



Ana Deanović

Kabinet za arhitekturu i urbanizam
Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

Izvorni znanstveni rad
predan 20. 7. 1989.

Izvornost umjetničkog djela, pojave njegova nadomjeska i »apokrifa«

Sažetak

U ovom tekstu razmatra se nedjeljivost triju estetskih komponenata (grade, likovnog izraza i povijesnosti), koje tek zajednički osiguravaju izvornost pojedinoga umjetničkog djela. Njegov dignitet nužno podrazumijeva i odgovarajuću funkciju, predstavljajući također nedvojbenu etičku vrijednost, koja obvezuje potomke i baštinike. Konzervatorska praksa koja ne vodi računa o tim navedenim sastojcima upada u karakteristične pogreške, kao što su želja za »čistoćom stila«, puka reprezentativnost ili neadekvatna prenamjena, a u ekstremnim slučajevima dolazi do sustavnog izmišljanja niza detalja ili čak do »idealne« rekonstrukcije na temelju voluntarističkih i ishitrenih premisa. Rekapitulirajući temeljne ideje o zaštiti spomenika, u rasponima od Hugoa i Viollet-le-Duca do Ruskina, rasprava je egzemplificirana s nekoliko izuzetih »slučajeva« s našeg terena, u kojima su autentičnost i integritet spomenika dovedeni u pitanje raznim nadomjescima i »apokrifima« (Divona, zagrebački jezuitski samostan, Veliki Tabor, Medvedgrad). Posebno je analizirana tzv. restauracija zagrebačke katedrale i razmjerno afirmativno valoriziran odmjereniji i primjereniji Schmidtov projekt (za razliku od Bolléove radikalne realizacije). U civilizaciji surogata, kakva je suvremena, doista je neodložan i značajan problem čuvanja i poštivanja izvornosti kulturnog i umjetničkog naslijeđa.

Estetske komponente

Umjetnička ostvarenja – bilo da su sačuvana u izvornoj sredini ili na novome mjestu, u svoj svojoj cjelini ili tek u ulomku – zrače stvaralačkom snagom umjetnika koji ih je oblikovao, osobitošću vremena kojemu je pripadao, a zrače još i onom neobičnom slojevitošću razdoblja koja bi ih svojim dodacima obilježavala na njihovu dugom putu od prošlosti, kroz sadašnjost prema budućnosti. To zračenje, to »tajanstveno prišaptavanje«, kako ga je osluškivao Ruskin, svojstveno svakom umjetničkom djelu napose, ne može se niti ponoviti niti prepričati. Satkano je već samim govorom stvari kakvu je umjetnik odabrao da bi se njome najneposrednije izrazio, a kako je ostvarenje namijenjeno određenoj svrsi i sredini, ono je prožeto ozračjem te sredine i povijesnog razdoblja kojemu je umjetnik pripadao. Prema tome, izvornost umjetničkog djela čine tri sjedinjena obilježja: grada – likovni izraz – povijesnost. Veza je nedjeljiva i svako obezvređenje jedne osobine može ugroziti bit pa i opstanak samog djela.

Grada

Materija umjetničkog ostvarenja, tako bitna i dojmiva u umjetnikovoj viziji, sadrži svojstva o kojima će ovisiti dug vijek ili prerano propadanje umjetnine. Ona će postupno mijenjati svoj izvorni izgled, a da je još nije dodirnula druga ruka osim one koja ju je oblikovala.

Vijek umjetničkog djela predodređen je dakle trajnošću grade koju je umjetnik odabrao i načinima koje je primijenio da bi postigao odabrani učinak ili produžio postojanje svojega djela. Brojni su vanjski i unutarnji uzroci promjena grade s kojima umjetnik nije računao, a oni će postupno mijenjati lice njegova djela. To je Riegl (na početku 20. stoljeća) nazvao vrijednošću starine – »Alterswert«. To novo vrednovanje – nakon razdoblja osiromašenog historicizmom – pokrenulo je duhove i postalo središnjom temom u stavu prema umjetničkom djelu tijekom prve polovice 20. stoljeća.

U sklopu ovakvoga pojmovnog određivanja, osim odnosa novoga prema starome, najživlje su bile i dugo se zadržale rasprave o patini. Oko sredine stoljeća dostigle su svoj vrhunac. Činjenica da je patina izmjena površine izvornika i svjedok tijeka stoljeća, bila je uzrok različitim ocjenama često vrlo različitih od Michelangelova oduševljavanja. Jedni su poput njega polazili od »vrijednosti starine«, od nostalgичnoga estetskog ugodaja bronce, profinjjenih nijansi boja na slikama, ističući toplinu galerijskog tona i izvornost nekih lakova. Drugi, naprotiv, smatraju patinu doduše lijepom maskom, ali koja nam skriva pravo lice umjetnine, jer zbog fizikalnih i kemijskih izmjena nije više istovjetno predodžbi svojega stvaraoča.

Nagli razvitak laboratorija u istraživanju umjetničkih djela pružio je niz spoznaja, što je dovelo do novih i vrlo smionih pristupa materiji umjetničkih djela: čak do skidanja patine i »galerijskog tona«. Rezultati takvog rada prikazani su u Londonu 1947. pod nazivom »Cleaned pictures« s izloženim radikalno čišćenim slikama. Žestoki odjeci rasprava – »Cleaning controversy«, koje su se nastavile i u sljedećem desetljeću, odrazili su se i u restauratorskim zahvatima našeg doba. Dugo je u središtu rasprava bilo »čišćenje« Rembrandtove *Noćne straže*, koja je nakon skidanja potamnjelog firnisa osvanula kao »danja«: slika se otkrila u blistavilu i raskoši boja ovakve za nas nepoznate majstorove palete. Sam Rembrandt premao je svoju sliku tako lošim firnisom, da je već u 17. i zatim u 18. stoljeću ponovljeno skidanje firnisa, a čak i lak kojim je premazana novoočišćena slika morao se skidati nakon 30 godina (1975). Dijelom engleski i uglavnom svi talijanski

»konzervacionisti« kritizirali su skidanje patine i lakova ne samo zato jer bi slike lišene toploga galerijskog tona i tajanstvene mrežice raspuklina (kraklira) bile hladnije i siromašnije. Oni su otkrili da neki umjetnici, predviđajući požutjelost laka, usklađuju prema tome svoje boje a ujedno mjestimično toniraju i sam lak. Zbog sličnih mogućnosti intervencije samog majstora, patina, prema mišljenju ovih stručnjaka, nameće najveći oprez u postupcima zahvata.

Osobito živahno sudjelovanje javnosti privuklo je skidanje patine, odnosno nečistoća, sa građevnih spomenika pranjem fasada najznačajnijih javnih i sakralnih građevina u Engleskoj, Francuskoj, Italiji, Njemačkoj. Iako radovima čišćenja – da bi se spasila smogom i agresivnim talozima ugrožena kamena građa – nije dirnuto u predodžbu umjetnika – čak joj se približilo otkrivanjem ljepote odabrane kamene strukture – sama izmjena iz tamnog u svijetlo, ispravši dotadašnji izgled spomenika, bila je povod dugim raspravama. I to je razumljivo. Izmijenila se slika grada kojom su te građevine dominirale svojim tamnim ali raznovrsno nizananim tonovima. Jedan je pokušaj da se suprotnosti ublaže ostao osamljen: na pročeljima crkve sv. Sebald u Nürnbergu, uz oprane površine, ostavljena je nedirnutu patina i to na pojedinim skupinama oštećenijih klesanaca. S čišćenjem se nastavilo sve opsežnije i sve češće. Nisu se prali samo klesanci. Zidine od lomljenjaka, da bi djelovalo »čisto«, žbukane su i bijelo bojene s naslikanim crnim ili resko crvenim ili žutim uglovnim klesancima. Kako su utvrde izvorno u vrijeme svoje namjene bile neožbukane, sada se u ovome »mirnodopskom« ruhu katkad doimaju i tragikomično. »Čišćenje« nije mimošlo ni stara pročelja vapnenih žbuka i boja. Sintetički materijali i njihova uska skala otvorenih boja potisnuli su živopisnost starih žbuka i dali nov, opran izgled ulica i trgova. U tom naletu čišćenja dosljedno se skida i lijepa zelena patina s brončanih i bakrenih spomenika, zaboravljajući da su mnogi umjetnici odmah sami patinirali svoja brončana djela. Ovakvo prekrivana ili razgaljena građa umjetnine izgubila je svoj identitet i našla se izvan vremena i prostora.

»Kontroverzija čišćenja«, tako žustro vodena, završila je »opsesijom čišćenja«, kako bih nazvala naše razdoblje odbojne čistoće i hladnoće kao izraz snobističko-nihilističkih postupaka u zaštiti kulturnog dobra.

Likovni izraz

Snaga umjetničkog djela izražena je likovnim govorom u jedinstvu materije i forme. Zračenje ovih estetskih svojstava, »prišaptavanje«, struji prema svakom gledatelju, ali se ono različito doima. Može čak i sam umjetnički izraz biti povod tragičnih, a ne samo sretnih sudbina umjetničkih djela. Karaman spominje u Dalmaciji više primjera pretapanja crkvenog posuda kojima cilj nije bio »snabdijevanje novim oblikom«, nego negativan stav »prema srednjovjekovnoj umjetnosti«.

Želja za posjedovanjem skupocjene građe umjetničkih spomenika dovodila je do trganja većih arhitektonskih pojedinosti iz sredina za koje su bile oblikovane da bi ušle u sastav nove građevine: primjerice stupovi plemenite porfirne građe dopremljeni su iz Egipta kako bi obogatili raskoš Dioklecijanove palače u Splitu svojim egzotičnim naglaskom, dok su se opet kasnije Mlečani poslužili klesancima ove iste palače, pa je i Hildebrandt za svoj Belvedere u Beču prenio efektne raskošno izvedene arkade iz dvorca Neugebäude. Nisu dakle samo ruševine poslužile kao rudnik građevnog materijala, nego se građa zbog svoje skupocjenosti, rijetkosti, ljepote obrade otimala iz zamisli svojega stvaraoca, iz jedinstva s oblikom koji je on zamislio da bi, kao u nekoj metempsihozi, otpočinjala nov život u novom obliću.

Drugi oblik seobe cjelokupnoga umjetničkog djela poticali su razni sakupljači umjetnina oblikujući svoje zbirke. Spomenut ćemo samo Augusta i Hadrijana, oduševljene čuvare »Exemplaria Graeca«.

Sakupljači se najčešće nisu zadovoljavali krnjim spomenicima, pa je jedinstvo likovnog izraza bilo narušeno suvremenim dodavanjem propalih dijelova. Tih su se radova lačali ne samo skromno nadareni umjetnici nego i veliki stvaraoci. Cellini u svojem *Životopisu* ističe na tom poslu smionost i osobitost izraza Michelangelovih nadomjestaka, a i svoje dodatke ne smatra manje vrijednim. Michelangelo je takav stav zadržao i prema gradskim prostorima. Smatrao je, srušivši Vestin hram pred ljepotom svoje crkve sv. Petra, da je cjelovitim umjetničkim djelom nadomjestio ruševno kojemu je okrunat čar izvorne cjeline.

Najradikalniji stav prema jedinstvu materije i likovnog izraza jest prihvaćanje propadanja umjetničkog djela i svjesno odbijanje restauracije. Suptilne ocjene nekih umjetnika, povjesnika umjetnosti i esteta bile su u nekim razdobljima usredotočene na izvornost umjetničkog djela kao cjeline što pripada svojem stvaraocu, pa su završavale zaključcima da je umjetničko djelo u svojem identitetu nezamjenljivo, stoga mu se pažljivo mogu dodati samo najhitniji protetički umeci. Tako J. Ruskin u svojem nostalgličnom fatalizmu smatra da spomenici umiru kao i ljudi, a generacijama predstoji zadatak da se čas te smrti odgodi koliko je moguće kasnije. Netaknutoj izvornosti spomenika »neka nikakav nečasan ili lažan nadomjestak ne uskrti pogrebne svečanosti spominjanja«, tražio je J. Ruskin. Jedinstvo materije i forme vezano uz vrijeme ne dopušta nikakve drastične postupke, jer je starenje sastavni dio umjetnine.

Povijesnost

Osim osobitosti umjetnikova izraza utisnuta u materiji, promjena stvari o kojima je s mnogo topline pisao Ruskin, izvornost umjetničkog djela nosi pečat vremena u kojem je nastalo, nosi otiske razdoblja kojima je prolazilo: to je njegova povijesnost po kojoj je ono kao spomenik svrstano u vremenu. Po tome je spomenik i određeni dokument razdoblja kojega su društvene, religiozne i političke težnje obilježile i njegov nastanak. Čar povijesne izvornosti kao izraz duha jednog dalekog vremena morao je utjecati na generacije. One su iz te slojevitosti prihvaćale tek ono što je blisko vlastitim kulturnim stremljenjima svoje epohe i njezinih ciljeva. Ponekad bi se spomenici izvlačili iz zaborava, postajali bi parolama određenih težnji, pa su i sami prolazili – pošto su ugasle generacije kojima su djela namijenjena – oduševljenjima, ravnodušnostima, mržnjama, ukratko raspoloženjima koja nisu imala veze sa biti umjetničkog djela. Time smo došli do novih stavova neovisnih o estetskim značajkama spomenika: o etici.

Etika i izvornost umjetničkog djela

Osnovna etička vrijednost umjetničkog djela jest njegov dignitet jedinstvene i neponovljive pojave. I upravo je taj gotovo neprestano ugrožen: osvetničkim razaranjima u vrijeme ratova i revolucija, neprikladnim obnovama i ponižavajućim namjenama. Sudbonosna odluka iz vremena francuske revolucije, kojom se 1792, u vrijeme borbe s »konzervativnim faktorom crkve i plemstva«, naređuje »razaranje svih spomenika koji potiču sjećanja na feudalizam te istrebljenje svega što bi oživljavalo sjećanje na despotsku vladavinu«, bila je etički nedopustiva. Tako je takvo krivo tumačenje spomenika bilo dovoljno da se u nekoliko desetljeća izmijenilo lice Francuske: slavne, dragocjene građevine ležale su u ruševinama. Jednako

tako i sve revolucije koje su slijedile i dva svjetska rata ostavljali su tragične praznine u imovniku kulturne baštine. Iz bolne činjenice o nenadoknadivom gubitku s vremenom se javljala prijeporna želja da se izgubljeno u potpunosti uspostavi u svojoj težini svjedočanstva svoje povijesne istine. Kako uništenome nema povratka, tražio se nadomjestak. Ali rijetko se ostalo samo na tome: dodavane su pojedinosti koje nikad nisu postojale na oštećenom spomeniku, i tako su surrogati postali »apokrifi«.

Težnja da se uspostavi razrušena cjelina najosjetljivije je ostvarenje i odlučujući postupak za daljnju sudbinu spomenika. Područje gdje se na ostatke izvornog nastavlja dodaci novog najodgovornije je u povijesnosti spomenika: ti dodaci – surrogati – mogu biti količinski i oblikom podređeni izvorniku, mogu biti strogo hipotetički ili slobodno ispričani (ove sam zbog svoje neovisnosti o izvorniku nazvala »apokrifima«). Uz estetsko to je uvijek bitno etičko pitanje. Petnaest godina nakon Hugoova manifesta »Guerre aux demolisseurs« 26-godišnji Viollet-le-Duc (1814–1879) započeo je s gradnjom svojeg i prvog velikog nadomjeska – obnovom katedrale u Vézelayu. Smatrao je da jedino stvaralačkom vizijom, a ne oponašanjem, može evocirati duh spomenika i tako ga svojom interpretacijom vratiti u život. Međutim Viollet-le-Duc, sve više obuzet jednim jedinim razdobljem francuske gotike, sve je manje polazio od određenog spomenika: smatrao je da se obnova najdosljednije može provesti vraćanjem unatrag na prvi razvojni stupanj građevine, odbacujući sve priloge kasnijih vremena. Tako je došao do »čistog stila« vizije izvan svih granica spomenika.

Ovim novim kritičkim postupkom nije više samo postavljeno pitanje dopune propalih dijelova nego i popunjavanje praznina nastalih samovoljnim brisanjem i rušenjem postojećih kasnijih dodataka, čime je izvornost spomenika još više osiromašena. Smionošću mašte i bogatstvom lijepo izvedenih dodataka Viollet-le-Duc i njegovi suradnici nastavili su mijenjati izgled i onih građevina koje su snivale kao ruševine ili su potpuno očuvane prebrodile razaranja.

Ideja historicističke restauracije u duhu »čistog stila« očitovala se i u drugim zemljama. U Njemačkoj romantična restauracija nikad dovršene ruševine kölnske katedrale izvodila se u osnovnim značajkama »čistog stila«, sada kao najčišćeg izraza germanskog duha i time obnovljenoga nacionalnog jedinstva. Na ovome monumentalnom apokrifu obrazovale su se generacije njemačkih graditelja historicizma.

Najoriginalnija ličnost u tom krugu bio je njemački arhitekt Friedrich Schmidt (1825–1891), deset godina mladi od Viollet-le-Duca i s mnogo bliskijim odnosom prema restauriranoj građevini. Došavši 1843, proveo je na radilištu kölnske katedrale 15 godina i zatim krenuo svojim slobodnim putem, otevši se purizmu germanskog duha neogotike. Na području konzervacije vrednovao je prije svega ozračje građevine. On je u tome krenuo i dalje od svojih suvremenika, pa čak i znatno mlađih (H. Bolléa), napustivši apstrakciju »čistog stila«. Čuvao je ostatke drugih stilskih razdoblja kojima je s mnogo profinjnosti podredio svoje historicističke umetke (skica tornjića za katedralu u Milanu, nastavak restauratorskih radova na bečkoj katedrali, skice za zagrebačku crkvu sv. Marka i osobito za katedralu sv. Stjepana). Da se uoči njegov moderan način gledanja, koji nije ni puristički ni konzervativan, dovoljno je samo na primjeru naše katedrale usporediti njezino izvorno pročelje sa Schmidtovom zamisli restauracije. To je način restauracije koja u najvećoj mjeri čuva postojeće: plošnost pročelja s bizarnim romaničko-baroknim portalom i gotički razigranim južnim kontraforom zvonika; tek na taj četverokut

nadovezuje svoje maštovite zvonike, kraće i time bolje usklađene u mjerilu sa starim zdanjem. Neprežaljena je šteta, po mojemu mišljenju, kad se već odlučilo izvorno nadomjestiti surogatom, da nije ostvaren postojeći studiozan projekt ovoga velikog arhitekta historicizma, suptilnog restauratora čija zamisao restauracije zagrebačke katedrale otvara nov put u toj aktivnosti prema ponovnom vrednovanju izvornosti umjetničkog djela. Herman Bollé (1845–1926), također iz kölnske škole, nije preuzeo nacрте dvadeset godina starijeg restauratora, jer bi bili zastarjeli, nego ih je upravo nadomjestio svojim konzervativnim projektom destruktivnim u svom eklektizmu. U težnji za odmjerenom harmonijom unutar čistoga germanskog gotičkog stila, odbacio je raznolikost te rješavao uniformnim konstrukcijama, brisao slijed zbivanja po ničim opravdanoj analogiji. I tako je Zagreb zamijenio osobitu siluetu stare izvorne katedrale s njezinim predimenzioniranim apokrifnim surogatom, iznimnim i po svojem nihilističkom odnosu prema izvornom djelu i gotičkoj arhitekturi Hrvatske u njemu sadržanoj.

Najvelebniji među svim surogatima nije više građevina, nego cijeli jedan grad. Njegovo vrednovanje isključivo je u sferi etičkog: to je obnova vizure ratom postradale Varšave. Povijesno frustrirana Poljska doživjela je brutalno nacističko razaranje svojega glavnoga grada u drugom svjetskom ratu kao amputaciju: srušeno je postalo simbolom povrijeđenoga nacionalnog ponosa. Jedna ratom uništena nova socijalistička zemlja smatra svojim hitnim nacionalnim zadatkom anakroničnu uspostavu kraljevskog dvorca, palača, crkava, cijelih gradskih četvrti. Uništeni grad nadomjestila je gigantska betonska kulisa koja je inscenirana, a to je ponovno karakteristična crta historicizma, ne prema stanju naselja neposredno prije bombardiranja (o tome su postojali brojni podaci), nego su poslužili predložci feudalne barokne arhitekture s veduta grada kakve su bilježili mletački vedutisti (Canaletto i drugi). Bez izvornosti svojega povijesnog identiteta ovaj golemi surogat Varšave monumentalni je spomenik 20. stoljeća poljskoga nacionalnog zanosa. U tome je jedino dignitet te betonske aglomeracije, ma koliko se hladno doimala strancima.

Najbliži su surogatu veliki hipotetički dodaci izvorniku (nagrada novog na starim temeljima /Trier, Medvedgrad/) u smislu stroge hipoteze s mnogo manipuliranja interpretacijama u odnosu prema izvorniku. U duhu čistog purizma u nekim hipotetskim rekonstrukcijama na našoj se obali često brišu neke građevne faze i objekt prikazuje u rekonstruiranom razdoblju, a to umnogome sjeća na nekadašnje tendencije »čistog stila«. Dolazi do neprijatnog osjećaja novog, lažnog nadomjeska. S druge strane pedantno izvedeni ornamenti i arhitektonski detalji na svim mjestima do najmanje pojedinosti na kraju izazivaju dojam nepodnošljivosti.

Može li se izgubljeno spasiti negirajući povijesno nizanje, a uništeno pokušati prikazati kao da se propast nije dogodila? Neupućeni je gledatelj u neprilici kreće li se u starom ili novom. Etički gledano on se nalazi u krivotvorini. Svjesni ovih dilema, mi smo, prezentirajući rezultate istraživanja u kapeli sv. Stjepana u nadbiskupskom dvoru u Zagrebu, nastojali dodacima svedenim na krajnji minimum objasniti zatvorenost kompozicije, slijed jednog ornamenta. Svi su dodaci izvedeni tako da su jasno uočljivi (uvijek se mogu ukloniti), a da izvorno djelo nigdje nije dirnuto u svojem opsegu. Umjesto da se dosadnje gledajući rekonstruirane dijelove, gledatelj se ostavlja da sam u mislima nastavlja tek naznačene rekonstrukcije, a da ujedno estetski vrednuje svaki najmanji ulomak izvornika.

Svi zahvati znanstvene i estetske interpretacije, slobodno ima-

giniranje spomenika, svojim su različitim stavovima prema izvorniku važno etičko pitanje.

Viollet-le-Duc, potresen sudbinom spomenika stradalih za vrijeme francuske revolucije, istaknuo je kao najvažniju etičku komponentu spomenika kulture neophodnost njegove neovisnosti o političkim i socijalnim prilikama, njegovu nedjeljivost svojstvu sebi samoj i neovisno o bilo čemu što bi se spomeniku moglo pripisati i što se oko njega ili u njemu vremenski zbivalo.

Poštovanje digniteta spomenika kao takvog osnovna je komponenta njegove etičnosti i bitan uvjet njegove daljnje sudbine. Tu se kao ključno pitanje postavlja namjena spomenika. Našavši se u »sukobu s društvom«, spomenici su se i suviše brzo napuštali. Građevine, da bi se kako-tako spasile, postale su ubožnice isto tako zanemarene baštine (arhivske građe, knjiga, umjetničkih predmeta), završivši namjenama nedostojnih spomenika. S vremenom se pokazalo da muzejske i slične kulturne ustanove rijetko mogu prosperirati, pa su i spomenici propadali s njima.

Ne tako uočljiva, ali slična sudbina zadesila je dubrovačku Divonu. Upravo je taj najljepši spomenik bogatstva i trgovačke mudrosti, kakav si je jedan grad mogao podići, brojnim pregradnjama izgubio svoju nezamjenljivu unutarnost obilježenu trgovačkim životom koji je strujao svim raznovrsnim prostorijama što su se nizale oko operativnog dvorišta s dubokom rampom. Svojim adaptacijama A. Hauser u 19. stoljeću i N. Dobrović u 20. stoljeću izmijenili su upravo to bitno operativno dvorište preobrazivši ga u reprezentativni pacij palače. Arhiv koji se ovdje udomio nije se prilagodio zadanim prostorima ovoga jedinstvenog spomenika ekonomskog života Dubrovačke Republike, nego je za svoje potrebe skladištenja građe srušio stare kamene stupove, grede starih stropova, postavivši betonske deke i stupove. Tako su stare komorice za trgovce, radionice, spremišta ustupile mjesto bezličnome betonskom skladištu, kojemu se za ovakvu namjenu moglo naći i drugdje mjesto. Prikkladnijom namjenom prostorija Divone, koja ne bi predstavljala poput ovoga dodatno opterećenje (npr. prostorije različitih agencija turizma, ljetnih igara), mogao se potpuno sačuvati izvorni raspored prostorija, neka njihova obilježja, a ujedno bi se živahnom poslovnosti i prometom evociralo nešto od starog života. Upravo ova olako žrtvovana organizacija prostora imala je izuzetnu vrijednost čineći Divonu onim što ona danas više nije: dragocjeni svjedok trgovačke prošlosti Dubrovnika, uz onaj u Mlecima, jedinstveni prostor takve namjene na Jadranu. Danas je njezina prekrasna obrazina, iako među najljepšima, samo jedna tiha

među brojnim gradskim palačama, o kojoj tek čitamo da je bila žila kucavica ovog tada bogatoga grada. Na sličan način, pretvorbom u muzej, degradiran je i dignitet Kneževa dvora u istom gradu. Tako se ponovno potvrdilo da muzejske i kulturne ustanove u nas mogu rijetko opstati ne nanijevši bolne štete spomeniku koji ih je udomio.

Adaptacije staroga Jezuitskog samostana u Muzejski prostor još su jedan poznati primjer iz Zagreba kako kulturne namjene mogu obezvrijediti dignitet spomenika. Polazeći od unutarnjih adaptacija nedopustivo su se mijenjale stare samostanske ćelije, presvođeni hodnici, katovi, svodovi, a s tim u vezi potpuno je izmijenjeno i vanjsko lice dogradnjama koje su nekadašnju razigranost obrisa svele na jedinstvene monotone blokove. Jedan veliki »apokrif« kojim je Zagreb lišen svoje najljepše renesansne građevine.

Dignitet spomenika nije izražen samo svojom vanjskom ljuškom nego i osobitostima funkcija svojega unutarnjeg prostora: tako su postavljene granice preko kojih korištenje starih prostora prestaje biti legitimno, budući da izmjenom tlocrta dovodi do promjene jezgre i samog smisla građevine. U takvim okvirima čini mi se nedopustivom namjena koja se navodno predviđa za Veliki Tabor kao »dvorac ljepote« sa svim pratećim instalacijama i adaptacijama. Sa stajališta digniteta spomenika ta namjena, iako lijepog naslova, ne razlikuje se mnogo od onih prethodnih, kao npr. sušionica šunke. Naš najljepši renesansni feudalni grad svjetske kategorije zaslužuje dostojanstveniju namjenu. Jednako je tako sumnjiva zagonetna namjena tvrđave sv. Nikole u Šibenskim vratima, tog jedinstvenog spomenika renesansnoga vojnog graditeljstva, ne 1. nego 0 kategorije, kad mu je za opstanak potrebno sudjelovanje »stranog partnera«. Ne možemo više olako dijeliti namjene spomenika misleći pritom na sitnu dobit, već na vrednovanje njegova digniteta.

»Građevina ima dvije bitne značajke«, rekao je V. Hugo u svojem glasovitom Manifestu »Guerre aux demolisseurs« – »svoju upotrebnost i svoju ljepotu. Upotrebnost pripada vlasniku, a ljepota čitavom svijetu, pa vlasnik prekoračuje svoja prava ako je uništava.« Čuvanje kulturne baštine mora obuhvatiti cjelokupnu izvornost umjetničkog djela u svim njegovim estetskim i etičkim komponentama u poetskom čitanju tlocrta i prostornog oblikovanja. Ljepota spomenika pripada cijelom svijetu, kako je rekao V. Hugo, i naša je dužnost da je čuvamo za generacije koje dolaze. Vjerujem da vrijeme surugata u kojem živimo, okruženi nadomjescima što su potisnuli vrednovanje izvornika, neće ostaviti budućnosti samo svoja siromašna obilježja – surogate.

Summary

Ana Deanović The Originality of a Work of Art, its Surrogates and »Apocrypha«

The author considers the indivisibility of the three aesthetic components (material, artistic expression and historical context) which alone, when united, ensure the originality of a work of art. Due regard for such a work also involves the ethical duty of later generations to give it an adequate function. In conservationist practice these requirements are often neglected and accompanied by characteristic mistakes, resulting from a wish to achieve »stylistic purity«, give merely formal representative status, or assign inadequate functions to a monument of the past. In extreme cases, entire series of details are deliberately invented, or the work must undergo an »ideal« reconstruction

based on precipitous and superficial premises.

Recapitulating the principal ideas about the conservation of monuments, from Hugo and Viollet le Duc to Ruskin, the author illustrates her ideas with several notorious »cases« in Croatia, when the authenticity and integrity of certain monuments was compromised by various surrogates and integrity of certain monuments was compromised by various surrogates and »apocrypha« (Divona in Dubrovnik, the Jesuit monastery in Zagreb, Veliki Tabor, Madvedgrad).

Special attention is given to the so-called restoration of the Zagreb Cathedral: the author favours Schmidt's project believing that it was more moderate and more appropriate, although it was rejected in favour of Bollé's radical solution.

In a civilization of surrogates such as ours, the author concludes, it is truly necessary to give the highest priority to the problem of conservation by respecting the original form and function of the cultural and artistic heritage.