

Silvija Banić

Damast i vez iz druge polovine 15. stoljeća na misnom ornatu u Franjevačkom samostanu u Hvaru

Silvija Banić
Nikole Šubića Zrinskog 7
HR - 23 000 Zadar

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 28. 1. 2011.
Prihvaćen / Accepted: 25. 2. 2011.
UDK: 264-936:746.3(497.5 Hvar)¹⁴

Najstariji primjerci tekstila i veza u Franjevačkom samostanu u Hvaru su se sačuvali na misnom ornatu koji se sastoji od četiri dijela. Riječ je o svilenom damastu, od kojeg su skrojeni svi dijelovi ornata, dok vez ukrašava jedino misnicu. Na temelju stilske i tehničke analize, te usporedbe s odabranim srodnim umjetninama, predlaže se centar proizvodnje i vrijeme nastanka damasta, iznose se argumenti za ispravak dosadašnje datacije veza, te se pritom nastoje predstaviti osnove metodologije proučavanja povijesnih tekstila.

Ključne riječi: *tekstil, vez, misno ruho, 15. stoljeće, franjevci, Hvar, Firenca*

U sakristiji samostanske crkve Gospe od Milosti u Hvaru¹ izdvojeno je i pohranjeno staro misno ruho, koje se brojnošću ne može mjeriti s onim u samostanima Male braće u Dubrovniku ili Sv. Frane u Zadru, ali zbog vrsnoće i raritetnosti pojedinih primjeraka svakako zaslužuje veću pažnju. Od najstarijih materijala - damasta iz posljednje četvrtine 15. stoljeća i veza koji se datira u drugu polovinu 15. stoljeća, izrađen je misni ornat koji se sastoji od misnice, dvije štole i manipula.² U dosadašnjim radovima pažnja je bila posvećena jedino vezu na misnici, koji je bio datiran u 14. stoljeće,³ dok damast nije bio predmetom istraživanja. Zbog toga je sve donedavno ostao nepoznat važan podatak o postojanju pripadajućih štola, te manipula, na kojima nisu aplicirane vezene dekoracije.⁴ Podstave sva četiri dijela ornata su skrojene od plavog lanenog platna, dok su im aversi u cijelosti prekriveni komadima dragocjenog svijetlozelenog svilenog damasta, koji je zbog velike i prilično dobro očuvane površine posebno impresivan na leđnoj strani misnice (sl. 1).

Damast je vrsta tkanine orijentalnog porijekla, a najraniji podaci o njegovoj proizvodnji sežu čak u 3. stoljeće prije Krista, odnosno na početke vladavine kineske dinastije Han. Klasični damast ima jednu osnovu i jednu potku, i to najčešće u istoj nijansi. Unatoč tome, tkalac uspijeva proizvesti dekor genijalnom tehnikom

izmjenjivanja lica i naličja tkanine, odnosno aversa i reversa iste vrste tkanja.⁵ U najvećem broju slučajeva, a posebno kod najdragocjenijih primjeraka, temeljna konstrukcija - čijim se *obrtnjem* tvori damast - je saten. Hvarski damast, na primjer, kombinira lice i naličje petoveznog satena.⁶ Budući da su na aversu satena niti osnove gusto položene, zbog čega je zaglađen i sjajan, a na reversu vidimo niti potke zbog kojih je "rebrast" i ne reflektira svjetlost, dekor se na licu damasta vidi u oblicima matiranih područja na blještavoj *podlozi*, dok ga na naličju vidimo "u negativu", odnosno kao sjajne oblike na matiranoj *podlozi*.⁷ Često se događalo da se skupocjeni svileni damast, nakon što bi na aversu izbljedio, na odjevnom ili liturgijskom predmetu jednostavno okretao na revers,⁸ te bi se nastavio upotrebljavati sve do njegove potpune istrošenosti i neupotrebljivosti. I to je jedan od razloga zbog kojeg su stari damasti danas rijetko sačuvani. Tijekom ranog srednjeg vijeka njihova proizvodnja posebno cvjeta na Bliskom istoku, među čijim se centrima isticao Damask - grad poznat po proizvodnji tekstila, ali i po intenzivnoj trgovini sa Zapadom - po kojem će tkanina u Europi i dobiti naziv. Na dekorima damasta tkanih na Zapadu dugo se zadržao orijentalni utjecaj. Takvi će motivi biti odlika damastâ tkanih u Italiji i Francuskoj i tijekom 13. stoljeća, dok će jedini stilski



1. Prednja i ledna strana misnice u Franjevačkom samostanu Gospe od Milosti u Hvaru (foto: Ž. Bačić)
The front and the back side of the chasuble in the Franciscan Monastery of Our Lady of Mercy in Hvar

izuzetak predstavljati primjerci iz Luce. Čini se da će tek 14. stoljeće iznjedrili motive drugačijeg karaktera, točnije pojavu svojevrsnog *talijanskog* stila, koji će tijekom narednih stoljeća dominirati europskim tržištem, unatoč španjolskim i francuskim rivalskim manufakturama.⁹ U 15. stoljeću dolazi do značajnog unaprjeđivanja tkalačkih tehnika. Damasti, a pogotovo baršuni, u svojoj izvedbi bivaju dovedeni do savršenstva. Dok složeno tkani tekstili u tehnološkom pogledu doživljavaju renesansu, njihovi uzorci su tipološki iznenađujuće reducirani. Motivi ptica, životinja i fantastičnih bića koji su ranije bili omiljeni sada iščezavaju, i ustupaju mjesto uzorcima koji se, kako se to može na prvi pogled učiniti, ponavljaju bez posebne inventivnosti. Dominirat će ukusom čitavog 15. stoljeća, pa čak i samim početkom 16., a nadahnuti su temom vječnog života darovanog Kristovom žrtvom. Glavna im je

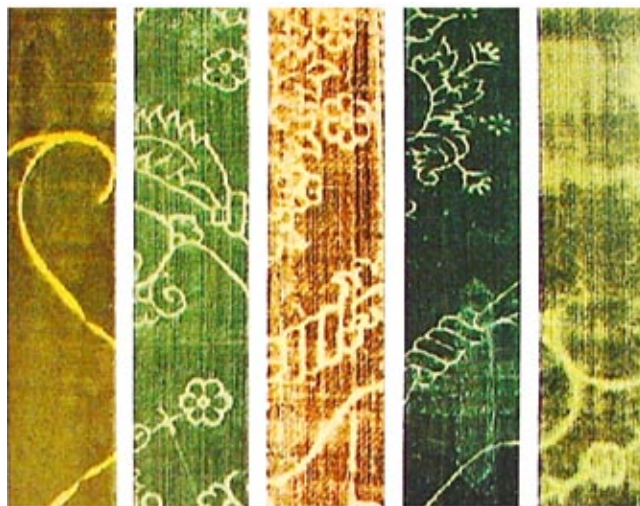
odlika raport koji se upečatljivo i dinamično umnožava, i pružajući se neprekidno u svim usmjerenjima, teži postizanju snažnog privida beskraj. U talijanskim su manufakturama razrađivani u mnoštvu varijacija, ali ipak unutar samo dvije osnovne tipološke skupine. Jedna od njih naziva se *a griccia*,¹⁰ a ovdje je možemo predstaviti izuzetnim firentinskim baršunom iz treće četvrtine 15. stoljeća,¹¹ sačuvanim na misnici iz Franjevačkog samostana Sv. Marije u Zaostrogu (sl. 2). Renesansne tekstile tipologije *a griccia* najčešće odlikuje motiv masivnog debela koje se zmijoliko izvija u dijagonalnom usmjerenju, pritom formirajući i praznine koje pak gusto ispunjava lišće, cvjetovi i plodovi, od kojih se veličinom najčešće ističu oni čkalja i mogranja.¹² Hvarski damast pripada drugoj tipološkoj skupini, za koju je međutim svojstven strogo simetričan raspored, i to vodoravnog

usmjerenja. Ovakve je dekore opisao nepoznati tkalac svile u *Trattato Tessile Fiorentino del XV secolo*, nazivajući ih pritom *a cammini*.¹³ Tijekom 19. stoljeća se za ovakve uzorke uvriježio i termin *a inferriata*, prema nazivu za majstorski kovane rešetke i ograde, raskošno razrađene unutar strogo zadanog osnovnog geometrijskog *hoda* ili mreže. Međutim, stručna terminologija nalaže da je pojam *a inferriata* ispravno upotrijebiti jedino u slučaju kada je ovakav dekor izveden na baršunu. Hvarski damast, koji je dakle ispravno nazvati jedino *a cammini*, uistinu možemo opisati kao beskonačnu mrežu velikih razvedenih obruča, međusobno povezanih izrazito stiliziranim vegetabilnim sponama, te poput prstenova umetnutim krunama. Motiv krune se u tekstilnoj dekoraciji javlja i u ranijim razdobljima, ali isključivo kao heraldičko obilježje. Kruna je razmjerno brzo izgubila ulogu oznake pripadnosti, i postala je jedan od omiljenih



2. Firentinski baršun tipologije *a griccia* na leđnoj strani misnice u samostanu Sv. Marije u Zaostrogu (foto: S. Banić)

Florentine a griccia velvet on the back side of chasuble in St. Mary's monastery in Zaostrog



3. Uzorci zelenih baršuna iz druge polovine 15. stoljeća čije su različite nijanse rezultat korištenja drugačijih vrsta biljaka, odnosno kombinacija bojila (izvor: BENSI, P., 1983., 45)

Examples of green velvet datable to the second half of the 15th century with various tones caused by the use of the different plants or dyeing formulas

simbola koji je na tkaninama, odjeći i u interijerima isticao društveni položaj, moć i bogatstvo.¹⁴

Cjelokupna vrijednost pojedinog primjerka tekstila ovisila je o više karakteristika. Zbog zahtjevnog načina izradbe - koji iziskuje posebno konstruirane tkalačke stanove s navojima koji nose više osnova - višebojni i *broché*¹⁵ svileni baršuni su stoljećima bili bez premca najskuplje tkanine. Međutim, sama tehnika tkanja nije uvijek pretpostavljala i najvišu cijenu. Cjenik firentinskog ceha tkalaca svile iz 1429. godine pokazuje da je cijena ujednačeno rezanog baršuna s temeljnom potkom od lana ili manje kvalitetne svile bila čak dvostruko manja od cijene iste vrste baršuna u cijelosti tkanog kvalitetnom svilom. Iz toga je razvidno da je pri određivanju cijene tkanine materijal, dakle vrsnoća svile, ipak bio presudan kriterij. Prema istom cjeniku, jedan je *braccio* (firentinski *braccio* iznosi 58.3 cm)¹⁶ višebojnog *ciselé*¹⁷ baršuna stajao 42 *solda*. Cijena jednobojnog *ciselé* baršuna je manja i iznosi 36 *soldi* za *braccio*, dok je za jednobojni, ujednačeno rezani baršun i za damast cijena jednaka i iznosi 25 *soldi*. Od damasta su skuplji *brocatello* (38 *soldi*) i lampas (35 *soldi*), a jeftiniji su jedino saten (14 *soldi*) i taft (8 *soldi*). Značajno je da ceh u cjenik nije uvrstio tehnički najzahtjevnije tkanine - *broché* svile i *broché* baršune - već su njihove cijene bile predmetom dogovora tkalca i trgovca.¹⁸ Da bi se osigurala najveća moguća kvaliteta tkanina, ali i brzina tkanja, tkalci su bili visoko specijalizirani: svaki je radio samo na određenom tipu tkalačkog stana i uvijek na istoj vrsti tekstila. Vještom firentinskom tkalcu damasta su u 15. stoljeću trebala

otprilike dva mjeseca za tkanje oko 29 metara (50 *braccia*) jednobojnog damasta.¹⁹ Pored materijala i tehnike, sljedeći važan element je boja. Simbolizmom boja "raspoznavali" su se pripadnici pojedinih društvenih slojeva, ne samo po ekonomskim, već i po moralnim kategorijama. U Veneciji je, primjerice, najveći značaj nosila zlatna boja, a u hijerarhiji je slijede grimizna, bijela, ljubičasta, crna i žuta.²⁰ U Firenci su u 15. stoljeću čak više od grimiznih bile cijenjene tkanine bojane *alessandrinom*, plavičastom bojom karakterističnog ljubičastog odsjaja, koja se dobivala miješanjem tri vrste bojila - orhideje, indiga i broća (*Rubia tinctorum*), a svilu je trebalo višekratno uranjati i vaditi iz kupki. Na Rafaelovu portretu Maddalene Doni upečatljivu poruku o bogatstvu supruge firentinskog trgovca ne šalje samo istaknuto prstenje i ogrlica s dragim kamenjem, već nedvojbeno i reprezentativna odjeća s velikim rukavima od *a cammini* damasta od svile bojane *alessandrinom*. Ovdje nećemo ulaziti u pretjeranu širinu vezano uz postupke bojenja,²¹ ali je ipak važno naglasiti da je konačna cijena tkanine uvelike ovisila ne samo o boji već i o ljepoti, intenzitetu i postojanosti postignute nijanse. Vrsta korištenog bojila kupcu nipošto nije bila nevažna, budući da su neka od njih svojim sastavom, odnosno kiselošću, skraćivala vijek trajanja tkanine. Da bi se dobila zelena boja, svila se prvo bojala u žuto (različitim biljkama, poput žuke ili katanca - *Reseda luteola*), a potom u plavo - primjerice indigom ili biljkom sinjavicom, koja se još naziva i guado (*Isatis tinctoria*).²² Zbog više mogućih kombinacija, zelene su svile iz istog razdoblja, pa čak i iz istog centra proizvodnje, mogle biti upečatljivo različitih nijansi (sl. 3). U Firenci su zabilježene čak trideset i tri nijanse zelene, koje se u dokumentima navode pod živopisnim nazivima poput *verde pappagallo* (papagajski zelena), *festichino* (boja pistacija - od *fistik*, turske riječi za pistacij), *verde lauro* (lovor), *verde botta* (žaba krastača) ili *verde della borraccina* (mahovina).²³ Najskupocjenija je bila kompleksna nijansa zelene zvana *verde bruno* (smeđe zelena) koja je po cijeni bila odmah iza *alessandrina* i grimiza, a bojanje jedne libre svile u tu nijansu je stajalo 35 *soldi* (firentinska libra iznosi 339.5 grama). Nije posve jasno zbog čega je *verde bruno* bila toliko cijenjena. *Trattato Tessile Fiorentino* otkriva da je za postizanje te nijanse korištena i mješavina orhideje i šišarke (*noce di galla*), bojilâ za koja je poznato da nisu bila skupa. Očito je postupak postizanja željene nijanse bio izrazito zahtjevan.²⁴ Bojanje ostalim vrstama zelene boje je bilo u najnižoj cjenovnoj kategoriji, između 12 i 15 *soldi* po libri svile (primjerice, bojanje *alessandrinom* je stajalo 40 *soldi* po libri svile).²⁵ Čini se da u 15. stoljeću zelena nije zauzimala neko posebno znakovito mjesto u socijalnim sustavima vezanim za boje. Na to je vjerojatno utjecalo srednjovjekovno poimanje zelene i plave kao podjednako



4. Tommaso Raimondi na pali Marca Marzialea *Obrezivanje Isusa* iz 1500. godine, London, National Gallery (izvor: MONNAS, L., 2008., 270)

Tommaso Raimondi depicted on Marco Marziale's Circumcision altarpiece, dated in 1500, London, National Gallery



5. Usporedba raporta na hvarskom damastu (lijevo) i na damastu halje Tommasa Raimondija (desno). Uočavaju se identični detalji poput zatvorenog češera, cvijeta čkalja koji se počinje rastvarati, te listića sličnih lišću hrasta, koji se nižu ispod krune i na donjoj strani tordiranog ukrasnog elementa

Comparison of the design on Hvar damask (left) and that on Tommaso Raimondi's gown (right). Note the identical details such as the closed pine-cones, and the blooming thistle flower, as well as the oak-like leaves aligned below the crown and on the lower part of the decorative element.

mračnih podvrsta izopačene crne boje. Zbog toga zelena ni u renesansi nema obilježje prestiža poput grimizne ili ljubičaste, ali joj se zbog asocijacija s prirodom počinje pridavati senzibilitet nade, obnavljanja, rasta, harmonije i plodnosti. Dakle, suprotno nekim kasnijim tumačenjima, njezino uvođenje u liturgiju nije bilo potaknuto takvim poetičnim konotacijama. Papa Inocent III., koji je u 13. stoljeću ustanovio kanon liturgijskih boja, za zelenu kaže: *quia viridis color medius est inter albedinem et nigredinem et ruborem.*²⁶ Upravo zbog toga jer je vidi kao inferiornu -"omeđenu" bijelom, crnom i crvenom, određuje ju za boju misnog ruha koje se nosi u tzv. redovno vrijeme kroz godinu (*tempus per annum*), odnosno u vrijeme između velikih blagdana.

Nadalje, prilikom stručne analize tekstila, važno je utvrditi i visinu raporta tkanine, odnosno izmjeriti veličinu osnovnog dekorativnog motiva koji se na tkanini ponavlja. Zahvaljujući dovoljno velikoj i dobro sačuvanoj površini damasta na hvarskoj misnici, bilo je moguće izmjeriti visinu raporta damasta, koja iznosi impresivnih 96,5 centimetara. Ovakav raskošan raport znatno je uvećavao cijenu tekstila, budući da je toliko razrađen nacrt podrazumijevao dugotrajniju montažu tkalačkog stana te zahtjevniji postupak tkanja. Od *a cammini* damasta čiji je

uzorak, i izgledom i veličinom, izuzetno blizak hvarskom primjerku, skrojena je halja u kojoj je na monumentalnoj pali *Obrezivanje Isusa Marca Marzialea* (National Gallery, London) portretiran naručitelj pale, venecijanski odvjetnik Tommaso Raimondi (sl. 4, 5). Ukupnoj dojmivosti tog raskošnog svilenog ogrtača pridonosi podstava od svijetlosmeđeg krzna (vjerojatno je riječ o ruskoj samurovini²⁷), grimizna boja svilenog damasta, ali bez sumnje i upadljiva veličina njegova raporta.

Hvarski *a cammini* damast nije jedini primjerak takvog tekstila dosad zabilježen u našim krajevima, ali je zbog veličine i ljepote uzorka najreprezentativniji. Možemo mu pridružiti dvije misnice sa zadarskog područja (porijeklom iz župnih crkava u Lukoranu na Ugljanu i Zatonu kod Nina, a koje se danas čuvaju u Zbirci tekstila Zadarske nadbiskupije u Zadru), potom damast na uzdužnom rubnom dijelu i na kapuljači pluvijala u dubrovačkom Franjevačkom samostanu Male braće (sl. 6),²⁸ misnicu u Riznici zagrebačke katedrale,²⁹ misnicu iz Požege, koja se čuva u zagrebačkom Dijecezanskom muzeju,³⁰ misnicu u Franjevačkom samostanu Sv. Križa u Osijeku,³¹ misnicu u Franjevačkom samostanu Sv. Duha u Požegi,³² misnicu u katedrali Sv. Marije u Osoru, misnicu u crkvi Sv. Ivana u Šibeniku, a posebno treba navesti i dalmatiku u katedrali Sv. Tripuna u Kotoru (sl. 8, desno; sl. 9, desno),³³ sa zelenim svilenim damastom, koji je od svih nabrojanih ipak najbliži hvarskom (sl. 8, lijevo; sl. 9, lijevo). Jedan od detalja koji ih jače povezuje su poput užeta isprepletene grane, iz kojih s obje strane u pravilnom rasporedu i ujednačenoj veličini izbijaju cvjetovi, plodovi



6. *a cammini* damast na kapuljači pluvijala u Franjevačkom samostanu Male braće u Dubrovniku (foto: S. Banić)

Damask of the a cammini type on the hood of the cope from Dubrovnik Minorite monastery



7. Misnica u Museum Schnütgen u Kölnu (izvor: SPORBECK, G., 2001., 127)

Chasuble from Köln Schnütgen Museum

ili lišće. Na osnovu ovog detalja, te motiva umetnutih kruna, hvarski primjerak možemo usporediti s damastom u Ermitažu u Sankt Peterburgu,³⁴ fragmentima damasta u Victoria & Albert Museumu u Londonu,³⁵ damastom iz Kunstgewerbemuseum der Stadt u Kölnu,³⁶ damastom na misnici u Museum Schnütgen u Kölnu³⁷ (sl. 7) te onim na misnici iz župne crkve u Codroipu kod Udina.³⁸ Na prvi se pogled može steći dojam da su navedeni damasti gotovo identični, ali njihova pomnija usporedba to potpuno opovrgava. Zapanjuje umijeće kreatora njihovih predložaka, koji su unatoč strogoj kompoziciji i malobrojnim, te izrazito stiliziranim dekorativnim motivima, u izmjenama naoko sitnih pojedinosti ipak uspijevali stvoriti nevjerovatan broj varijacija. Upravo je o toj kreativnosti ovisila crtačeva reputacija. Naposljetku, čini se da najviše identičnih detalja uočavamo na damastu

pluvijala u Museo Diocesano u Massi (sl. 8, sredina).³⁹ I on je, poput svih ostalih navedenih komparativnih primjeraka, datiran u posljednju četvrtinu 15. stoljeća, a kao porijeklo se navodi *Italija*, bez preciznijih prijedloga za centar proizvodnje.

Ipak, postoji određeni dio tkanine koji nam može pomoći pri određivanju sjedišta manufakture. Riječ je o lijevom i desnom rubu tkanine, koji su morali biti tkani sukladno odredbama statutâ tkalačkih centara. Statuti kojim se uređivala industrija tkanja svile bilježe se od sredine 13. stoljeća, a posebno su poznati takvi dokumenti iz Firence, Lucce, Genove, Venecije i Milana. Njima se precizno uređuje širina tkanine, odnosno raspon unutar lijevog i desnog ruba, te širina, sastav, boje i način tkanja samih rubova. Širina tkanine varira ovisno o vrsti tekstila, te su tako primjerice u Firenci, sukladno statutu iz 1429. godine, damasti bili uži od lampasa i tafta, ali širi od baršuna.⁴⁰ Budući da su za izradu misnica najčešće upotrebljavani komadi tkanina koji nisu bili sačuvani u izvornoj širini, rijetki su slučajevi kada raspoložemo s tim važnim podatkom.⁴¹ Tako i u slučaju hvarske misnice, nažalost, ne pronalazimo nijedan fragment damasta koji je sačuvan u širini od lijevog do desnog ruba. Sretna je okolnost, međutim, da je lijevi rub damasta sačuvan, i to u cijelosti (sl. 8, lijevo; sl. 9, lijevo). Naime, u bojama, širini i materijalu rubova, kao i u spomenutom rasponu između rubova, bili su sadržani svi ključni podaci o tkanini. Jednako kao što su trgovci od 13. stoljeća nadalje iz njih, kao i iz olovnih plombi koje su visjele na završnom rubu bale, mogli već na prvi pogled steći uvid u porijeklo i kvalitetu tekstila, odnosno u vrstu korištenih bojila, tako se i danas usporedbom sačuvanih rubova s podacima poznatim iz statutâ, može pobliže odrediti vrijeme i mjesto nastanka svile. Širina lijevog ruba hvarskog damasta iznosi 1.1 cm, a tkan je svilenim nitima osnove boje bjelokosti u tehnicu satena. Ne završava debljom lanenom niti, a točno po sredini ruba se pruža tanka, gotovo neprimjetna linija u modroj (?) boji. Godine 1457. venecijanski Corte de Parangon - agencija osnovana sa zadaćom praćenja odnosno osiguravanja vrsnoće svilenih tekstila - donosi zakonik prema kojem je bojilo upotrijebljeno za bojanje tkanine moralo biti naznačeno u izgledu njenog ruba. Tako su tkanine bojane u crveno bojom *grana* morale imati bijeli, a one bojane grimizom zeleni rub sa zlatnom prugom (nijansa *grana* je bila manje skupocjena od grimiza, a bojadisarima je bilo strogo zabranjeno miješati grimiz i *granu* u istoj kupki, čemu su inače pribjegavali). Stoga je malo vjerojatno da bi venecijanski zeleni damast, tkan u posljednjoj četvrtini 15. stoljeća, imao bijele rubove. U Lucci je dekretom određeno da bijelim rubovima smiju završavati jedino kvalitetni baršuni i teški sateni. Slično postupaju i Genova, koja je bijele rubove



8. Detalj cvijeta čkalja, razvedenog obruča i tordiranog poveznog elementa na misnici u Hvaru (lijevo), pluvijalu u Museo Diocesano u Massi (sredina) i na dalmatici u katedrali Sv. Tripuna u Kotoru (desno)

Detail of the thistle flower, with the indented rim and the twined binding element on the Hvar chasuble (left), cope from Museo Diocesano in Massa (middle) and on dalmatica from Kotor St Tryphon's cathedral (right)

propisala isključivo za baršune. Istovremeno, firentinski ceh tkalaca svile određuje da rubovi laganih svilenih tkanina moraju u cijelosti biti tkani čistom svilom i ne smiju završavati lanenim končićem (*spaghetto*). Rubovi tekstila bojanih različitim nijansama crvene su morali biti žuto-crni.⁴² O izgledu rubova svila zelenih boja nemamo podataka. Međutim, s obzirom na druge poznate podatke, te na propise drugih gradova, ipak se možemo prikloniti Firenci kao sjedištu manufakture u kojoj je istkan naš damast.⁴³ U prilog tome govori i već spomenuti firentinski svilarški traktat u kojem se opisuju uzorci *a cammini*, ali i prikazi ovakvih damasta u firentinskom slikarstvu druge polovine 15. stoljeća. Kao vjerojatno najpoznatiji primjer se može navesti odjeća sudionika povorke na freski Benozza Gozzolija *Poklonstvo kraljeva* iz 1459. godine u palači Medici-Riccardi.

Na prednju i stražnju stranu misnice, kao i oko vratnog otvora, apliciran je vez. Prepoznaju se dva različita, ikono-grafski nevezana motiva, ali se zbog identičnih materijala i tehnika, kao i određenih sličnosti u detaljima, zaključuje da su oba veza nastala u isto vrijeme i vrlo vjerojatno od istog vezioca. Vratni otvor je obrubljen oko 5 cm širokim pojasom od zelenog damasta na kojem je izvezen isti, kontinuirani prizor psa koji trči za zecom u stiliziranom gustišu (sl. 10).⁴⁴ Od dužih i kraćih *pojaseva*, širokih oko 11 cm, na kojima se isprepliće ukupno trideset i pet kružnica, oblikovao se *tau* križ na prednjoj i latinski križ na stražnjoj strani misnice (sl. 11).⁴⁵ Svi su dijelovi veza, bez sumnje, sačuvani na svojoj izvornoj podlozi od zelenog svilenog damasta i podstavi od bijelog lanenog platna. To je važno, budući da je podloga u ovom slučaju ključ postavljanju datacije veza. Posebno nam je dragocjeno što se na fragmentu damasta upotrijebljenog

za podlogu veza s lovačkom scenom u cijelosti sačuvao jedan rub - koji je gotovo identičan rubu *a cammini* damasta misnice. Zajednička im je tehnika tkanja i boja, a razlikuju se u dimenzijama (ovaj je širok 0.8 cm). Moguće je da i damast podno veza ima *a cammini* uzorak, ali to se ne može sa sigurnošću tvrditi, budući da su površine koje nisu prekrivene vezom prilično sitne te su stoga vidljivi nedovoljno veliki dijelovi uzorka. Ipak, s obzirom na njegov satenski rub od svile boje bjelokosti, te na zelenu boju te gustoću i vrstu tkanja (petovezni saten), možemo



9. Lijevi rub *a cammini* damasta hvarske misnice (lijevo) i desni rub damasta kotorske dalmatike (desno) (foto: S. Banić)

Selvage of Hvar chasuble a cammini damask (left) and the Kotor dalmatica (right)



10. Vez s prikazom psa koji trči za zecom apliciran oko vratnog otvora misnice, detalj (foto: S. Banić)

Embroidery representing a hound chasing the rabbit, applied on the chasuble's collar, detail

pretpostaviti da je riječ o damastu iz druge polovine 15. stoljeća. Vezene cjeline koje posebno privlače pažnju su spomenuti križevi, a posebno dvadeset kružnih medaljona unutar kojih su izvezeni svetački likovi, koji se mogu prepoznati po atributima i postrance izvezenim siglama ili monogramima. Na prednjoj strani misnice, u središtu antene *tau* križa, je Bogorodica s Djetetom u krilu. Lijevo je mladoliki Sv. Juraj, s mačem u jednoj i križem u drugoj ruci, te sa siglama S i G u prostoru iznad ramena. Desno je Sv. Ljudevit Tuluški, prikazan u franjevačkom habitu s mitrom na glavi, te s pastoralom i knjigom u rukama (sigle S i L). Na gredi se nižu apostoli (Juda) Tadej, Andrija, Jakov Stariji, Jakov Mlađi i Filip. Posljednji, pri donjem rubu je Sv. Silvestar(?) s mitrom, pastoralom i knjigom. Na leđnoj strani misnice je oblikovan latinski križ, a na vrhu grede je Sv. Mihovil. Na lijevom kraku antene je Sv. Ivan Krstitelj dok je na desnom svetac-franjevac s križem i knjigom u ruci, najvjerojatnije Sv. Frane. Na gredi su apostoli i evanđelisti (apostoli u ruci imaju svitak, a evanđelisti knjigu) - Petar, Pavao, Luka, Marko, Matej, Ivan i Toma. U središnjem medaljonu antene križa je izvezen lik mrtvog Krista u formi *Imago pietatis* - koji gornjim dijelom tijela izlazi iz perspektivno nespretno prikazanog četverostranog sarkofaga, dok mu je iza leđa antena križa. Tijelo Krista ne odaje muku - izostao je naturalizam rana i nije naglašeno mršavo. Ruke nisu prekrížene u visini prsišta, već su prirodno položene na prednjoj strani sarkofaga. Glava mu je blago nagnuta prema prsima, oči su zatvorene, a kosa pada preko ramena u tri duga zmijsolika uvojka. Iako je forma *Imago pietatis* u slikarstvu prisutna još od 13. stoljeća, ovako prikazan lik mrtvog Krista bismo međutim prepoznali znatno kasnije, primjerice u slikarstvu Carla Crivellija,⁴⁶ što

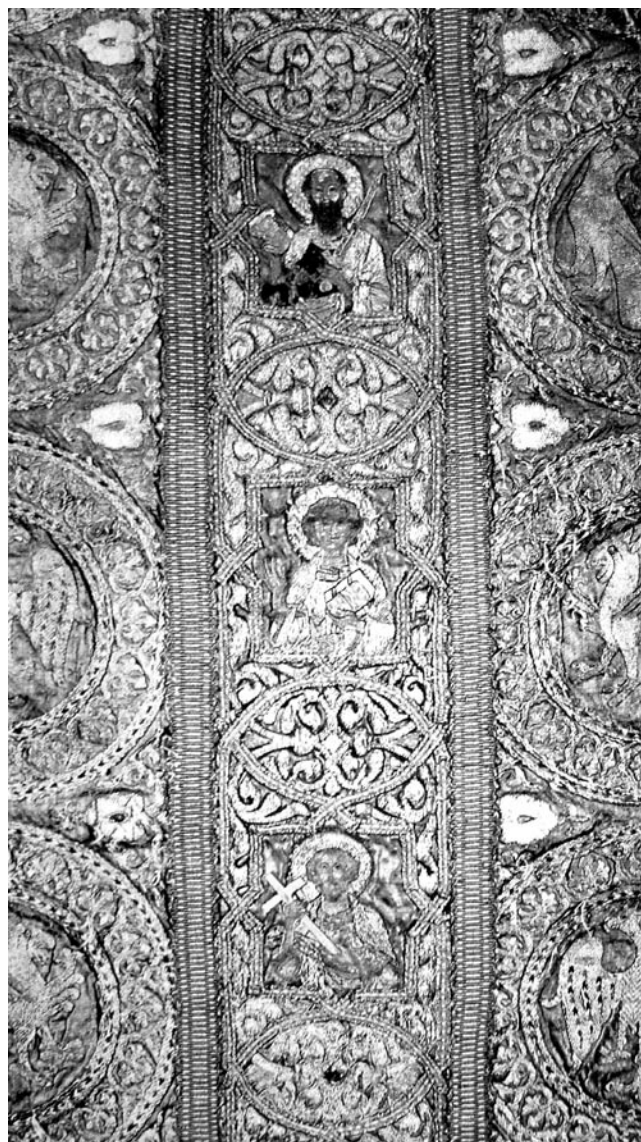
nas upućuje na to da pri predlaganju datacije veza ne bi trebalo razmatrati razdoblje ranije od sredine 15. stoljeća. Međutim, promatrajući ostale svetačke likove - a posebno Bogorodicu u stavu oranta, kojoj u krilu sjedi Dijete koje jednom rukom blagoslivlja dok u drugoj drži svitak, te ostale izrazito frontalno i kruto prikazane svece - na prvi pogled bismo možda razmatrali i raniju dataciju. Zbog toga je moguće pretpostaviti da je vezilac pred očima imao znatno stariji vez, kojeg je slijedio kompozicijski i stilski, ali ga je sadržajno u nekom dijelu mogao i izmijeniti. Likovi apostola Bartolomeja i Šimuna Kananeja su se mogli nalaziti na dijelovima veza koji su odrezani (primjećuje se da je vez skraćivan na najmanje dva mjesta - podno Sv. Silvestra i Sv. Tome), ali isto tako postoji i mogućnost da njihovi likovi nisu izvezeni, odnosno da su zamijenjeni nekim drugim svecima, poput franjevca Sv. Ljudevita Tuluškog, kanoniziranog 1317. godine. Predložak je mogao biti izabran proizvoljno, ali je ipak vjerojatnije da je za uzor odabran vez koji se u lokalnoj tradiciji posebno častio. Taj je predložak zasigurno bio umjetnički import, a mogao je biti blizak vezu na tzv. pogrebnom jastuku Sv. Frane (Palermo, prva četvrtina 13. stoljeća) iz crkve San Francesco u Cortoni,⁴⁷ vezenim ukrasima košulje pronađenima u grobu pape Klementa IV. (umro 1268. godine) u crkvi San Francesco della Rocca u Viterbu,⁴⁸ vezenoj misnici pape Bonifacija VIII. iz katedrale u Anagniju⁴⁹ (sl. 12) ili vezu na tzv. mitri Svetog Raniera u Civita di Bagno.⁵⁰ Stariji vez s motivom svetaca unutar učvorenih ovala, između kojih je umetnut manji medaljon, sačuvan je i u katedrali u Udinama, a tvori leđni križ na misnici od baršuna koja se danas čuva u Museo del Duomo.⁵¹ Hvarski vez je ikonografski zanimljivo usporediti i sa srednjovjekovnim srebrnim križem nad-



11. Detalji veza na prednjoj (gore) i leđnoj (dolje) strani hvarske misnice (foto: Ž. Bačić)
Hvar chasuble, embroidery details on the front (left) and the back side

biskupa Agnella iz Museo Arcivescovile u Raveni, u čijem je središtu Uskrsli Krist, dok je čitava površina krakova ispunjena nizovima svetačkih poprsja, frontalno prikazanih unutar učvorenih kružnica.⁵² Dupojasni prikazi veronskih biskupa, frontalne impostacije, s knjigom u lijevoj ruci i desnom podignutom u znak blagoslova, izvezeni su unutar kružnih medaljona na tri bordure koje se čuvaju u Museo Nazionale u Raveni. Poznate su pod nazivom *velo di Classe*. Datiraju se u 8. stoljeće, a smatra se da su ukrašavale rubove kvadratne tkanine kojom se pokrивao oltar u crkvi Sv. Ferma i Rustika u Veroni. Vez je, stjecajem nepoznatih okolnosti, završio kao ukras misnice u crkvi San Apollinare in Classe u Raveni.⁵³

Na hvarskom vezu se kružnice sa svecima naizmjenično isprepliću s manjim kružnicama, unutar kojih se pravilno izmjenjuju dva različita grba. D. Domančić ih prepoznaje kao grbove obitelji Čipiko (štit s dva vertikalna polja koja po središtu dijeli izlomljena linija, od kojih je desno polje bijelo) i Lučić (šahovnica od četiri polja, s bijelim početnim poljem).⁵⁴ Budući da na vezenom grbu za koje Domančić pretpostavlja da pripada obitelji Čipiko polja nisu izvezena u vertikalnom, već u horizontalnom položaju, a na grbu za koje smatra da pripada obitelji Lučić je početno polje obojeno (crveno), Z. Demori Staničić drži da nije riječ o grbovima navedenih trogirskih obitelji već o grbovima mletačkih obitelji Lando i Bon.⁵⁵ Međutim, i to nas tumačenje ostavlja u nedoumici. Naime, prema V. Coronelliju,⁵⁶ ali i prema C. Freschotu,⁵⁷ grb obitelji Bon je štit podijeljen na dva vertikalna polja, od kojih je lijevo srebrno (ili bijelo) a desno crveno, a razdvaja ih ravna a ne izlomljena linija. Grb obitelji Lando je, prema crtežu i opisu C. Freschota,⁵⁸ srebrno-crna šahovnica od četiri polja, s početnim srebrnim poljem. To odgovara i Coronellijevim podacima, koji ga navodi kao "porta in quartato d'argento, e negro", a u crtežu mu je početno polje bijelo (srebrno).⁵⁹ Zanemarivanje značaja boje u heraldici, odnosno prosuđivanje isključivo na temelju nekoloriranog crteža, može lako rezultirati pogrešnim zaključcima. Primjerice, grb obitelji Catacanevo je oblikom identičan onom na vezu, za koji Domančić smatra da je Čipikov (ima dva horizontalna polja, odijeljena izlomljenom linijom), međutim u opisu stoji da mu je gornje polje zlatno, a donje plavo.⁶⁰ Može se navesti i grb rapske obitelji Nimira, čiji je štit također vodoravno podijeljen u dva polja, koja razdvaja nazubljena linija.⁶¹ Neovisno o konačnoj identifikaciji grbova, koju možemo i dalje ostaviti otvorenom, ipak bi se mogla iznijeti pretpostavka da su grbovi umetnuti upravo ne bi li se istaknulo da je riječ o novoj izvedbi starog predloška. Pretpostavljam da vez potječe iz nekog domaćeg samostana, budući da u profesionalnoj



12. Detalj misnice pape Bonifacija VIII. iz katedrale u Anagniju s kraja 13. stoljeća (izvor: SCHUETTE, M.-MÜLLER CHRISTENSEN, S., 1963., tabla 72)

Detail of pope Boniface VIII chasuble from Anagni cathedral, end of the 13th century (source: SCHUETTE, M. - MÜLLER CHRISTENSEN, S., 1963., table 72)

vezilačkoj radionici za podlogu sasvim sigurno ne bi bila upotrijebljena tkanina s uzorkom, već najvjerojatnije monokromni taft, koji bi usto bio u jednom komadu a ne u fragmentima, kao što je slučaj s damastom podno veza.⁶² Naposljetku, na domaću radionicu upućuju i nevjšto vezeni likovi, debljina i tordiranost niti, te primjena boda *punto spaccato* (naziva se još i *punto diviso* i *punto erba*) umjesto zahtjevnijeg *punto pittura* (poznat i kao *punto raso*)⁶³ za izvedbu njihove kose, brade i inkarnata. Odjeća likova, aureole i medaljoni su vezeni bodom *punto posato* (naziva se još i *punto steso*) dvjema

vrstama metalnih niti: od srebrnog listića (*lamella*) ovijenog oko jezgre od bijele svile te od zlatne *lamelle* ovijene oko jezgre od žute svile. Fiksiranjem metalnih niti u različitim rasporedima, vezilac ostvaruje drugačije dekorativne efekte, ili uzorke, poput primjerice onih na aureolama. Takvu ćemo tehniku prepoznati i na starijim vezovima. Međutim, očita razlika u rafiniranosti izvedbe govori u prilog tezi da je hvarski vez djelo manje vještog domaćeg vezioaca koji se trudio oponašati rad vrsnijeg majstora. Treba, dakako, razmotriti i mogućnost da vez izvorno nije bio namijenjen ukrašavanju misnice, to jest da je misnica kakvu danas vidimo skrojena kasnije, sudeći po njenom obliku i formi križeva. Misnica iz druge polovine 15. stoljeća bi imala širi, zvonolik oblik. Svećeniku bi prekrivala ruke otprilike do laktova, i bila bi nešto duža.⁶⁴ Ni u inventaru samostana iz 1671. godine među popisanim misnim ruhom nema zapisa o nijednoj vezom ukrašenoj misnici. Međutim, uočava se zanimljiv navod o osam komada veza za stare štole koje je popisivač zatekao u kutiji u jednom od sakristijskih

ormara.⁶⁵ Je li moguće da je riječ upravo o dijelovima ovog veza? Poznate su stare štole čija je površina ispunjena izvezenim nizovima kružnica ili medaljona. Takva je, primjerice, štola Sv. Thomasa Becketta koja se čuva u katedrali u Sensu.⁶⁶ Stoga bi bilo moguće da je vez popisivača asociirao upravo na takvu namjenu, a posebno zbog širine vezenih dijelova, koja odgovara širini štole. Mogućnosti su svakako razne, kao dakako i ona da je misnica, zajedno sa štolama i manipulom, donesena iz nekog drugog franjevačkog samostana.⁶⁷ Budući da se misno ruho moglo lako raznositi, a ujedno je nedovoljno detaljno opisivano prilikom sastavljanja popisa inventara, pouzdanu rekonstrukciju nastanka ovog ornata vjerojatno nikada neće biti moguće iznijeti. Ipak, unatoč nespretnu i ponegdje oštećenu *patchworku* brojnih komada damasta, i pomalo rustičnom vezu koji nedvojbeno nije sačuvan u cijelosti, ove kao i mnoge slične predmete sačuvane u našim crkvama treba prepoznati, razumjeti i sačuvati kao uistinu vrijedne primjerke povijesnih tekstila.

Bilješke

- ¹ Više o samostanu i drugim umjetninama u: KOVAČIĆ, J., 2009.
- ² Opširno o porijeklu, značenju, upotrebi i oblicima misnice, štole, manipula i drugih dijelova liturgijskog ruha vidjeti: BRAUN, J., 1914.; ROSSI, P., 2003.; PICCOLO PACI, S., 2008. U hrvatskoj literaturi koja obrađuje tematiku misnog ruha, korisne osnovne podatke pružaju uvodni tekstovi kataloga Snježane Pavičić (PAVIČIĆ, S., 1998.) i Vjekoslave Sokol (SOKOL, V., 2005.). Kao sadržajno i metodološki najbližu navedenim stranim naslovima treba navesti knjigu teologa i profesora liturgike Ivana Šaška (ŠAŠKO, I., 2004.). Zaslužuje biti istaknuta ne samo zbog temeljitije obrađene teme, već i zbog ispravnog korištenja nazivlja za pojedine dijelove misnog ruha. Tako na str. 465 Šaško piše: "Neka na kraju bude spomenuto i to da bi u našoj liturgijskoj praksi trebalo poštovati hrvatsko ime (misnica) (...)" U domaćoj literaturi terminologija još uvijek nije usuglašena, a to bi se moglo početi ispravljati uvažavanjem Šaškova teksta. Svakako bi bilo poželjno izbjegavati dijalektalne izraze za misnicu - *planita* (lat. *planeta*, tal. *pianeta*) i *kazula* (njem. *kasel*), kao i nazive *stola* (ispravno *štola*) i *plašt* (umjesto pluvijal) i sl. Termin *kazula* je, međutim, uputno koristiti za srednjovjekovne zvonolike misnice - poput primjerice tzv. Ladislavova plašta iz zagrebačke katedrale.
- ³ DOMANČIĆ, D., 1996., 299-301; DEMORI-STANIČIĆ, Z., 2003.-2004., 126. J. Kovačić - kao ni D. Domančić - misnicu nije zatekao u sakristiji, već izloženu u samostanskom muzeju; piše da "(...) ima vez iz 14. stoljeća, prišiven na noviju kazulu od zelenog damasta (17.st.)." KOVAČIĆ, 2009., 71.

- ⁴ BANIĆ, S., 2010., 322.
- ⁵ Za razliku od klasičnog damasta, tzv. lyonski damast (*damasco di Lione*) kombinira dvije vrste konstrukcija: saten i keper, gdje se *podloga* tka aversom satena, a dekor reversom (najčešće) ili aversom kepera.
- ⁶ U analizi tekstila razlikujemo četverovezni (*raso turco*), petovezni, osmomevzni, pa čak i dvanaestvezni saten, dok posljednji međutim nije bilo moguće proizvesti prije 19. stoljeća. Detaljnije o prepoznavanju i analizi konstrukcija satena i drugih vrsta tkanja u: BURNHAM, D.K., 1980.; ARGENTIERI ZANETTI, A., 1987.; TOLAINI, R., 1995.
- ⁷ SILVESTRI, J., 1981., 48-49.
- ⁸ To se uočava i na dalmatici iz katedrale Sv. Tripuna u Kotoru, koja je skrojena od više komada *a cammini* damasta, od kojih su najveći okrenuti na poledinu.
- ⁹ GEIJER, A., 1979., 147-148.
- ¹⁰ Više o toj tipologiji u: DE GENNARO, R. - PERI, P., 1985. Dok su stariji autori smatrali da se naziv *a gricce* odnosi prvenstveno na opisani motiv, u novije vrijeme se ističe da *griccio* podrazumijeva način montaže tkalačkog stana. *Griccio* - ili u venecijanskom dijalektu *grizze* - je izraz koji se odnosio na osnovno usmjerenje uzorka na tkanini, sukladno kojem se montirao tkalački stan. *Grizze a camino* tako označava strogo simetričan, zrcalan raport, a *grizze a grizze* dijagonalno usmjeren dekor, poput onog na misnici iz Zaostroga. Detaljnije u: D'AVANZO, P., 1981., 102.

- ¹¹ Osnova flora je rezana na dvije visine (*alto-basso* ili *controtagliato* baršun), a podloga je obogaćena dodatnom, zlatnom *lancé* potkom, koja na određenim mjestima tvori *bouclé* efekt. *Bouclé* se prepoznaje po zlatnim petljicama, koje svjetlucajem i oblikom podsjećaju na krijesnice, te se stoga ova tehnika često naziva i *alluciolato* (tal. *luciolata* - krijesnica). Visina raporta iznosi 94 centimetra. Širina baršuna iznosi 58 cm unutar rubova (jedan firentinski *braccio*), što odgovara odredbi o širini ovakvih baršuna iz firentinskog svilarškog statuta iz 15. stoljeća, te upućuje na Firencu kao mjesto nastanka. Rubovi su parcijalno sačuvani, a tkani su tehnikom *faglia* (izmjena *Grosa* i tafta) u zelenim i bijelim prugama.
- ¹² O pojavi, oblicima i simboličkim motivima cvijeta i ploda mogranja opširno u: REICHELT, R., 1956.; MUTHMANN, F., 1982.; BONITO FANELLI, R., 1993.
- ¹³ "E se tu volessi conoscere se un'opera è in uno cammino, o in due, o in tre... siati avviso che quando tu hai il drappo spiegato innanzi... troverai che in uno cammino prima nasce una pigna e rompe con un certo fogliame, e sopra detto fogliame una foglia lunga e grande a uso di pigna; così va per tutto prima la pigna, e poi la foglia, e non ha altro andare, e ancora si dicevano cammini per il loro andare nella larghezza del drappo a uguale distanza." DE GENNARO, R. - LANDINI, R., 1987., 3.
- ¹⁴ BOVENZI, G.L. - MARITANO, C., 2008., 47.
- ¹⁵ Tehnika *broché* podrazumijeva dodatne ili suplementarne niti potke koje ne sudjeluju u stvaranju temeljne konstrukcije tkanine već isključivo u izvedbi dekora. Najlakše se prepoznaju na reversu tkanine, gdje se jasno vide kao skupine niti koje se ne protežu od ruba do ruba tkanine, već leže nevezane i izolirane u zoni dekora kojeg stvaraju na aversu. Prilikom tkanja, svaka je *broché* nit, ovisno o boji i materijalu, namotana na zaseban čunak, kojeg tkalac mora s velikom usredotočenošću provesti kroz točno pretpostavljeni zijev, što postupak tkanja ovakvih tekstila čini posebno složenim i dugotrajnim. Predlaže se izbjegavanje izraza "broširanje", koji se upotrebljava u domaćoj literaturi, kao i "lanciranje", "lanceziranje", "lameliranje" i slične konstrukcije nastale proizvoljnim pohrvaćivanjem stranih stručnih termina. Isto tako, trebalo bi napustiti izraz *brokat*, koji se uvriježio zbog česte zabune da se talijanski pridjev *broccato* interpretira kao imenica.
- ¹⁶ Venecija je uredila dvije različite vrijednosti za jedan *braccio*, ovisno o materijalu tkanine. U slučaju svile, *braccio* je iznosio 63.8 centimetara, a kada se mjerila dužina vunene tkanine, *braccio* je podrazumijevao dužinu od 68.2 centimetra. DAVANZO POLI, D., 1988., 343.
- ¹⁷ *Ciselé* baršun prepoznajemo po kombiniranju rezanih i nerezanih niti dodatne osnove (u hrv. osnova flora) koja ima glavnu ulogu u stvaranju dekora. Rezanu osnovu flora odlikuje površina koja teksturoom nalikuje tepihu (guste, kompaktne dlačice ujednačene visine) dok nerezana osnova izgleda poput pravilnih nizova petljica, ili kovrčica, zbog čega se u tal. naziva *riccio*. *Ciselé* baršun prema tome ima osnovu flora koju tkalac tijekom tkanja mjestimično reže a mjestimično je ostavlja nerezanu, dakako, prema unaprijed zadanom nacrtu tkanine. Zbog tih dviju tekstura, koje se ne razlikuju samo taktilno već i vizualno, budući da drugačije odbijaju svjetlost, dekor *ciselé* baršuna dobiva posebnu dimenziju.
- ¹⁸ MONNAS, L., 2008., 322.
- ¹⁹ EDLER DE ROOVER, F., 1999., 58
- ²⁰ DAVANZO POLI, D., 1996., 29.
- ²¹ O tehnikama bojenja vidi: CERRI, M., 1995a.
- ²² BENSI, P., 1983., 41.
- ²³ FRICK, C. C., 2002., 177.
- ²⁴ EDLER DE ROOVER, F., 1999., 47.
- ²⁵ BUSS, C., 2009., 106.
- ²⁶ BRAUN, J., 1914., 46.
- ²⁷ Od svih vrsta krzna koje su na područje Italije donosili ruski trgovci, samurovina je bila najcjenjenija. Podstava od samurovine je mogla postići cijenu od čak tisuću zlatnih dukata. ORSI LANDINI, R., 2009., 76.
- ²⁸ IVOŠ, J., 1985., sl. 5.
- ²⁹ IVOŠ, J., 1994., 411.
- ³⁰ RAMLJAK PURGAR, M. - KUŠAN ŠPALJ, D., 2000.-2001., 123, 125.
- ³¹ IVOŠ, J., 1999., 305, 306, 394.
- ³² IVOŠ, J., 1999., 305, 394.
- ³³ IVOŠ, J., 2009., 319, 330, 331.
- ³⁴ DEGL'INNOCENTI, D. - LEKHOVICH, T., 2009., 140.
- ³⁵ MONNAS, L., 2008., 176.
- ³⁶ MARKOWSKY, B., 1976., 134, br. 45.
- ³⁷ SPORBECK, G., 2001., 126-128.
- ³⁸ VILLOTA, M., 1996., 45-46.
- ³⁹ Pluvijal još uvijek nije objavljen, a nije poznato je li izrađena tehnička analiza (dokumentacija) damasta. Fotografiju detalja damasta kao i osnovne informacije o umjetnici je ustupila suradnica muzeja Barbara Sisti.
- ⁴⁰ Za dimenzije vidi: MONNAS, L., 1988., 37.
- ⁴¹ Iako se tkanine sačuvane u izvornoj širini, s oba ruba, izuzetno rijetko pronalaze na misnicama, na dalmatikama i pluvijalima će se u pravilu ipak zateći.
- ⁴² MONNAS, L., 1988., 40.
- ⁴³ Proizvod firentinske manufakture bi, prema tome, trebao biti i kotorski damast, s rubom jednake strukture i širine, bez vanjskog krupnog lanenog končića i s tankom linijom koja teče sredinom ruba. Nije boje bjelokosti kao hvarski, već je svjetle nijanse okera (*pelo di liono*), dok je središnja linija boje bjelokosti. Drugačije boje ruba bi trebale ukazivati na različite vrste bojila korištenih da bi se svilene niti od kojih su damasti tkani obojile u zeleno. Može se spomenuti i satenski rub zelene boje s bijelom središnjom linijom koji je jasno, pa gotovo i napadno prikazan na bijelom *a cammini* damastu, koji pada poput zastora iza portretiranog (Broccardo Malchiostro?) na slici Lorenza Lotta *Mladić s lucernom* (oko 1506. godine, Kunsthistorisches Museum u Beču). Dakle, na firentinskim svilenim damastima s kraja 15. stoljeća bi širina, izgled (tanki središnja linija) i tehnika tkanja rubova (saten, bez rubnog lanenog končića) uvijek trebali biti isti, ali bi se boje mijenjale ovisno o vrsti bojila korištenog za bojenje svile.
- ⁴⁴ O motivici lova u tekstilnoj umjetnosti više u: GRUBER, A., 1990.
- ⁴⁵ O križu kao dekorativnom i simboličnom elementu na liturgijskom ruhu vidi: BERTONE, M. B., 2006.

- ⁴⁶ Usp. *Imago pietatis* u centralnom polju na vrhu poliptiha u crkvi Svetih Lovre, Silvestra i Rufina u Massa Fermana iz 1458. godine; MONTIRONI, A., 2000., 118. Dakako, prikaza *Imago pietatis* nalazimo i na slikanim i na drvorezbaranim poliptisima 15. stoljeća i na istočnoj obali Jadrana. Na onima atribuiranim slikaru Ivanu Petrovu iz Milana, datiranim u drugu četvrtinu (KATALOG, 2006., 168,169) odnosno sredinu 15. stoljeća (KATALOG, 2006.,170-179), Krist je naglašeno mršav, ispaćen, s neprimodno izduženim i na plećima prekrizanim rukama, te zabačenom ili kraćom kosom. Takve stilske karakteristike prepoznajemo i na dosad nepoznatom drvenom rezbarenom Kristu u formi *Imago pietatis*, nedavno pronađenom u Sutomiščici na otoku Ugljanu, koji je izvorno zacijelo bio dio poliptiha, a ima odlike bliske radionici Mateja Moronzona.
- ⁴⁷ COLLARETA, M. - DEVOTI, D.,1987., 1-9.
- ⁴⁸ KATALOG 1975., 17, T. XX.
- ⁴⁹ MORTARI, L., 1963., sl. 4-7.
- ⁵⁰ BERTELLI, C., 1973., 64-80.
- ⁵¹ BERTONE, M.B., 2008., 141.
- ⁵² KATALOG 1990., 184-185.
- ⁵³ MARTINI, L., 2005., 188.
- ⁵⁴ DOMANČIĆ, D., 1996., 298.
- ⁵⁵ DEMORI STANIČIĆ, Z., 2003.-2004., 126, bilj. 27.
- ⁵⁶ CORONELLI, P., 1715., tabla A4.
- ⁵⁷ FRESCHOT, C., 1707., na tabli 261 donosi dva crteža grbova obitelji Bon. Na str. 269 piše: "Vivono due Arme di questa Casa, la prima partita d'argento, e di rosso, e la seconda di rosso, d'argento parimente partita, con una fascia azzura sopra il partimento rosso carica di tre gigli d'oro, ch'io stimo concessione de Christianissimi à qualche Ambasciatore di questa Casa".
- ⁵⁸ FRESCHOT, C., 1707., tabla na str. 339 i opis na str. 344: "Porta scudo in quartato d'argento, e di negro."
- ⁵⁹ CORONELLI, P., 1715., tabla A6, 113.
- ⁶⁰ HAYER VON ROSENFELD, C. G. F., 1995., 102, tabla 72.
- ⁶¹ GRANIĆ, M., 1987., 248.
- ⁶² Za primjer vidi SCHOENHOLZER NICHOLS, T. - SILVESTRI, I., 2002., 103, br. 4.
- ⁶³ Detaljno o ovim i o drugim vezilačkim bodovima vidi: CERRI, M., 1995b.
- ⁶⁴ O promjenama oblika misnice tijekom stoljeća vidi i JOHNSTONE, P., 2002., 141-144.
- ⁶⁵ "(...) In una scatola nel detto Armar / Otto pezzi di reccamo per le stolette vecchie (...)" DOMANČIĆ, D., 1996., 307.
- ⁶⁶ CHARTRAIRE, E., 1931., 30-31.
- ⁶⁷ U izvješću apostolskog vizitatora Augustina Valiera, koji je hvarsku franjevačku crkvu obišao 4. veljače 1579. godine, točnije u dijelu teksta koji se odnosi na liturgijsko ruho u sakristiji, ne možemo prepoznati opis naše misnice. Doduše, navodi se jedna misnica od zelenog damasta, koja čini dio ornata s pripadajućim dalmatikama ("planeta una ex damasco uiridi cum suis tunicellis et fulcimentis") ali se međutim ne spominje nikakav vezeni ukras, te stoga ipak ne bi bilo uputno zaključiti da je riječ o ornatu izvedenom od našeg zelenog *a cammini* damasta. Primjerice, pri bilježenju jednog pluvijala od *ciselé* baršuna zlatne podloge, jasno je rečeno da mu je uz rub apliciran figuralni vez, te je stoga ispravno pretpostaviti da bi i vez na misnici zacijelo bio spomenut ("pluuiale ex panno aureo suprariceo cum friso figurato"). Vicentinski biskup Mihovil Priuli je vizitaciju samostana obavio 5. siječnja 1603. godine, a o tome je ostavio daleko manje detaljan opis, navodeći samo da u sakristiji ima misnica i dalmatika u svakoj boji, za blagdane i za dane kroz godinu. Popis ruha ne donosi ni zadarski nadbiskup Oktavijan Garzadori koji 8. siječnja 1625. kaže samo da je obišao sakristiju, u kojoj je zatekao raznovrstan i dragocjen liturgijski pribor, zadivljujuće izrađen i ukrašen; MARDEŠIĆ, A. V. - KOVAČIĆ, S., 2005., 170, 262, 498.

Literatura

- ARGENTIERI ZANETTI, A., 1987. - Attiliana Argentieri Zanetti, *Dizionario tecnico della tessitura*, Arti grafiche friulane, Udine.
- BANIĆ, S., 2010. - Silvija Banić, Liturgijsko ruho, u: *Milost susreta - umjetnička baština Franjevačke provincije svetog Jeronima*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 303-313.
- BENSI, P., 1983. - Paolo Bensi, Tintura dei tessuti serici nei secoli XV e XVI. Nota storica e tecnica, u: *Tessuti serici italiani 1450.-1530.*, (ur.) Chiara Buss, Marina Molinelli, Grazietta Butazzi, Electa, Milano, 40-48.
- BERTELLI, C., 1973. - Carlo Bertelli, La mitra di San Ranieri: altri vetri dorati dell'Italia meridionale, *Paragone* 275, Sansoni, Firenze, 64-80.
- BERTONE, M. B., 2006. - Maria Beatrice Bertone, Tessuti e ricami. Il simbolo della cristianità nei paramenti liturgici, u: *In hoc signo. Il tesoro delle croci*, (ur.) Paolo Goi, Skira, Milano, 121-127.
- BERTONE, M. B., 2008. - Maria Beatrice Bertone, Abbigliamento, tessuti e ricami in Friuli (secoli XIII-XV), u: *Splendori del gotico nel patriarcato di Aquileia*, (ur.) Maurizio Buora, Civici Musei, Udine.
- BONITO FANELLI, R., 1993. - Rosalia Bonito Fanelli, The Pomegranate Motif in Italian Renaissance Silks: the Semiological Interpretation of Pattern and Color, u: *La seta in Europa secc. XIII-XX - Atti della "Ventiquattresima settimana di studi"*, (ur.) Simonetta Cavaciocchi, Le Monnier, Grassina - Bagno a Ripoli, 507-530.

- BOVENZI G. L. - MARITANO, C., 2008. - Gian Luca Bovenzi - Cristina Maritano, *Tessuti, ricami, merletti. Opere scelte*, Fondazione Torino Musei, Torino.
- BRAUN, J., 1914. - Joseph Braun, *I paramenti sacri - loro uso storia e simbolismo*, Pietro Marietti Editore, Torino.
- BURNHAM, D. K., 1980. - Dorothy K. Burnham, *Warp and Weft: A Textile Terminology*, Royal Ontario Museum, Toronto.
- BUSS, C., 2009. - Chiara Buss, *Alessandrino e turchino*, u: Seta oro cremisi. Segretti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza, (ur.) Chiara Buss, Silvana Editoriale, Milano, 106-109.
- CARMIGNANI, M., 2005. - Marina Carmignani, *Tessuti ricami e merletti in Italia dal Rinascimento al Liberty*, Electa, Milano.
- CERRI, M., 1995a. - Monica Cerri, *La tintura*, Arnaldo Caprai gruppo tessile, Foligno.
- CERRI, M., 1995b. - Monica Cerri, *Dal ricamo al merletto*, Arnaldo Caprai gruppo tessile, Foligno.
- CHARTRAIRE, E., 1931. - Eugène Chartraire, *Les Trésor de la Cathédrale de Sens*, Henri Laurens, Paris.
- COLLARETA, M. - DEVOTI, D., 1987. - Marco Collareta - Donata Devoti, *Tesori dalle chiese di Cortona*, S.P.E.S., Firenze.
- CORONELLI, V., 1715. - Vincenzo Coronelli, *Giornale, col Libro d'oro, Alfabeticamente esposti, Da' errori esattamente spurgati, Ne' quali si registrano I patrizi Veneti*, L'Orlandi, Venezia.
- CUOGHI COSTANTINI, M. - SILVESTRI, I., 2005. - Marta Cuoghi Costantini - Iolanda Silvestri, *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia-Romagna*, Clueb, Bologna.
- D'AVANZO, P., 1981. - Pietro D'Avanzo, *Regole per la meccanica del telaio da seta*, (ur.) Ileana Chiappini di Sorio, Corbo e Fiore Editori, Venezia.
- DAVANZO POLI, D., 1988. - Doretta Davanzo Poli, *Glossario*, u: I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo, (ur.) Doretta Davanzo Poli, Venezia, 343-348.
- DAVANZO POLI, D., 1996. - Doretta Davanzo Poli, I colori di Venezia, *Quaderno del Centro studi di storia del tessuto e del costume*, 8, Civici musei veneziani, Venezia.
- DE GENNARO, R. - PERI, P., 1985. - Rosanna De Gennaro - Paolo Peri, *Velluti operati del XV secolo col motivo delle "gricce"*, S.P.E.S., Firenze.
- DE GENNARO, R. - LANDINI, R., 1987. - Rosanna De Gennaro - Roberta Landini, *Velluti operati del XV secolo col motivo "a camini"*, S.P.E.S., Firenze.
- DEGL'INNOCENTI, D. - LEKHOVICH, T., 2009. - Daniela Degl'Innocenti - Tatiana Lekhovich, *Lo stile dello Zar. Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*, Skira, Milano.
- DEMORI STANIČIĆ, Z., 2003.-2004. - Zoraida Demori Staničić, Prilozi o srednjovjekovnom tekstilu u Trogiru - prijedlog za lokalnu vezilačku radionicu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40, Književni krug, Split, 113-147.
- DOMANČIĆ, D., 1996. - Davor Domančić, Inventar umjetnina Franjevačkog samostana u Hvaru iz 1671. godine, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36 - svezak II (*Petriciolijev zbornik - Zbornik radova posvećenih sedamdesetogodišnjici života Ive Petriciolija*), Književni krug, Split.
- EDLER DE ROOVER, F., 1999. - Florence Edler de Roover, *L'Arte della Seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.
- FRESCHOT, D., 1707. - Casimiro Freschot, *La nobilta' veneta o' sia Tutte le famiglie patrizie con le figure de suoi scudi & arme*, Gio. Gabriel Hertz, Venetia.
- FRICK, C. C., 2002. - Carol Collier Frick, *Dressing Renaissance Florence: families, fortunes and fine clothing*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- GEIJER, A., 1979. - Agnes Geijer, *A History of Textile Art*, W. S. Maney & Son Ltd, Leeds.
- GRANIĆ, M., 1987. - Miroslav Granić, Stari rapski grbovi i pečati, u: *Rapski zbornik: Zbornik radova sa znanstvenog skupa o otoku Rabu održanog od 25. do 27. listopada 1984. godine*, (ur.) Andre Mohorovičić, Rab - Zagreb, 225-250.
- GRUBER, A., 1990. - Alain Gruber, *Jagd motive auf textilien von der Antike bis zum 18. Jahrhundert / La chasse dans les arts textiles de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Abbeig-Stiftung, Riggisberg.
- HAYER VON ROSENFELD, C.G.F., 1995. - Carl Georg Friedrich Hayer von Rosenfeld, *Der Adel des Königreichs Dalmatien*, Bd. 14 Abt. 3 od: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch: in einer neuen, vollständig geordneten und reich vermehrten Auflage: mit heraldischen und historisch-genealogischen Erläuterungen, faksimilski pretisak izdanja iz 1873., Golden marketing, Zagreb.
- IVOŠ, J., 1985. - Jelena Ivoš, Tekstilna zbirka samostana Male braće u Dubrovniku, u: *Samostan Male braće u Dubrovniku - zbornik u spomen 750. godišnjice prisutnosti Male braće u Dubrovniku 1235.-1985.*, (gl.ur.) Josip Turčinović, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 571-585.
- IVOŠ, J., 1994. - Jelena Ivoš, Crkveno ruho Riznice zagrebačke katedrale i Dijecezanskog muzeja, u: *Sveti trag - devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije: 1094.-1994.*, (ur.) Tugomir Lukšić i Ivanka Reberski,

- Muzejsko-galerijski centar - Institut za povijest umjetnosti - Zagrebačka nadbiskupija, Zagreb, 407-422.
- IVOŠ, J., 1999. - Jelena Ivoš, Liturgijska odjeća franjevaca, u: *Mir i dobro - umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda o proslavi stote obljetnice utemeljenja*, (ur.) Marija Mirković, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 303-313.
- IVOŠ, J., 2009. - Jelena Ivoš, Liturgijsko ruho, u: *Zagovori svetom Tripunu - blago Kotorske biskupije - povodom 1200. obljetnice prijenosa moći svetoga Tripuna*, (ur.) Radoslav Tomić, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 316-335.
- JOHNSTONE, P., 2002. - Pauline Johnstone, *High Fashion in the Church: The Place of Church Vestments in the History of Art from the Ninth to the Nineteenth Century*, Maney, Leeds.
- KATALOG, 1975. - *Mostra Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dall Medioevo all'Ottocento*, Emmekappa, Roma.
- KATALOG, 1990. - *Splendori di Bisanzio - testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Fabbri, Milano.
- KATALOG, 2006. - *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije - Slikarstvo*, (ur.) Nikola Jakšić, Zadarska nadbiskupija, Zadar.
- KOVAČIĆ, J., 2009. - Joško Kovačić, *Franjevački samostan i crkva u Hvaru*, Alfa, Zagreb.
- MARDEŠIĆ, A. V. - KOVAČIĆ, S., 2005. - Andrija Vojko Mardešić - Slavko Kovačić, *Spisi apostolskih vizitacija Hvarske biskupije iz godina 1579.,1602./1603. i 1624./1625.*, Hrvatski povijesni institut u Rimu, Rim.
- MARKOWSKY, B., 1976. - Barbara Markowsky, *Europäische Seidengewebe des 13.-18. Jahrhunderts*, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln.
- MARTINI, L., 2005. - Luciana Martini, Antichi tessuti nel Museo Nazionale di Ravenna: dalle acquisizioni classensi al collezionismo ottocentesco, u: *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia-Romagna*, (ur.) Marta Cuoghi Costantini i Iolanda Silvestri, Clueb, Bologna, 187-192.
- MONNAS, L., 1988. - Lisa Monnas, Loom widths and selvedges prescribed by Italian Silk Weaving Statutes 1265-1512: a preliminary investigation, *Bulletin du Centre International d'Etudes des Textiles Anciens*, 66, Lyon.
- MONNAS, L., 2008. - Lisa Monnas, *Merchants, princes and painters. Silk fabrics in Italian and Northern paintings 1300 - 1550*, Yale University Press, London.
- MONTIRONI, A., 2000. - Angela Montironi, Carlo Crivelli e il suo seguito, u: *Pittura veneta nelle Marche*, (ur.) Valter Curzi, Milano, 117-138.
- MORTARI, L., 1963. - Luisa Mortari, *Il tesoro della cattedrale di Anagni*, De Luca, Roma.
- MUTHMANN, F., 1982. - Friedrich Muthmann, *Der Granatapfel Symbol des Lebens in der alten Welt*, Office du livre, Fribourg.
- ORSILANDINI, R., 2009. - Roberta Orsi Landini, Zibellini e drappi d'oro: influenze e prodotti di moda fra Italia e Russia, u: *Lo stile dello Zar. Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*, (ur.) Daniela Degl'Innocenti i Tatiana Lekhovich, Skira, Milano, 67-81.
- PAVIČIĆ, S., 1998. - Snježana Pavičić, *Tekstil paramenta. Crkveni tekstil Hrvatskoga povijesnog muzeja*, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb.
- PICCOLO PACI, S., 2008. - Sara Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche - forma, immagine e funzione*, Ancora, Milano.
- RAMLJAK PURGAR, M. - KUŠAN ŠPALJ, D., 2000.-2001. - Mirela Ramljak Purgar - Dora Kušan Špalj, Zbirka misnog ruha Dijecezanskog muzeja Zagrebačke nadbiskupije - inventarizacija i zaštita, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 26-27, Zagreb, 120-138.
- REICHEL, R., 1956. - Rudolf Reichelt, *Das Granatapfelmotiv in der Textilkunst*, Henschelverlag, Berlin.
- RICCI, E., 2006. - Elisa Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni*, pretisak izdanja iz 1925., Nuova S1, Bologna.
- ROSSI, P., 2003. - Pietro Rossi, *Vesti e insegne liturgiche - storia, uso e simbolismo nel rito romano*, Lampi di Stampa, Milano.
- SCHOENHOLZER NICHOLS, T. - SILVESTRI, I., 2002. - Thessa Schoenholzer Nichols - Iolanda Silvestri, *La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- SCHUETTE, M. - MÜLLER CHRISTENSEN, S., 1963. - Marie Schuette - Sigrid Müller Christensen, *Das Stickereiwerk*, Tübingen, Berlin.
- SILVESTRI, I., 1981. - Iolanda Silvestri, Storia e fortuna dei damaschi, u: *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, (ur.) Donata Devoti i Giovanni Romano, Torino, 48-80.
- SOKOL, V., 2005. - Vjekoslava Sokol, *Baršunasti trag mučeništva*, Muzej grada Splita, Split.
- SPORBECK, G., 2001. - Gudrun Sporbeck, *Die liturgischen gewänder 11. bis 19. jahrhundert*, Sammlungen des Museum Schnütgen band 4, Köln.
- ŠAŠKO, I., 2004. - Ivan Šaško, *Per signa sensibilia: liturgijski simbolički govor*, Glas Koncila, Zagreb.
- TOLAINI, R., 1995. - Roberto Tolaini, *La tessitura*, Arnaldo Caprai gruppo tessile, Foligno.
- VILLOTA, M., 1996. - Michela Villota, *I paramenti sacri tra storia e tutela - catalogo della Rassegna itinerante per la conservazione e il restauro del tessuto antico*, Arti Grafiche Friulane Tavagnacco, Udine.

Summary

Damask and Embroidery on a Set of Liturgical Vestments from the Second Half of the Fifteenth Century in the Franciscan Monastery in Hvar

The sacristy of the Franciscan church of Our Lady of Mercy in Hvar houses a set of liturgical vestments consisting of four parts - two stoles, a maniple and a chasuble. All parts are made from green silk damask, while only the chasuble was decorated with embroidery which forms a Tau cross on the front and a Latin cross at the back of the chasuble. While the cross-arms are filled with a series of large and small knotted rings - the former framing the busts of saints and the latter heraldic features - the strip around the neckline of the chasuble is embroidered with a hunting scene. Although these embroidered details have not been overlooked (a number of photographs have been published and the embroidery has been dated to the fourteenth century), the green damask did not attract attention. This article presents an analysis of this liturgical vestment which starts with a detailed examination of the damask fabric, and continues with its identification, description and comparison with a selection of similar examples. The suggested place of

its provenance is Florence and the proposed date is the last quarter of the fifteenth century. These conclusions are followed by the analysis of the embroidered parts, for which a local provenance is suggested. The article confirms that the embroidery has been preserved on its original green silk damask background. On the basis of its construction and the preserved selvedge, it is concluded that the fabric was produced around the same time as the above analysed and dated damask. Due to the fact that it has not been possible to decipher the pattern of the damask underneath the embroidery, a key feature for a more precise dating, the suggested date for this fabric is somewhat wider - the second half of the fifteenth century. The archaic nature of the embroidered saints, which has been the reason for the fourteenth-century date, is interpreted as a possible imitation of an older embroidery.

Key words: textile, embroidery, liturgical vestment, fifteenth century, Franciscans, Hvar, Florence