origine, l'iconografia è prevalentemente occidentale; gli stessi elementi iconografici bizantini presentano in buona parte i già compiuti assorbimenti divenuti luoghi comuni nel mondo rappresentativo romanico. Un più accentuato influsso bizantino si esprime nella Deisis, – rappresentazione centrale della abside – ma con la caratteristica sostituzione di San Giovanni Evangelista

al posto del Battista conforme all'uso italiano. Momento iconografico di notevole rilievo si riscontra nell'ibridità del tipo di Cristo crocifisso; qui, sulla morfologia bizantina (forma del corpo, curva bizantina), si innesta il motivo continentale, transalpino, di »un chiodo«, cioè il modo di inchiodare tutti e due i piedi del Cristo con un chiodo solo, secondo l'innovazione iconografica gotica. Tale tipo, caratteristicamente ibrido, si ripete nel tardo Duecento e nella prima metà del Trecento nei vari monumenti nell'Istria, a Trieste, Aquileia, Venezia e nell'Alta Italia; è l'indice di una zona di contatto e di trapasso tra le influenze bizantine e quelle transalpine.

Le pitture del gruppo istriano, romaniche per struttura stillistica, manifestano limitati apporti morfologici bizantini (un po' più accentuati a Draguč, meno a Bazgalji, assenti a Boljun) mentre i loro più rilevanti momenti stilistici sono le sopravvivenze della morfologia ottoniana, — segni questi evidenti di un resistente conservativismo della pittura della campagna istriana.

GOTIČKI RELJEF »OPLAKIVANJE« IZ ZAČRETJA

Malo mjesto Začretje nalazi se u Hrvatskom zagorju između Zaboka i Krapine. Na povišenom platou s nekoliko kuća i s velikim dvorcem Sermagea i Vranicanja prostrana je gotička župna crkva sv. Križa, koja je doživjela mnoge promjene, tako da joj se jedva odaje vrijeme postanka. U njoj je smješten na pobočnom oltaru desne kapele gotički reljef, koji svojom kvalitetom privlači pažnju. Đuro Szabo spominje ga tek uzput u svom topografskom prikazu.¹ Kaže da je to, očito, kasnogotsko djelo drvorezbarske umjetnosti, po svemu vrlo blizu figurama na srednjem dijelu glavnog oltara župne crkve u Remetincu, koji je pred kratko vrijeme zamijenjen novim.² Za reljef kaže da prikazuje »Polaganje Isusovo u grob«. Pod tim ga nazivom spominje i dr A. Schneider.³ Tek Lj. Karaman u svojoj kratkoj napomeni o tom reljefu upozorava da se ne radi o toj sceni, nego o Oplakivanju.⁴ Na taj reljef, rezan u mekom drvu, potrebno je zasebno se osvrnuti, jer ima u umjetničkom fondu sjeverne Hrvatske istaknuto mjesto. On je, doduše, po formatu malen,⁵ ali može mnogo kazati našoj sredini s ikonografskog, stilskog i kulturnohistorijskog stajališta.

¹ Đ. Szabo. Spomenici kotara Krapina i Zlatar, VjHAD XIII, Zagreb 1913–1914, sep. p. 89.

² To se djelo nalazi u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu.

³ Dr A. Schneider, Popisivanje i fotografiranje ... 1939, Ljetopis JAZU, 1940, sv. 52, p. 185.

⁴ Lj. Karaman, O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji II, Historijski zbornik III, 1950, p. 152.

⁵ Veličina reljefa: vis. 43 × duž. 96; baza reljefa istaknuta je i široka 11 cm, ostali dio 3 cm.

Dominantna figura reljefa mrtvo je tijelo Kristovo, položeno na ponjavu horizontalno – gotovo u punoj širini reljefa. Na ovalnoj glavi s visokim čelom i na vitkom tijelu tragovi su krvi: oko bokova je tkanina s mirnim naborima. Iza Kristova tijela nanizalo se osam osoba. Čitava ta asistencija riješena je poprsjima, osim Ivanova sjetnog lika, koji je pokleknuo da pridrži učiteljevu glavu. Do njega je zamišljeni, bradati Nikodem. Majka se Marija u trpkoj boli nagnula u profilu nad mrtvim sinom, obuhvativši ga brižno rukom oko boka. Iza nje utisnulo se poprsje mladića u profilu, s kapom na glavi. Do nogu nižu se u nijemoj tuzi: Marija Magdalena, Josip iz Arimateje i Marija Saloma. Inkarnat je figura preobojen, a s odjeće paluca pozlata, dok je draperija oko Kristovih bokova posrebrana; plošna pozadina je plava.⁶

Biblija ne poznaje scenu oplakivanja, koja u Pasiji dolazi između skidanja tijela Kristova s križa i polaganja u grob. Nema je ni u ranokršćanskoj umjetnosti.⁷ Ta opće ljudska nota – žaljenje za umrlom osobom – protekla je iz produbljivanja biblijskog pričanja. U bizantskom kulturnom krugu javlja se npr. u Nerezima u Makedoniji (o. 1164) s naglašenim plačem Bogorodice.⁸ Scenu preuzimlje talijanski trecento. Otada se ta tema često obrađuje na Apeninskom poluotoku od Giotta do Tintoretta. Scena s vremenom postaje i u bizantskom kulturnom krugu kao i u Italiji sve bogatija prisustvom sve većeg broja osoba. Dok je još u Nerezima prisutno samo nekoliko osoba i anđeli, u prikazivanju Oplakivanja npr. u Ohridu (sv. Kliment, 13. 14. st.),⁹ ili kod Giotta,¹⁰ mnoštvo očituje svoju žalost – pogdjegdje širokim gestama, a tu bol ljudi prate lebdeći anđeli. Taj mistični ikonografski elemenat anđela zadržavaju i kasnije neki talijanski majstori, kao npr. bolonjski slikar Francesco Raibolini (1450–1517) u kompoziciji Pietà, ili Nikola Firentinac, koji je scenu Oplakivanje u Trogiru prikazao s dramatskim akcentima (1469).¹¹

Stišanu tugu oplakivanja naslikao je Fra Angelico (1435–45) bez anđela, smjestivši događaj u javni prostor, tako da ta scena

⁶ Na površini reljefa vidljivi su tu i tamo tragovi crvotočine. Reljef je bio donesen prilikom dezinfekcije crkve Marije Snježne u Belcu u tu crkvu (novembar 1956) da se zaustavi rad crvotoči i nakon toga vraćen je na svoje mjesto u Začretje. O tom postupku vidi: A. Deanović, Konzervatorski radovi u župnoj crkvi u Belcu, Umjetnost, 1957.

⁷ O ikonografiji te scene: Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957, p. 519–521; K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst I*, Freiburg im Breisgau 1928, p. 480–483.

⁸ *L'art médiéval yougoslave*, Paris (katalog izložbe) 1950, pl. 22–23.

⁹ Vidi sliku u Enciklopediji lik. umjet. 3, p. 378.

¹⁰ E. Cecchi, Giotto, Milano 1942, T. 5.

¹¹ Lj. Karaman, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb 1952, sl. 140.

daje ugođaj pasionske igre.¹² Takav ugođaj ostvaren je prije Fra Angelica u srednjoj Evropi. Taj prizor rastanka, neizbježan i općeljudski, osobito je prigrllila Njemačka; već u 14. pa u 15. st. tamo bijaše veoma obljubljen srodna tema – Pietà. Sama scena oplakivanja dolazi iz Italije preko Alpa tek u 15. st. Tijelo umrloga obično je na ponjavi, često prikazano u polovini ili tričetvrtini; pridržava ga ili učenik Ivan ili koja od pobožnih žena.¹³ Čitavo tijelo Kristovo izdužilo se u horizontali na čuvenoj zemljanoj plastici iz Limburga a. d. Lahn (o. 1410.)¹⁴ Asistencija je svedena na četiri osobe, – na mali broj – kao što je takvu scenu naslikao nekoć suprtilan majstor bolnog Marijana plača u Nerezima. Ali kakva razlika! Ova tema u Limburgu ima vlastiti prostor, koji evocira u pozadini drvo križa. Tu se nije išlo ni za lijepim, ni za efektnim. Tiha ljudska bol bez poza, bez grimasa kao da se zamislila nad smrću nedužnog pravednika.

U kasnogotičko doba i početkom 16. st. na sjeveru se u toj sceni javlja u asistenciji šest, sedam, ponajčešće osam osoba,¹⁵ a katkada i više.¹⁶ Na reljefu u Začretju ima ih osam. Horizontalna kompozicija tog reljefa naglašena je time što je Kristovo tijelo zauzelo gotovo čitavu širinu reljefa, ali i time što je Krist na arhaičan način znatno veći od osoba koje su se oko njega okupile.¹⁷ Na takvu pojavu da je glavna figura nekog umjetničkog djela religioznog sadržaja znatno veća nailazimo tu i tamo u drugoj polovini 15. st.

¹² R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Berlin 1935, p. 384, sl. 456.

¹³ Küstle, o. c.

¹⁴ Kamann, o. c., p. 385, sl. 457.

¹⁵ B. Daun, Veit Stoss, Bielefeld u. Leipzig 1906, Abb. 64, 3 žene, 3 muškarca. J. Baum, *Die Kunst- und Altertums Denkmale im Donaukreis – Oberamt Blaubeuren, Esslingen a. N.* 1911. T. 5 – 3 muška, 4 žen. lika Östrr. Kunstt. Bd. X. 1913, p. 175, Fig. 171. Oplakivanje u Strasswalchen – 3 ženska i 3 muška lika u suvremenoj odjeći. A. Michel, *Histoire de l'art III*. Paris 1907, p. 241. Fig. 134 – u sceni nazvanoj Pietà, koja je zapravo oplakivanje Petrusa Christusa – 4 ženska i 4 muška lika.

F. Winkler. *Altdeutsche Tafelmalerei*, München 1941, p. 124 – Dürerovo Oplakivanje (1500) s 5 žena i 3 muškarca.

G. Dehio, *Kunstgeschichte in Bildern IV*, Leipzig u. Berlin 1899, T. 7, sl. 1 – Oplakivanje u Solesmesu iz kraja 15. st. s 4 muška i 4 ženska lika.

Rados Jenő, *Magyaroltárok*, Budapest. T. LXXX – Oplakivanje, gdje uz tri Marije i uobičajene muške likove dolazi i jedan mladić.

W. Paatz, Bernt Notke, Wien 1944. sl. 26 – u sceni Polaganje u grob prisustvuju 3 muškarca i 5 žena (o. g. 1476–1477).

¹⁶ M. Osborn, *Povijest umjetnosti*, Zagreb 1934, sl. na str. 223. – Oplakivanje A. Kraffa u Nürnbergu o. 1506. sa 7 žena i 4 muška lika u suvremenim kostimima.

¹⁷ Takav prikaz je rjeđi; ne nalazimo ga u scenama navedenim u bilješkama 15–16.

i u 16. st., osobito tamo gdje je ona u odnosu prema donatorima¹⁸ ili štitenicima.¹⁹

Kompozicija reljefa iz Začretja srodna je sa scenom Polaganje u grob Adama Kraftha (o. 1506.), gdje se iza mrtvog tijela – gotovo u istoj visini – niže šest poprsja od Nikodema do Josipa iz Arimateje. Samo što KRAFTOVA kompozicija s individualiziranim, ali tvrdim, ozbiljnim licima nije tako izdužena, jer je tijelo Kristovo – inače proporcionalno u odnosu prema ostalim figurama – prikazano u tričetvrtini.²⁰ Ova izduljenost kompozicije iz Začretja govori u prilog tome da potječe s predele, o čemu će još biti riječi. Stil tog reljefa, kao i sama činjenica da je dio krilnog oltara, govori da to djelo pripada kasnogotičkoj umjetnosti Njemačke. Pokušajmo odrediti kojim njemačkim dijalektom govori i kad je to djelo nastalo.

Ako imamo odrediti da li čitav ugođaj koji reljef prikazuje djeluje oporo i strogo ili blago, moramo se odlučiti na to da u sceni ima – kraj čitave bespomoćne situacije, kad ljudska bića zastaju nad gubitkom ljubljene osobe – blagosti, sjete. A umilan, lirski izraz bitna je oznaka južnonjemačke švapske umjetnosti.²¹ Sjetni lik učenika Ivana nježnom gestom fine ruke podržava učiteljevo rame. Marija obuhvata sina gestom još donekle srodnom onoj iz Nereza; preko njezine ruke klonula je nemoćna ruka njezina mrtvog sina; nema tu grčevitog plača; trpka bol nije dala maha na tom licu, koje skamenjeno gleda stvarnost. Ostala lica prisustvuju suzdržanim gestama, bolno zamišljena; oplakivanje bez cjelivanja ruku pokojnika, uobičajeno u bizantskom kulturnom krugu i često u Italiji, bez razmetljivosti, oplakivanje bez plača i zato dublje; onakvo kako teške časove proživljava čovjek Sjevera.

Tipovi su lica različiti na toj sceni, gdje se bol ne glumi, nego ih je ona prožela. Tip ovalne glave Krista s visokim zaobljenim čelom kao da je preuzet sa slika holandeskih slikara 15. stoljeća; sjetimo se lica raznolikih osoba koja su ostvarili npr. H. Memling ili G. David. Zamišljeni Ivan s vijencem kovrčavih kosa tipičan je njemački Ivan posljednjih dekada 15. stoljeća.²² Bogorodica podsjeća na tip Marije iz Pietà u Münchenu.²³ Mladić iza majke Marije, s kapom, koja ima evocirati da se događaj zbiva na orijentu, ima

¹⁸ Vidi npr. J. Bellini (o. 1400–1470), Krist s donatorom u knjizi G. Camulina Stari majstori u Jugoslaviji, II, Zagreb 1964. sl. 15.

¹⁹ W. Pinder, Die deutsche Plastik II, Wieldpark-Potsdam 1929 – vidi npr. p. 389. i sl. u T. XVII kod p. 390. Schutzmantel Madonna iz Ravensburga (1480).

²⁰ W. Müseler, Geist und Antlitz der Renaissance, Berlin 1943, p. 31.

²¹ O tom W. Pinder, o. c., I, 1924, p. 190. i sl.

²² Usporedi npr. gornješvapskog Ivana pod križem iz Nördlingena (1470–1480) u A. Behne, In Stein und Erz, Berlin 1940, p. 144.

²³ Müseler, p. 67. – Pietà u Bavar. nac. muzeju o. 1500.

srodnosti s glavama anđela iz Blaubeurena.²⁴ I stil i tipovi nekih lica tog reljefa govore za njemački jug kasnijeg 15. st. Još da vidimo što kaže odjeća.

Karakteristične su osobito tri posljednje figure smještene do Kristovih nogu, na kojima je zabilježen odraz suvremene nošnje. Pokrivalo preko glave, podvezano pod vratom, odnosno pod bradom, što ga vidimo na glavama Marije Kleofe i Salome, nalazimo u različitim varijantama u nošnji žena napose u Njemačkoj u posljednjim decenijama 15. st.; na djelima iza g. 1500. jače je podvezana sama brada nego što je to na likovima ovog reljefa.²⁵ Josip iz Arimateje, za kojega evanđelisti kažu da je bio čovjek dobar i pravedan, onaj koji se usudio zatražiti od Pilata mrtvo tijelo osuđenog Krista i onaj koji kao ugledan vijećnik nije odobrio te odluke, čini se da je tim svojim svojstvima i postupcima naročito zaokupio majstora koji je rezao tu scenu. Ovaj tajni učenik – utonuo u duboku meditaciju – odjeven je u suvremenu građansku nošnju koju poznajemo iz švapskog umjetničkog kruga. Taj plemeniti rez figure srodan je po svojoj obradi, pokrivalu na glavi i po odjeći s djelima Jörga Syrlina st., ponajboljeg majstora Ulma u drugoj pol. 15. st. Širokopotezne figure tog kipara i rezbara, koji je u Ulmu ostavio svoj čudesni svijet na čuvenim korskim klupama (1468–1474) s 79 poprsja ličnosti, proroka, simbola, alegorija, gdje nije zaboravio prikazati ni sebe, s mnogo je vjerojatnosti odigrao utjecajnu ulogu u nastojanju reljefa iz Začretja. To se vidi i po tome što je ta kompozicija riješena pomoću niza poprsja.²⁶ Srodnosti u obradi pojedinih likova u Začretju kao i u kostimima nalazimo i u grupi štitenika pod plaštem Marije zaštitnice iz Ravensburga (1480).²⁷ Prema svemu navedenom reljef iz Začretja rađen je u duhu švapske plastike u vremenskom razdoblju 1480–1500.

Drvena plastika u doba gotike ima obilnu primjenu: na zidovima, uz stupove, na konzolama, na klupama, oltarima itd. Gdje je ovom reljefu moglo biti prvotno mjesto? Mjesto za temu Opla-

²⁴ Behne, o. c., sl. na str. 140. – plastike iz g. 1493. od majstora iz Ulma, moguće Gregora Erharta.

²⁵ Vidi Müseler, o. c., p. 62. – glava iz Münstera (o. 1500); p. 69. – sv. Ana, švapski rad o. 1520–1530; p. 81. – žene iz asistencije Polaganja A. Kraftha (o. 1506); p. 86–87. – plastike od 1505. do 1521; za Bogorodicu vidi npr. C. Gurlitt, *Historische Städtebilder VI Ulm* H. 1, Berlin 1904, T. 9.

²⁶ Za J. Syrlina vidi: Thieme u. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 32, Leipzig 1938, p. 365–367. K. Woermann, *Geschichte der Kunst IV*, Leipzig 1927, p. 107. Uporedi slike u Müseler, o. c., p. 95–97. i 100.

Niz poprsja vidi u: C. Ebner-M. Bac, *Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche sowie der Neubrouner Altar in der Stadtkirchen Blaubeuren*, s. a., T. 14, 15.

²⁷ Pinder, o. c., II, T. XVII.

kivanje bilo je na predeli oltara s prikazom Kristova raspeća.²⁸ Zato je došlo do toga da se konačno samo mrtvo tijelo Kristovo na tom dijelu oltara izdužilo u horizontali, što je najočitije npr. na čuvenom oltaru iz Isenheima M. Nitharta.²⁹ Tu scenu nalazimo i na epitafijima.³⁰ Veličine predela vrlo su različite; ako se radi o trodijelnoj, srednji dio obično nije bio izdužen.³¹ I svojom veličinom,³² kao i sadržajem, reljef iz Začretja govori da je nekoć bio na predeli gotičkog oltara. To je tim vjerojatnije što je glavni oltar imao sadržaj koji je odgovarao patrociniju same crkve. U Začretju se, naime, od davnine spominje crkva sv. Križa, po čemu se donedavna nazivalo mjesto »Sveti Križ Začretje«. Ivan arcidakon g. 1334. navodi »*Item ecclesia sancte crucis Petri filii Nuzlini*«,³³ a pod tim patrocinijem postoji i nadalje, jer se kao takva župa spominje 1501. i 1574.³⁴ God. 1665. vizitacija spominje da crkva ima pet oltara i da je svetište crkve trošno. Prema tom navodu može se zaključiti da je i u 17. st. crkva u Začretju išla u red istaknutijih župnih crkava u Hrvatskom zagorju; jer uobičajena su bila tri oltara, a ovdje se spominje pet. God. 1705. protonotar Đuro Plemić dao je načiniti novi oltar sv. Križa.³⁵ Moguće je od starog oltara predela s Oplakivanjem preostala zbog upotrebe u Velikom tjednu, pa je tako ostala i dalje sačuvana.

Đ. Szabo još g. 1914. kaže prilikom prvog uvida u umjetnički fond kotara Krapine i Zlatara da se iz doba gotike na tom području nije od namještaja nigdje ništa sačuvalo, premda vizitacije ističu nerijetko stare krilne oltare; najstariji sačuvani oltari da potječu iz prve pol. 17. st.³⁶ Ovo mišljenje je potrebno dopuniti,

²⁸ L. Réau, o. c., p. 520.

²⁹ Fritz Knapp, Grünwald, Leipzig 1935, p. 24; mjere predele 57×351 cm.

³⁰ Npr. Die Kunstdenkmäler des Kön. Bayern U. Fr. III, München, s. a., T. III, Heidingfeld, kameni reljef s Oplakivanjem (105×80 cm) kao epitaf iz g. 1508.

³¹ Vidi npr. Behne, o.c., Pacherov oltar St. Wolfgang am Aberssee, p. 136, 137.

³² Za usporedbu veličine vidi npr. Baum, Blaubeuren, o.c., T. 5 – visina predele gotičkog oltara 60 cm, vis. ormara 185 cm, visina krila 185 cm, širina predele 160 cm, ormara 145, krila 75 cm; Kunstdenkmäler, o.c., Unter Franken, I, München, s.a. predela oltara Fig. 193 iz konca 15 st. s reljefom Poslednja večera, vis. 60 x šir. 125 cm, p. 273;

W. Paatz, Bernt Notke, o.c., predela oltara iz g. 1478–1479 u Aarhusu, vis. 166 cm, sl. 36;

Rados Jenö, o.c., p. 58, gotičko-renesansni oltar sv. Jakova u Löcseu iz g. 1520. – predela 37x69 cm.

³³ Dr J. Buturac, Popis župa zagrebačke biskupije od g. 1334, Zbornik zagrebačke nadbiskupije, I, Zagreb 1944, p. 417.

³⁴ Đ. Szabo, Spomenici, o.c., sep.p. 35, Rački, Starine IV, p. 205.

³⁵ Szabo, o.c., p. 88.

³⁶ Szabo, o.c., p. 39.

odnosno ispraviti. Stoji da na tom području nije očuvan bilo koji gotički oltar u cijelosti, ali podrobnijim naknadnim pregledima u međuvremenu se samo na tom terenu pronašlo šest plastika, koje su ostaci crkvenog uređaja iz doba gotike.³⁷ Jedna od njih je ovaj reljef, koji sjeća na to da je i Hrvatsko zagorje bilo područje koje bijaše obuhvaćeno krilnim oltarima. Taj je reljef mali odraz onog velikog cvata gotičke plastike kad djeluju velika imena J. Syrlin, V. Stoss, M. Pacher, iz vremena kad je u srednjoj Evropi vrhunski domet na području plastike krilni oltar, koji svuda gdje ga nalazimo dolazi širenjem iz njemačkih krajeva.³⁸

Kako je taj ulomak ove duhovne klime došao u Hrvatsko zagorje? Intenzivniji priliv umjetničkih djela iz južnonjemačkih krajeva u sjeverozapadni dio Hrvatske zapaža se – kako je to nedavno izneseno³⁹ – u doba zagrebačkog biskupa Osvalda Thusa (1466–1499). Po tome vidimo da se što se tiče naručivanja plastike nije zastalo samo na tome da je katedrala u Zagrebu dobila 1489. veličanstven drveni oltar i da u nju ulazi u posljednjem deceniju 15. st. katedralna plastika srodna s onom u Blutenburgu.⁴⁰ Južnonjemačka gotička plastika dolazi i u hrvatska sela. Reljef iz Remetinca, preostali dio nekadašnjeg krilnog oltara, što se čuva u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, potječe iz redovničke crkve.⁴¹ No tko je imao kulturnu potrebu da umjetničko djelo ovakve kvalitete kao što je reljef Oplakivanje nabavi u posljednjim decenijama 15. st. za jednu župnu crkvu, zasad ne možemo znati.

Dr Angela Horvat

³⁷ Spominje ih (osim one na Trškom Vrh, pronađene u novije vrijeme) Lj. Karaman, *Umjetnost sr. vijeka, o.c.*, p. 149–150;

Lj. Karaman, *Značajna otkrića Konzervatorskog zavoda u Zagrebu sa područja naše likovne prošlosti, Arhitektura 11–12, Zagreb 1948, str. 51.*

³⁸ W. Pinder, *Sonderleistungen der deutschen Kunst, München 1944, p. 77.*

³⁹ A. Horvat, *Dva drvena gotička kipa u zagrebačkoj okolici, iz starog i novog Zagreba, III, Zagreb 1963, p. 82.*

⁴⁰ O njoj A. Horvat, *Drveni gotički kipovi apostola iz zagrebačke katedrale, Peristil 2, Zagreb 1957, p. 153–156; usporedi K. Woermann, o.c., p. 111 Abb. 67.*

⁴¹ Dr. I. Bach, *Die gotische Altar von Remetinec, Neue Ordnung, 21. XII 1941, p. 13.*

Dr. I. Bach, *Što nam govore umjetnička djela hrvatske prošlosti, Zagreb 1942, p. 15–17.*

Napomena: Fotografija »Oplakivanje« iz Začretja, foto N. Vranić.

KOPIJA MADRIDSKE SLIKE »LA PERLA« U SPLITSKOJ GALERIJI

Nedavno je nabavljena za zbirke Galerije umjetnina u Splitu slika vel. 143/113 cm, koja prikazuje Bogorodicu s djetetom, sv. Anom i sv. Ivanom Krstiteljem. Slika je došla u Dalmaciju iz Španije, gdje je bila poklonjena hrvatskom književniku dru Anti Trešiću Pavičiću, koji je u godinama poslije prvog svjetskog rata bio ambasador tada Srba, Hrvata i Slovenaca u Madridu. Sliku je kasnije kupila obitelj Jakulić, iz čijeg je vlasništva prešla u splitsku Galeriju.

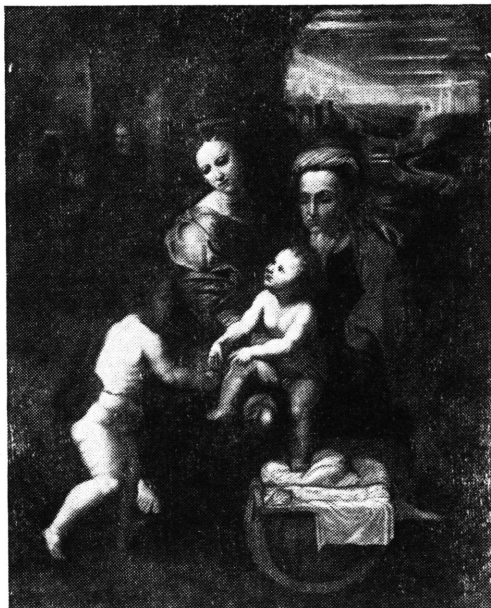
Nije potrebno detaljno opisivati kompoziciju – bolje će to učiniti priložena reprodukcija – tim prije što je ovo djelomično potamnijelo platno stara kopija s minimalnim varijantama poznate slike koja se pod imenom »La Perla« nalazi u madridskom Pradu kao što i piše na poledini slike »Perla de Rafael copia hecha por Carreño d'Almirante«.

Poznato madridsko platno, koje je kopirano na našoj slici, u starijoj se historiografiji smatralo kao kapitalno djelo Rafaela, ali je novija kritika s pravom uočila na njemu veliki udio suradnje njegova učenika Giulia Romana, za koga neki autori smatraju da je, dapače, sam izveo cijelu sliku po Rafaelovu uzorku ili crtežu. Drugi vide na ovom platnu i suradnički udio manje talentiranog Rafaelova đaka Giana Francesca Pennija.

Sama kompozicija s četiri dominantne figure, koje smo prije nabrojili, u prvom planu i s likom sv. Josipa u pozadini neosporno pripada velikom urbinskom majstoru i stilski se nadovezuje na Rafaelov način u posljednjoj Stanzi i u freskama Farnesine a u pozadinskom se pejzažu s klasičnim građevinama, utvrdama, mostovima i stablima koja uokviruju krajolik naslućuje, naročito u dramskom osvjetljenju sa snažnim svjetlosnim bljeskovima, utjecaj Sebastiana dal Piomba.

Po tradiciji bi ova slika bila naslikana god. 1518. (što odgovara prethodnoj analizi) za Ludovica di Canossa, prijatelja Castiglionea i biskupa francuskog grada Bayeuxa. Slika je zatim pripadala obiteljima Este, Sforza i Gonzaga. God. 1627. slika je pripala zajedno s čitavom zbirkom Gonzaginih engleskom kralju Karlu I. Kad je taj vladar bio pogubljen, bile su rasprodane mnoge slike engleske

dvorske zbirke i tom prilikom je španjolski ambasador u Londonu nabavio ovo platno za svoga kralja Filipa IV. Filip IV je navodno bio oduševljen poklonom svog poslanika, nazvao je sliku draguljem («La Perla») svoje kolekcije i dao je postaviti na počasno mjesto iznad glavnog oltara sakristije Escoriala. Josip Bonaparte je sliku bio za nekoliko godina prenio u Pariz, ali je god. 1822. vraćena Španiji i izložena u Pradu.¹



Replika ili kopija ove slike nalazi se također i u dvorcu lady Utice Beecham u Clopton Houseu nedaleko Stratford-on-Avona, a njeni engleski vlasnici pokušavaju dokazati da bi to navodno bio Rafaelov original, te su je nedavno, uz visoku cijenu, ponudili talijanskom antikvarnom tržištu.²

Kako je kopija u splitskoj Galeriji španjolskog porijekla, očito je da je rađena prema platnu iz Prada i da nije mogla nastati prije

¹ H. Wehle – F. J. Sanchez Canton, *Art treasures of the Prado Museum*, New York 1954, str. 253, sl. 144.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana IX/II*, Milano 1926, str. 324–327, sl. 271.

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, str. 413.

² P. Sormani, *Raffaello (autentico) offresi ad acquirente italiano*, *La Domenica del Corriere*, Milano 19. IV 1964.

dolaska originala u Španiju. Na njoj se može uočiti izvjesna tvrdoća u tretiranju inkarnata i detalja tkanina, nedostatak neposredne svježine u licima prema originalu i pomanjkanje mekoće u slikanju flore, ali je bez sumnje to vješt rad, zanatski korektan i znalački izveden.

Po citiranoj bilješci na poledini splitske slike kopiju je izradio slikar »Carreñ d'Almirante«. Po svoj prilici se ova bilješka odnosi na slikara Juana Carreña de Miranda (1614–1685), koji je bio nakon Velasqueza dvorski slikar Filipa IV, a za koga je poznato da je kopirao Rafaelova djela i da je u svoje vješto, ali hladno i anemično slikarstvo unosio neke rafaelovske elemente.³

Kruno Prijatelj

ZBIRKA HODLEROVIH CRTEŽA I SLIKA U SARAJEVU

Dva puta je mijenjala porodično ime Jeanne Charles, građanka iz Lyona, koju su čudni putovi života doveli u našu sredinu, da bi tu, pod sunčanim Veležom, u gradu na Neretvi, u Mostaru, našla vječno počivalište za svoje, bolešću obrvano tijelo. Prvi put se to dogodilo u godinama kada je mlada djevojka, koja je uživala glas jedne od ljepotica svoje zemlje, upoznala kompozitora i direktora pariške Opere g. M. Ceranija. Drugi put se ponovilo kada se, kao trideset petogodšnja udovica našla u ulozi dobrovoljne bolničarke Crvenog krsta u Švicarskoj. U toj će prilici upoznati ranjenog dobrovoljca srpske vojske u balkanskom i prvom svjetskom ratu, nesvršenog studenta medicinskih i pravnih nauka, plahovitog i temperamentnog Mostarca Mehmeda Čišića, za čiju će ljubav ostaviti kasnije drugu svoju domovinu Švicarsku na putu u nepoznate joj krajeve koje nastavaju narodi Jugoslavije. No sve to u ovoj prilici ne bi bilo od posebnog značaja da zlostretna Jeanne nije bila lični prijatelj i dugogodišnji model istaknutog švicarskog slikara Ferdinanda Hodlera, jednog od protagonista evropskog secesionističkog slikarstva.¹

³ Thieme–Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, VI, Leipzig 1912, str. 68–69.

¹ Hodler se rodio u Gürzelenu, malom selu u kantonu Bern, 14. III 1853. godine. U petoj godini izgubio je oca, u četrnaestoj majku. Porodična tragedija nije se zaustavila na gubitku roditelja i tuberkulozna pošast je ubrzo po-

Uživajući povjerenje i ljudske simpatije darovitog umjetnika, duhovita Jeanne je došla u priliku da bude darivana poklonima, prvenstveno umjetnikovim slikarskim radovima, koje je kasnije nosila kroz palanke Bosne i Srbije, na dugom itineraru što ga je trebao da prode upravni činovnik iz vremena predratne Jugoslavije. U sredinama u kojima je živio i kretao se ovaj za mnoge naše građane onog vremena neobičan braćni par (Niš, Goražde, Vlasenica ...) Jeanne je s mnogo brige i sa zebnjom bdjela nad svojom imovinom, skrivajući mladenačke uspomene od radoznalih pogleda likovno još neobrazovanih prijatelja i poznanika. Od tih njoj toliko dragih stvari nije se rastajala do posljednjeg časa života. Umrula je 1955. godine. Kolekcija od preko 200 crteža i slika, koliki ih je broj sačuvan nakon onih selidbi i premještanja kroz koje je prošla već posustala Jeanne, u periodu između dva rata, i svih onih peripetija i iskušenja u koje je zapala za posljednjeg rata, kada je njen voljeni »Mejo« postao žrtvom mnogih fizičkih tortura i progona u 1941. g., dirljiv su dokaz dužnog poštovanja i ljubavi prema umjetniku i njegovu djelu. A Mehmed Čišić je samo tri mjeseca nadživio svoju, deceniju ili dvije stariju Jeanne. Po ustaljenim normama o nasljeđu bogata ostavština ove male porodice, bez djece, pripala je po krvi najbližem članu porodice. I tako

kosila njegovu braću i sestre. Slikar je ostao sam, kao ogoljelo drvo na ledini. Ali, unatoč tome, on nije klonuo, čak naprotiv, na sve to reagirao je fanatičnom voljom za životom.

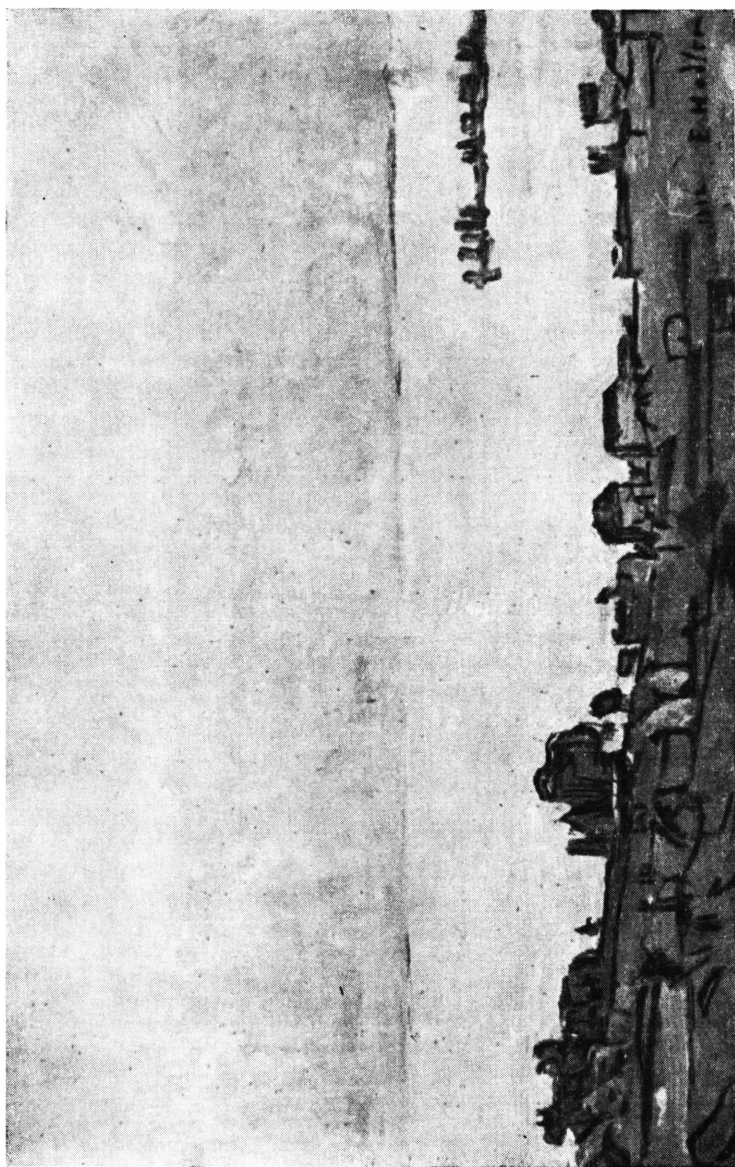
Slikarstvo je studirao u Ženevi, u ateljeu svog zemljaka Bartolomea Menna. Bio je talentovan đak – inače jednostavna, iako preosjetljiva dječjačka priroda, koja je ujedinjavala u sebi volju za uspjehom i beskrajnu stvaralačku energiju. U razvoju slijedio je vlastite sklonosti, uporno nastojeći da svakom djelu poda pečat ličnog stvaranja i želju za otkrivanjem jednostavnosti svoje inspiracije.

U njegovu slikarskom izražavanju preovlađuju crtački elementi. Surove boje i teške linije okružuju tražene forme, a sklonost za gotovo geometrijsku ukočenost izraza je upadljiva. Maksimum ekspresivne izražajnosti postigao je minimumom upotrebljenih slikarskih sredstava, uz to je pronašao dekorativni monumentalni stil, jasan u osnovnoj namjeni, živahan u izvedbi, s bojom koja služi da što više naglasi karakterističnu mu ekspresiju linije.

Najznačajniji dio Hodlerova umjetničkog djela otpada na historijske kompozicije, a jedan dobar dio na, da tako reknemo, idejno slikarstvo, na slike u kojima je umjetnik pokušao da likovno interpretira svoje literarne ideje. To su mnoge alegorijske kompozicije, između kojih neke nalazimo i u sarajevskoj zbirci crteža (ali samo kao skice). Drugi dio Hodlerove umjetničke aktivnosti ogleda se na području izrade portreta i pejzaža, najčešće s motivima alpskih predjela. To je i najviše cijenjeni dio umjetnikova djela.

Historijski Hodlerov značaj ogleda se, uglavnom, u uticaju na njemačku umjetnost, gdje je njegovo slikarstvo naišlo na razumljiv interes i odziv. U isto vrijeme Ženeva postaje centar za podizanje umjetničkih kadrova.

Umro je 20. maja 1918. godine ostavivši iza sebe veliko umjetničko nasljeđe – na ponos i diku svome narodu. Jedan dio tog značajnog opusa čudnim je slučajem došao i u našu zemlju, u grad na obalama Miljacke ...



F. Hodler, Ženevsko jezero



F. Hodler, Portret Jeanne

je nećakinja umrlog Čišića, Ema Korkut iz Sarajeva, preko noći postala bogati baštinik. Ne zbog toga što to nasljeđe uključuje konvencionalni nakit i rijetko posude, mnogo daleko više; ona je sada u posjedu jedinstvene zbirke umjetničkih djela, čiju je pravu vrijednost u ovom trenutku teško odrediti. Radi se, naime, o umjetnosti, o djelu jednog istinskog stvaralaštva, o slikama koje su još prije tri ili četiri decenije našle mjesto u historiji umjetnosti.

Kolekcija sadržava 224 crteža i slike. 218 su djelo Ferdinanda Hodlera, tri njegova sina Hektora, a ostale su tri djela slikara A. Trachela i E. Vossa. Pretežan dio zbirke čine studije muških i ženskih figura, karakteristične za gotovo sve faze preko četiri decenije duge umjetnikove djelatnosti. Među ostalim, tu su i skice za monumentalnu kompoziciju »Odlazak jenskih studenata u rat 1813«, studije za historijske kompozicije »Wilhelm Tell«, »Zakletva reformista u Hanoveru« i najpoznatiju među njima »Povlačenje Švicaraca kod Marignana«; zatim skice za alegorijske kompozicije »Ljubav«, »Umorni od života«, »Istina« i glasovitu »Euritmiju«; za sliku »Jevrejska svadbena svečanost«, i druge. Ovamo još treba dodati studije apostola (rađene po uzoru na A. Dürera), portrete ljudi i žena i slobodnije tretirane planinske pejzaže Alpa i Savoje. Pojedini primjerci iz ove kolekcije su dovršena djela, radovi u ulju ili crtežu: »Ženska figura s labudom«, »Dječak s karanfilom«, »Suton«, »Cvijeće«, »Žena u naslonjaču«, »Mazge«, »Žena na balkonu«, »Švelja« i dr. Zbirka sadržava i mnoge studije za monumentalne kompozicije: »Drvosječa« i »Žeteoci«, i još dva vrijedna platna: »Autoportret« i »Portret Jeanne Cerani«. Posljednja je reproducirana na švicarskoj novčanici od 50 franaka² (sada izvan optičaja)

Smail Tihić

² Zbog realne umjetničke vrijednosti sarajevska zbirka crteža i slika, rad švicarskog slikara F. Hodlera, stavljena je pod zaštitu države.

NASTA ROJC

(nekrolog)

Na sam svoj osamdeset i prvi rođendan – 6. studenoga 1964. – u Zagrebu je umrla slikarica, posljednji još preživjeli član »prve« zagrebačke škole. Polazila je 1903–1907. privatnu slikarsku školu Otona Ivekovića, dakle u vrijeme prije osnivanja Privremene škole; studij je nastavila u Münchenu i Beču. Na tamošnjim akademijama baš se u to vrijeme odigravala ona presudna borba između starije i mlađe generacije, pa su i sami studenti bili sudionici i akteri u toj borbi. Ta se latentna borba odigrava i u cijelom dugogodišnjem opusu Naste Rojc. U jednoj komponenti svog života od djetinjstva je poklonik i obožavalac prirode, putnik, lovac – dakle je bila u nje gotovo fatalna predestinacija prema slikanju pejzaža: jarki kontrasti sunca i sjene na zidicima između šarenih aranžmana cvijeća u Korčuli, Lopudu i Orebiću, tonksi tretirani zakuci među grmljem i šikarjem i proplanci jesenske šume zagrebačkog prigorja, predvečerja sumornog zimskog dana okolice Rogateca, intimne vedute Mošinske ulice i Rokovca. Uz taj naš pejzažni repertoar pridolazi u njemu stvaranju kratkotrajni – i prema njenim vlastitim zapisima mukotrpni – pokušaj da svojim kistom uhvati specifičnosti pejzaža zemlje albionske. – Druga je komponenta njena temperamenta impulzivnost, prodornost, prirodan dar spektatora, koji umije brzim potezima olovke u knjižici za skice sumarnom konturom obuhvatiti kvintesenciju objekata ili vehementnim potezom kista dati karakteristike fizionomije svog modela. I baš su portreti druga njena »forsa«, dokumentarni, znalčki postavljeni. Konvencionalni portreti koje je slikala po narudžbi – imajući reputaciju uspješnog portretista u trećem deceniju ovoga stoljeća – ni izdaleka nemaju one snage koliko oni koji su »flott maljani«, kod kojih seanse nisu bile odmjerene na sate. – Komparirajući njene radove s ostvarenjima njenih suvremenika na Münchenskoj akademiji, Kraljevića, Račića i Becića, gotovo bi se moglo naći suprotno prilaženje: u njenim portretima ima više pokušaja da se približi pleneru, a pejzaži su joj draži u tonskim gradacijama.

Nasta Rojc je do kraja svog djelovanja – a niz godina bila je vezana uz bolesnički krevet i onako sordinirano vapila: ah, da mogu maljati, da mogu maljati – ostala konsekvantna svojoj ranoj fazi, »prvoj« zagrebačkoj školi. Njena »Pisma iz Engleske« pokazuju da je bila dobar promatrač. A da li je na papiru fiksirala svoje uspomene na školovanje u Münchenu i Beču? Možda bi još mnogo koja sitnica i detalj upotpunili fazu kad se radala naša moderna umjetnost, a kojoj je ona bila očevdac. – U siv su mirogojski pejzaž padale grude na lijes Naste Rojc, spušten u grabu od ilovače koja se prosula nad susjednim snježnim humcima.

Zd. Šenoa

RETROSPEKTIVNA IZLOŽBA M. TARTAGLIA

(13. X – 8. XI 1964.)

Prigodom sedamdesetgodišnjice akademika i profesora Akademije likovnih umjetnosti priredila je Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti u Umjetničkom paviljonu na trgu kralja Tomislava sveobuhvatnu izložbu slika svoga člana VII. Odjela Marina Tartaglia.

Izložba je otvorena 13. X sa kratkim uvodnim govorom odjelnog tajnika akademika A. Mohorovičića. Čestitajući svečaru istaknuvši njegove velike značajke u cjelokupnom likovnom razvitku predao je pred brojnim općinstvom, znancima i prijateljima našeg slikara, riječ drugu Šepiću, čiji govor redakcija Bulletina prenosi doslovce:

Marino Tartaglia ne voli da izlaže.

Kad slika ne misli na publiku i kritiku.

Pred platnom je potpuno sam s osjećanjem čovjeka koji piše intimni dnevnik, ljubomorno čuvajući svoju istinu od pogleda iz kojih ne iskri ista vjera.

Tako, zatvoren u sebe i okrenut prema sebi, nalazeći najveću radost u samom stvaranju i uzbuđenjima koje ono donosi, vjerujući da će s ljubavlju rođeno djelo govoriti i onda kada se njegov glas više neće čuti, nikad nije osjećao potrebu za javnim nastupima. Kad je izlagao, bilo je to uvijek s prigušenim bojaznima, gotovo stidljivo.

Zbog toga treba da mu zahvalimo što je priredio ovu retrospektivnu, jubilarnu izložbu svojih radova. Prije nego što se na nju odlučio, mora da je savladao mnogo unutrašnjih krznanja i otpora.

Tartaglia zna da slikanje nije samo intimni razgovor sa samim sobom i da je slika i neka poruka, da ona mora da govori ljudima, da u njima pokreće osjećaje, misli i vizije, ali njegove oči nisu se nikad zadržavale na sadašnjosti, već su gledale i preko obzorja našeg vremena, u prošlost i budućnost. On se služio znacima i simbolima svog vremena samo ako je u njima osjetio trajnije vrijednosti, bliske i budućim generacijama. Provedši dječastvo u zemlji gdje je prošlost prisutna na svakom kamenu, umjetnički formiran u domovini muzeja, od svakog je umjetničkog djela očekivao da bude dostojno da bude muzejski predmet.

Postavio je sebi visok kriterij koji je zahtijevao veliku radinost, disciplinu i autokritičnost.

Njegov snažni slikarski temperament, koji je već na prvim koracima zablistao u njegovu autoportretu iz 1917. godine, isprva se možda i otimao, ali osjećanje velike odgovornosti pred umjetnošću nije mu dopustilo da traži lake uspjehe. Uzorom i učiteljem postao mu je Cézanne, taj neiscrpivi izvor iz kog je poteklo toliko bistrih potoka i bujnih rijeka modernog slikarstva, a on ga je naučio da za slikara u jednoj jabuci može da bude sadržan cio svijet i da se proučavanjem i analizom istih motiva, ulaženjem u dubinu, redukcijom i sintezom doduše sporo stvara, ali da se tim načinom sigurnije dolazi do slikarske istine.

A ta istina, premda ima razne vidove i može da izgleda često tako relativna i efemerna, ipak u nečem bitnom je trajna, vječna. Tartaglia je nastojao pronaći ono što ostaje kao konstanta, zajednički nazivnik svih promjena koje se zbivaju pred našim očima u formama i bojama proizvesti na platnu proces koji izazivlje onaj veliki umjetnik: vrijeme, kad ostavlja samo kostur forme i patinu boja kao konačni rezultat jednog prirodnog toka razvoja i kao jedino svjedočanstvo promjenljive prirode.

Tartaglia je oduvijek nosio u sebi san o slikarstvu koje će zračiti i onda kada budu ugašena svjetla našeg vremena. Možda je taj njegov san tuđ jednom vremenu u kojem je toliko glasan trenutak sadašnjosti i možda će on ostati na njegovim djelima samo kao dirljiv odraz jednog plemenitog pregnuća. Ali sigurno je da njegov životni opus ne može da se ocjenjuje pomodnim mjerilima i da traži od nas da se zamislimo nad njegovom porukom.

Dragovan Šepić

MARGINALIJE*

Slikarstvo je za sluh govor kista, za ostale govor kistom – prvi služi slikarstvu, drugi se služi slikarstvom – signatura jednih je kistovna, drugih je napisana kistom – jednih je očno leće vlažno, drugih suho – praskozorja, sutoni, magle i oblačno, to su poruke slikarima – dan ne može biti cijeli likovan: ima on i funkcionalnih dužnosti – slika je u cifri sume sabrane ispod crte – motiv treba doživjeti i kroz nišan – motiv treba da je bremenit asocijacijom – biti okružen u djetinjstvu djelima umjetnosti privilegija je koja obavezuje – slike pate od kompleksa već prema tome u čijem ih društvu gledate – slike koje nisu zamislive u prehistorijskoj pećini nisu uopće izložive – pored dječji slika i pravih naivaca ostalo bi mjesta i za druge – izlagati je praksa stvaranja i svečanost ostvarenja – slika je nefunkcionalan organizam nastao u izolaciji pogleda na motiv – slike sazviježda ne moraju se ilustrirati zvjezdicama: i sa koordiniranih sedam broja sedam prepoznat ćemo Velikog medvjeda – umjetnost regulira tok vremena – vrijeme se tare o sliku, a ne vrijeme o kip – uljena boja je i sredstvo pretvaranja podloge u ploču – granice u kojima se motiv izdvaja iz okoline nisu obavezno pačetvorina – pačetvorina u kojoj leži motiv prečesto je Prokurstova postelja – funkcionalno i likovno je inkompatibilno – forma je instrument na kojem se izvode harmonije – Picassu je bukvar bila Velika likovna enciklopedija, Leger je sam sebi sastavio svoj – Zlato je Picassove ruke od galvanizacije u bazenu Mediterana (Grčka, Rim, Afrika) – Legerova, robotoidna, alatlijska ruka iz tvornice je francuskog »Rade Končara« – Ni El Greco sa svojih 20 istih »Sv. Franja sa novicijalom« ili 18 »sa stigmatama«, 14 »Espolia« itd. nije razbio unikatsku sujetu – slika mora pomiriti sve oprečnosti; biti u svom vremenu vanvremenski arheološki nalaz.

ak. M. Tartaglia

* Tačan prenos iz kataloga retrospektivne izložbe ak. M. Tartaglie prigodom njegove sedamdesetgodišnjice.

Riassunto

S. MARIA DELLA NEVE A MAROŽINI

È una chiesetta di campagna vicino ai casali di Marožini (tra Canfanaro e Sanvincenti, in Istria), con una sola navata e un'abside incapsolata e di pianta rettangolare, che per mezzo di trombe d'angolo raggiunge l'emicyclo della conca. (Fig. 1-2). Appartiene ad un gruppo architettonico istriano, in cui l'eredità di vecchie forme e di elementi strutturali d'origine paleocristiana e preromanica sopravvisse ai secoli romanici. Diversi frammenti d'un cancello di pietra (septum) con ornamenti d'intreccio appartenenti ai secoli IX-X, tolti da qualche chiesa preromanica, vennero adoperati quale materiale di muratura (fig. 3-5) durante la costruzione della chiesa di S. Maria. Essi determinano un terminus post quem alla sua edificazione, non anteriore, quindi, al sec. XI o XII.

In un sondaggio effettuato nel dicembre del 1946, sotto le varie imbiancature, l'autore scoprì sulla parete settentrionale dell'abside un avanzo della pittura murale bicroma (rosso e giallo d'ocra), piatta e lineare, eseguita a tempera sullo strato d'intonaco che precedentemente era stato imbiancato con calce. (Fig. 6). Venne alla luce la testa d'una santa posta sotto un arco dipinto, avvolta in un cosiddetto »risen«, un copricapo femminile che in tal forma appare nei paesi alpini durante il sec. XII. In base a tale fatto l'autore è dell'opinione che la pittura risalgia al XII o al massimo al XIII secolo.

Un interesse particolare desta il fatto che col frammento di Marožini (affine a quello di Trviž nell'Istria centrale) ha inizio — secondo l'autore — la pittura murale popolare nell'ambiente campagnolo dell'Istria medioevale.

B. Fučić

Summary

BLAGAJ ON THE SANA

The author presents a description and the history of the mediaeval town of Blagaj — once the centre of the vast feudum of the powerful Croatian Counts of Babonići Blagajski, today only a ruin in north-western Bosnia. The Blagaj ruin is generally known among the people under the name of Dervishi-tower. After the fatal invasion by Turks into these regions in the middle of the 16th century, not only that all memory of the Babonići was lost, but also the name of this castle was forgotten, which in documents is mentioned for the first time in 1330. However, the origins of the castle are still older. The architecture of this once mighty structure, from what remains of it can be taken as an already developed burgh of the 15th century. Besides a romantic donjon of representative form and a perimetral wall as the main elements of a Romanesque fortification, here we have already towers situated on walls, a feudal

castle, inner court etc. Around the monumental 14th-century donjon, which represents the Romanesque nucleus of the castle, there were raised with time also other objects necessary for a secure and comfortable life. At this stage, which manifests the full presence of the Gothic, all further development of the castle was discontinued, and under the Turkish rule it was soon abandoned. The fate of this castle ended not long before its masters the Blagajski Counts had to withdraw to their estates in Carniola after intense battles with the Turks in the Krajina Province, which was formed in the 16th century on their feudum. Losing thus the larger part of their estates, and having settled in Carniola, they soon Germanized. The last member of the Blagajski Counts was killed fighting the Turks, in 1598. All that remains of the powerful feudal family which had given to Croatia also several bans, are only the Blagaj ruin and the foundations of the family's sepulchral chapel below the burgh.

I. Bojanovski

BARBAN AND RAKALJ

The author presents information on a number of cultural monuments at Barban and Rakalj. Whilst public monuments, building, loggias, city walls etc. were raised from feudal means and by the work of villagers, churches and sacral objects were constructed on the basis of means collected from villagers or with the moneys of brotherhoods. Despite extreme poverty, expenses for sacral art were considerable. The artistic and artisan-artistic works were being executed from the 16th to the 18th century by foreigners. The author publishes two contracts on structures executed in the 16th and 18th centuries respectively.

D. Klen

A CONTRIBUTION TO THE SOLUTION ENCROACHMENTS WITHIN HISTORICAL WHOLES

In architectural realizations the past centuries have left us many values. But the tooth of time, maintenance, and dictation of our time with its own conceptions and new requirements, demands unavoidably for architectural interventions on historical wholes. According to the present experience, the proper doings of preservation of historical architecture we can perform in two basic manners: first is the manner of orthodox restoration by which the building is renewed, applying considered elements of its original state – a method which we will use in the case of complete accomplishment of historical buildings; the other is the manner of creative undertaking which forms new values of space plasticity directly connected with the existing quality – a method we will use in the case of unfinished historical wholes. In this article is described the study of reconstruction of »Hectorovich palace« in Hvar made by the Institute for the history of art and architecture of Zagreb University where both variants are worked out: in the first case using all the building for apartments, and in the other case transformation of the palace in specific touristic house. In spite of the fact that the studies are not finished yet, it is interesting to compare both variants by which comparison – it seems – variant »B« is preferable; because: »the contemporary space originated from the historical space, and in relation to the past it contains only some new characteristic components which defines it, but it is not a negation of the past«.

B. Magaš

MOSLEM SEPULCHRAL NECROPOLISES IN KOVAČI STREET AND AT ALIFAKOVAC IN SARAJEVO

The authors present a description of the two most precious Moslem sepulchral necropolises in Sarajevo.

In Kovači Street, immediately above Baščaršija, is situated the oldest graveyard within which are to be found a number of strong and rustically carved tombstones of large dimensions. The modest plastic decor (sword, bow, arrow, stick, semiball and semicrescent), the form that reminds one of mediaeval obeliska, as well as the absence of any description are the characteristic elements of the first phase of raising Islamic tombs in Bosnia and Hercegovina. In the same area there exist another two sepulchral grounds with about 150 pair of tombstones showing considerable stylistic and formal differences originated as the outcome of the long time span in which they came into being (17th-19th cent.), but also owing to the different social structures of the entombed.

Over the space of Alifakovac there spreads another large and one of the most ancient Moslem sepulchral necropolises in Sarajevo. The oldest, rustically carved and insignificantly decorated tombstones from this locality create the almost certain assumption that these objects represent the initial forms of tombstones that had originated with immediate support on the tradition of the building of Bosnian mediaeval stone monuments – »stećak«. The first dated monument in the graveyard in question dates back to the year 1751.

M. Mujezinović – S. Tihć

THE GOTHIC »BEWAILING OF CHRIST« AT ZAČRETJE IN THE PROVINCE OF HRVATSKO ZAGORJE

In the parish church of St. Cross at Začretje (north-western part of the SR of Croatia – Croatian Zagorje) there is situated on the lateral altar a Gothic relief of elongated composition. It represents the Bewailing of Christ, a scene unknown to the Bible, but which had become a favourite theme north of the Alps in the 15th century.

On the basis of the style, ikonography (with eight persons assisting) and costumes applied in the persons at the feet of Christ, it is believed that this work comes from the Swabian artistic circle from the period 1480-1500. The relief is most probably part of the disappeared wing Gothic altar. In the time of the Gothic they were distributed in Yugoslavia – except in Slovenia – also in the northern parts of Croatia, where they were arriving from south German regions, however, here they have been preserved only in the form of individual fragments, such as is the relief under discussion.

Dr. Angela Horvat

THE COLLECTION OF HODLER'S DRAWINGS AND PICTURES IN SARAJEVO

The author of the article describes the idyllic and romantic love of Jeanne Charles-Cerani, a Lyons citizen, who, being in love with the student of medical and juridical science, Mehmed Ćišić, of Mostar, came to Bosnia carrying with her a precious memory – a collection of 218 drawings and pictures by the Swiss

painter Ferdinand Hodler. The main part of the collection (which today is the private property of Besim Korkut, of Sarajevo) is made up of male and female figures characteristic of almost all stages of the artist's activity and his more important works (historical, allegoric and symbolic compositions). The collection enjoys the status of cultural monuments under the protection of the State.

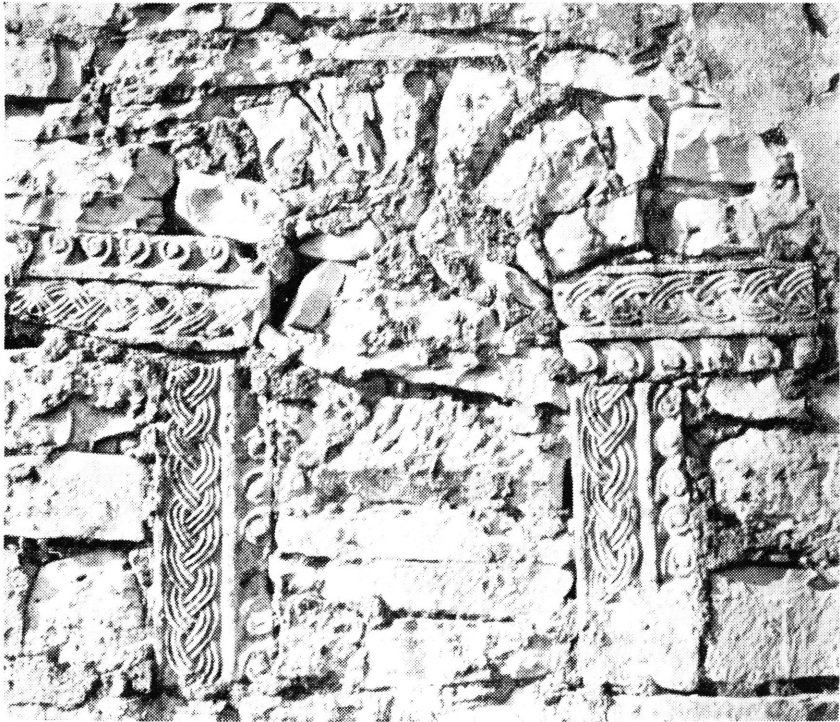
S. Tihic

R i a s s u n t o

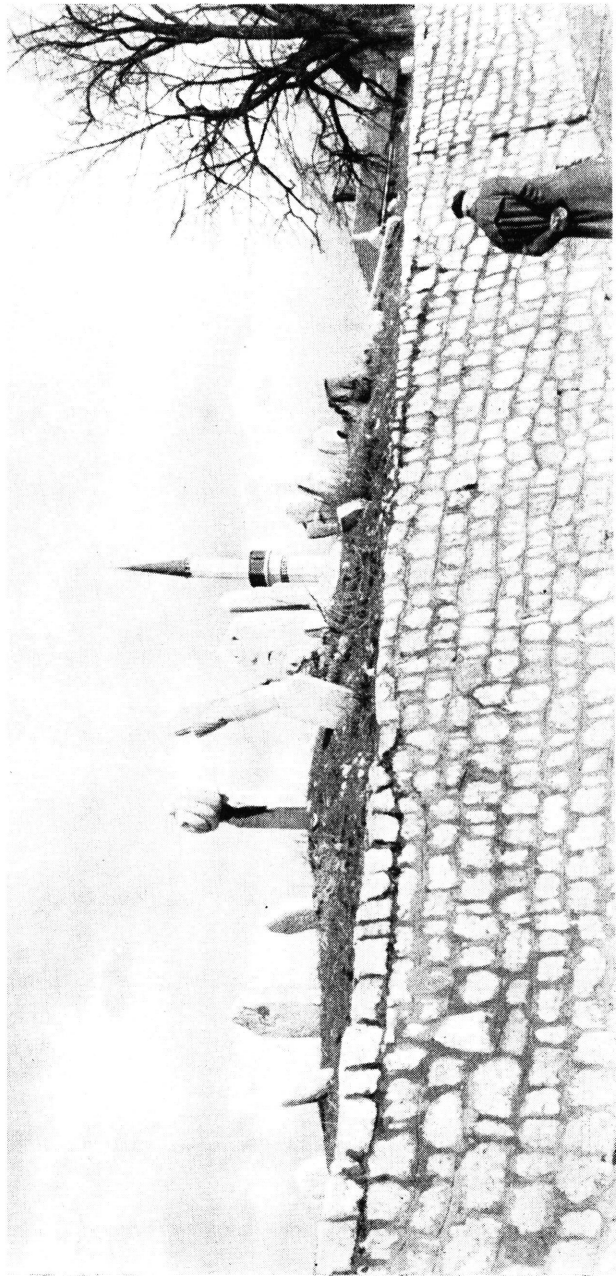
COPIA DELLA «PERLA» DEL PRADO DI MADRID NELLA GALLERIA D'ARTE SPLIT (SPALATO)

In questa breve nota l'autore pubblica una vecchia copia del dipinto del Prado di Madrid noto sotto il nome de «La Perla» attribuito tradizionalmente a Raffaello e considerato oggi opera eseguita in gran parte da Giulio Romano e da altri collaboratori del maestro. La copia spalatina proviene da Spagna e era considerata opera del pittore spagnolo Juan Carreno da Miranda (1614-1685) che lavorò alla corte di Filippo IV al quale il quadro fu donato dal suo ambasciatore a Londra. L'autore dà un breve esame del dipinto madrileno e della sua copia spalatina.

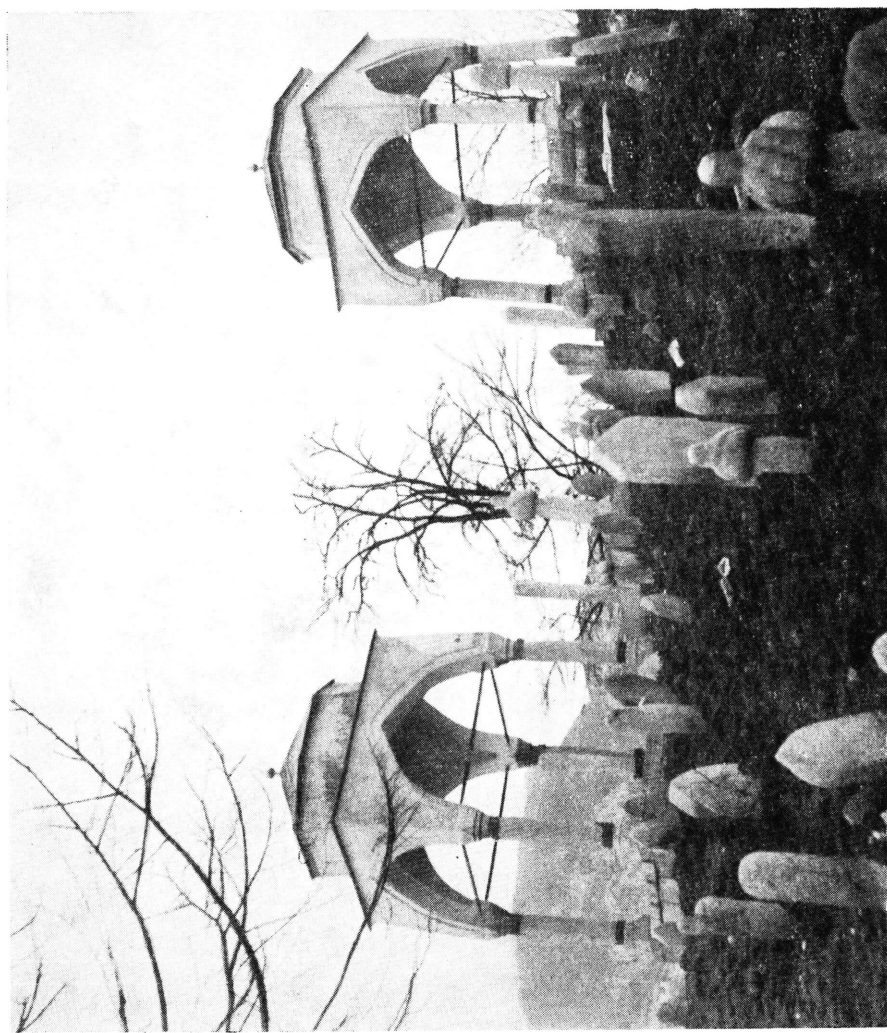
K. Prijatelj



Sv. Marija od Sniga u Marožinima. Ulomeč s pletrenom ornamentikom oko zazidanog prozora na apsidi.



Groblje Nadkovači u Sarajevu



Turbeta na Alifakovcu u Sarajevu





Prilaz u Hektorovićevu palaču — Hvar



Nacjestenje (Arhandeo Gabrijel)
Romaničke zidne slikarije oko god. 1300 u crkvi Sv. Elizeja u Draguću (Istra)
Foto: N. Gatlin



Posljednja večera. Ulomak romaničkih zidnih slikarija oko god. 1300 u crkvi sv. Elizeja u Draguću (Istra)

Foto: N. Gattin



Začetje, Gatički, drveni relief Oplakovanje



Ferdinand Hodler — Autoportret



Ak. Marino Tartaglia — Autoportret



ak. M. Tartaglia

Portrait



41. Marino Tartaglia

Figura u prostoru

A