

# Gotički poliptih iz trogirske crkvice Gospe pokraj Mora i kontekstualizacija njezina rasutog inventara

Žana Matulić Bilač

Hrvatski restauratorski zavod  
Restauratorski odjel Split  
zmatulic@h-r-z.hr

Izvorni znanstveni rad/  
Original scientific paper  
Primljen/Received: 12. 5. 2019

UDK: 75.025.3/.4(497.5 Trogir)“14“  
27-526(497.5 Trogir)

DOI: <http://dx.doi.org/10.17018/portal.2019.3>

**SAŽETAK:** Poliptih iz predromaničke čiovske crkvice Gospe pokraj Mora, koji se atribuiru krugu Dujma Vučkovića, svjedoči o prostornom, povijesnom, umjetničkom i tehnološkom kontekstu svojega nastanka. Izvorno je stajao na glavnom oltaru unutar skošene kvadratne apside crkve. Nakon restauracije 1974. godine, muzealiziran je unutar Zbirke crkvene umjetnosti trogirske katedrale sv. Lovre. U tekstu se reinterpetiraju poznati i donose novi izvori o izvornom izgledu interijera crkvice Gospe pokraj Mora, u nastojanju da se rekonstruira, doduše imaginarno, njezin nekadašnji inventar, danas rasut po čiovskim crkvicama, trogirskoj katedrali i samostanima. Prvotni prostorni kontekst toga inventara i Vučkovićeve poliptiha zauvijek je nestao „obnovom“ crkve 1997. godine, koja nije uvažila nijedan povijesni sloj. U fokusu teksta se u osnovnim crtama analizira povijesnoumjetnička atribucija slike krugu Dujma Vučkovića iz 1974. godine, a u kontekstu novijih spoznaja koje uključuju rezultate tehničkih ispitivanja uz analogije (u različitom opsegu) s istraženim djelima 15. stoljeća u Dalmaciji, koja se s tom slikom u povijesnoumjetničkoj literaturi dovode u vezu. Daje se također i kritički osvrt na prethodne restauratorske postupke te se opisuje model i tijek dovršenih konzervatorsko-restauratorskih radova provedenih u Hrvatskom restauratorskom zavodu od 2011. do 2016. godine, u kojima su istražene tehničke značajke slike, rekonstruiran izvorni oblik i oslik poliptiha koji je bio među najoštećenijim takvim djelima našega kasnosrednjovjekovnog slikarstva.

**KLJUČNE RIJEČI:** gotički poliptih, Trogir, Čiovo, crkva Gospe pokraj Mora, inventar, kontekstualizacija, Dujam Vučković, konzerviranje i restauriranje, slika na dasci

**N**a gracilnom poliptihu (sl. 1) uokvirenom trobojnim tankim okvirom skošenih unutarnjih rubova, a pod zlatnom arkadom rezbarenih lukova i cvjetova, kapitela i tankih tordiranih stupića, u središnjem dijelu, u crvenom polju, i više nego dvostruko širem od ostalih<sup>1</sup> – naslikana je nježna Bogorodica koja, sjedeći na tronu visokog arhitektonski raščlanjenog naslona, doji i promatra razigrano Dijete u prikazu *Gospe od Mlika* (*Virgo Lactans – Madonna del Latte*). Na istim crvenim pozadinama,<sup>2</sup> karakterističnima za bitan dio

trogirskog slikarstva 14. i 15. stoljeća na dasci,<sup>3</sup> uz nju stoje vitki, poluokrenuti i stiješnjeni u po dva uska polja sa svake strane<sup>4</sup> zaštitnici srednjovjekovnog Trogira: bl. Ivan Trogirski s (njezine) desne strane i sv. Lovro s lijeve (čiji je lik sačuvan tek pri dnu, uz nekoliko malih fragmenta pronadenih na preostaloj plohi tijekom čišćenja). Unutar rubnih polja, uz bl. Ivana Trogirskog naslikana je sv. Marija Magdalena, a uz sv. Lovru mučenika, također mučenica – sv. Katarina Aleksandrijska.<sup>5</sup> U takvom izboru i postavi likova, lijeva dva simboliziraju zaštitu,

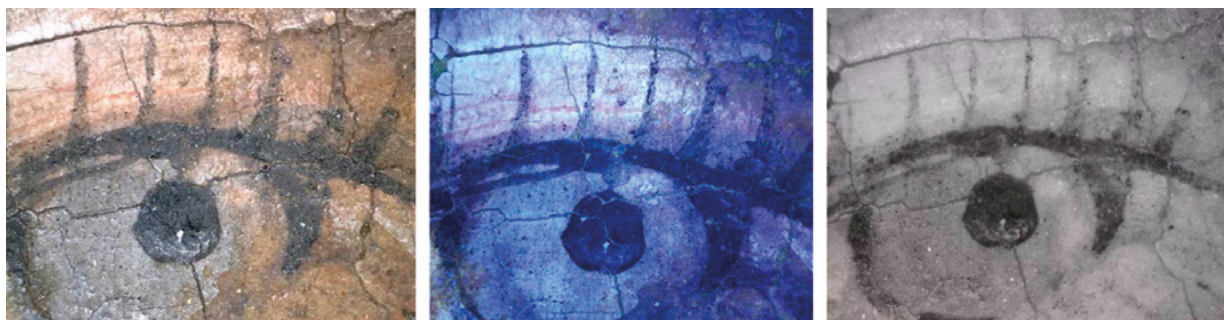


1. Trogir, poliptih iz crkvice Gospe pokraj Mora, nakon konzervatorsko-restauratorskih radova 2011. – 2016. (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)

Trogir, polyptych from the Church of Our Lady by the Sea, after conservation, 2011–2016 (Croatian Conservation Institute Photo Archive; J. Kliska, 2019)

a desna žrtvu, u čijem je „okrilju“ idilična scena natkrivena simbolima Kristova utjelovljenja i uskrsnuća. Kad bi Bogorodica ustala sa svojega trona, bila bi za oko trećinu viša od blaženika, svetaca i mučenika sa strana, dok su ovako prikazani izokefalno, uz veću središnju aureolu, shodno veličini Bogorodičine glave.<sup>6</sup> Tako uokvirena, raščlanjena i ukrašena cjelina glavne zone poliptiha, oblika

visokog položenog pravokutnika,<sup>7</sup> počiva na uskoj predeli ravne oslikane plohe, koja je ujedno donja stranica okvira. Ploha je slikarski raščlanjena ravnim, dvostrano skošenim okvirima u ritmu gornjih polja te je unutar njih, na tamnocrvenoj pozadini, ispunjena izmjeničnim ritmom crvenih i plavih ruža ulančanih viticama lišća, sve u simboličkom suglasju s prikazom Bogorodice u središnjem



2. Detalj oka sv. Nikole, VIS, UV i IR mikrofotografija (fototeka HRZ-a, snimila Ž. Matulić Bilač, 2017.)

St. Nicholas, detail of the eye, VIS, UVR and ICR microphotography (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Matulić Bilač, 2017)

polju poliptiha. Po gornjoj zlatnožutoj traci okvira predele, zbijeno unutar širine središnjeg polja, pod samom Bogorodicom, titravim je rukopisom u kapitalama, lazurnom smeđom bojom ispisano: *OMNES MORTALES . S(o) LAM . SPERATE SALVTEM EX HOMINE ATQ(E) DEO GREMIVM . QVEAM CONTINET . MVD (Svi smrtnici nadajte se jedinome spasenju od čovjeka i Boga kojega drži Blažena Djevica Marija)*.<sup>8</sup> U istoj ravnini, naslonjena na gornju stranicu okvira cjeline i svako uokvireno istim takvim okvirom, tri su skošena polja s dopojasno prikazanim likovima.<sup>9</sup> U sredini je i najveće polje,<sup>10</sup> s prikazom *Imago pietatis*. To polje je nešto uže od polja s Bogorodicom pa je lik Krista nešto manji od nje, dok su likovi s bočnih polja još manji, a najmanji su (čak upola manji od Bogorodice i Krista) likovi anđela i Bogorodice u prizoru Navještenja u malim kutnim poljima.<sup>11</sup>

Tekst isписan pred Bogorodicom s Djetetom i pod živim Kristom značenjem obuhvaća oba polja, ali i upućuje na fokusiranu poruku usmjerenu zavjetnoj ulozi drevne crkvice i njezina poliptiha oko koje su se splele legende davno prije njegova nastanka, intenzivirale se tijekom stoljeća njegova trajanja u tom prostoru,<sup>12</sup> a žive i danas, davno nakon što crkva, iako temeljima i fasadom i dalje čvrsto stoji, živi prema liniji nestanka svoje sakralne funkcije, bez dodatnih sadržaja, uz to ogoljenog i betoniziranog interijera bez osnovnih naznaka jasnih povijesnih slojeva koje je crkva bila bogato sačuvala sve do trenutka nesretne obnove 1997. – 1999. godine.

### Arhitektura svjetla i boja u simboličkom i u prostornom kontekstu

Premda je na oltaru slika bila osvijetljena frontalno, jer u svetištu nema bočnih prozora, cijeli je slikani prikaz osvijetljen s lijeva, pa je u ovom slučaju simbolika svjetla vjerojatno povezana s pripadajućim prikazom Navještenja i anđelom koji u snopu svjetla dolazi Bogorodici zdesna. Budući da je crkva orijentirana prema istoku, a oltar je bio postavljen u dnu dubokog svetišta, svjetlo koje je slikar „ugradio“ u svoju interpretaciju je hladno, difuzno i blago te obavlja ravnomjerno cijeli prizor, dok je njegov intenzitet u prostoru crkve sigurno bio najraskošniji u

predvečerje, pod kosim zrakama sunca u zalazu. Unutar dinamike volumena rezbarene arkade bogatih zlatnih odsjaja, crvenih pozadina u dnu polja koje zrače ujednačenim intenzitetom i guraju prikazane likove u prvi plan, svjetlo zatim izravno obasjava cijela lica i ruke likova, obuhvaćajući meko njihove cjelovite volumene, intenzivirajući njihova duhovna stanja i razmišljanja koja se lako nizom prate u liniji njihovih svijetlih očiju s malim crnim zjenicama koje se prema visokim svodovima tankih obrva otvaraju tananim linijama izvijenih trepavica (sl. 2). Ovali njihovih pomalo djetinje izražajnih lica kao da su zaključani malim, odlučno zatvorenim, napućenim rumenim usnama, zaustavljajući izraze na njihovim licima, koji se nastavljaju u njihovim gestama, pokretima velikih i nabubrenih šaka tankih prstiju, što je prepoznatljivo obilježje ovoga slikara.<sup>13</sup> Osim Kristove smeđe, Bogorodica, Dijete, svete i anđeo su svjetloplavih, mekih valovitih kosa; jedino su srebrno-bijeli pramenovi kose sv. Nikole koji se izvijaju do vrha njegove guste brade. Premda istog svjetlosnog i kolorističkog intenziteta kao inkarnati, iz nekog razloga, svjetlo tek u drugom planu raščlanjuje nabore draperija likova: najprije ih blago spušta niz ramena pa savija u valovima oko ruku naglašenih gesta i zatim meko spušta na donje draperije, a haljine koje se na dnu oštro gužvaju, lome se oko cipela oštih vrhova. Detalji atributa svetaca su dekorativni, svaki na posebno osmišljen način, izveden s posebnom pažnjom pa se lako prate u istoj vodoravnoj liniji na kojoj je i središnja gesta Djeteta koje pohlepno i istovremeno suzdržano ručicama pridržava i siše majčinu dojku. Iako odjevena u raskošni modri plašt, ukrašen kvadratima zlatnih cvjetova preko kojih se spuštaju crvene lazurne niti, i svečano sjedi na širokom tronu bogate arhitektonske ornamentike, njezin pogled je nježno spušten, a izraz posvećen djetetu u naručju. Tek njegova prozirna ružičasta haljinica razigranih nabora, njegov živ pogled, gesta kojom se čvrsto hvata za majčino naručje, odjednom zaokupi našu pozornost, baš kao što je i bila namjera slikara, kojoj je podredio cjelovitu kreaciju kompozicije.

Promatrajući poliptih kao cjelinu, na početku i na kraju ovoga letimičnog analitičkog pogleda, možemo reći da je



3. Ostaci zavjetnih darova uklonjenih 1924. godine (fototeka HRZ-a, snimila Ž. Matulić Bilač, 2015.)  
Remains of votive gifts removed in 1924 (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Matulić Bilač, 2015)

njegov kolorit raskošan, dinamičan, razigran, ali i suptilan, titrav, da su linije izvijene, ali se odmah i umiruju, da su pokreti uočljivi, ali se odmah zaustavljaju, što cijelom prikazu daje ozračje intimne svečanosti, privlači nas u svoj svijet i u njemu zadržava zaista dugo. Nekad uvučen u skošeni kvadrat apside, u dnu dubokog nadsvođenog svetišta (ujedno najstarijeg dijela crkve iz 10. – 11. stoljeća), na koji je u 15. stoljeću dograđen novi, kvadratni brod<sup>14</sup> (u novoj koncepciji crkve i interijera koji je sigurno uključivao i poliptih), možemo zamišljati kako je ta sugestivna cjelina iskrila nad oltarom u polumraku svetišta, kako je svojom suptilnom ljepotom stajala ravnopravno tome drevnom arhitektonskom prostoru. U to doba, sve do novih liturgijskih smjernica Drugog vatikanskog sabora 1962. godine,<sup>15</sup> slijedom kojih su, u novom otvaranju liturgije prema vjernicima, oltari premješteni naprijed ili su ispred postojećih sagrađeni novi *stipesi* – cjelovita slika, pozornost vjernika i službi koje su se održavale u tom prostoru bio je u istom, izravnom smjeru adoracije prema oltaru.

### Opća obilježja i prostorni kontekst poliptiha

Poliptih kakav je došao do našeg vremena jedno je od najoštećenijih djela na dasci našeg srednjovjekovnog slikarstva. Time zrcali ne samo raznolika svojstva svoje gradbene strukture i tragove štovanja, nego i višestoljetne destruktivne mikroklimatske, a zbog trošnosti krova dulje povijesno vrijeme možemo reći i izravno klimatske parametre u zoni glavnog oltara. Osim toga, zrcali i dugu,

burnu povijest crkve izložene pred Trogirom i izdvojene na otoku na kojemu je tada bilo zabranjeno naseljavanje, a dopušteno izdvajanje iz grada i življenje isposničkim i pustinjačkim životom, baš kao i na cijelom otoku Čiovu.<sup>16</sup> O crkvi i poliptihu brinule su se isposnice, svjetovne žene koje su se na otok povukle iz grada i uz crkvu živjele u samoći<sup>17</sup> te pustinjaci i bratimi bratovštine osnovane pri crkvi, koja je imala i svoj pisani statut na hrvatskom jeziku (*lingua Illyrica*).<sup>18</sup> Važnu zavjetnu ulogu slike dokazuju zavjetni darovi preko središnjeg prizora Bogorodice, u predaji dvostrukog naziva: *Gospa od Mlika* i *Marijina Očišćenja*, po kojima i crkva nosi neke od svojih mnogih neslužbenih naziva. Zavjeti su uklonjeni 1924. godine, a njihov posljednji raspored i broj danas dokazujemo pregledom preostalih čavlića i oštećenja (nakon uklanjanja rekonstrukcijskih slojeva, a prije nanošenja novih), kojih je bilo na stotine, raspoređenih oko lica i ruku Bogorodice i Djeteta,<sup>19</sup> (sl. 3) koji su po svoj prilici preuzeli zavjetnu ulogu prijašnje slike.<sup>20</sup>

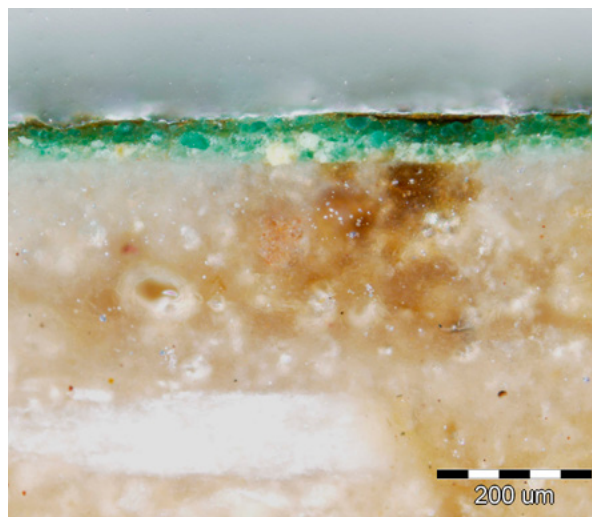
### Povijesnoumjetnički kontekst i stupanj istraživanja osobnosti Dujma Vučkovića

Poliptih je do 1975. godine bio dio niza enigmatičnih dalmatinskih poliptiha bez autora iz 15. stoljeća, dok istovremeno u cvatu bogatih povijesnih izvora toga stoljeća možemo na isti takav način pratiti i „autore bez slika“.<sup>21</sup> Rekonstrukcija gotičkog slikarstva na dalmatinskoj obali, premda opsežno istražena,<sup>22</sup> doima se na prvi pogled

pretrpanom slijepom ulicom kojoj je nasušno potrebna svaka nova smjernica, a jedna od njih svakako je novi prilozi u istraživanju opusa Dujma Vučkovića kojemu se atribuiraju djela koja se ubrajaju u ključne poveznice dalmatinskog slikarstva 15. stoljeća. Nakon niza slika na drvu iz 13. i 14. stoljeća, čiji su bezimni autori nazivani po njima, a na liniji prema kompaktnoj skupini umjetnički razlučenih osobnosti dubrovačkih slikara kraja 15. i početka 16. stoljeća, uz veliko slikarstvo Blaža Jurjeva Trogirana, relativno se usuglašeno zaokružuje opus slika dvojice velikih domaćih slikara sredine 15. stoljeća. Oni su povezani sa Šibenikom i njegovom bogatom srednjovjekovnom ostavštinom; to su Nikola Vladanov i Juraj Čulinović<sup>23</sup> (moguće Vučkovićeveć đak).<sup>24</sup> S druge strane, ličnost i opus rođenog Splitsanina Dujma Vučkovića, koji je, osim u Splitu, djelovao u Zadru, Šibeniku i Trogiru – zbog raznolikih medija i tehnika izražavanja, te varijabilnosti izričaja – bitno je složeniji te je dosad uglavnom bio u rukama nešto smionijih istraživača.<sup>25</sup>

Godine 1933. Ljubo Karaman, nižući pregled domaćih slika i djela 15. stoljeća u Dalmaciji, u navedenom poliptihu, kratko ga spominjući, uz odjeke mletačkog *trecenta*, ujedno raspoznaje aktualne utjecaje Vivarinijeva slikarstva sredine 15. stoljeća.<sup>26</sup> Četrdesetak godina poslije, 1975. godine, kao rezultat praćenja opsežnog restauratorskog zahvata u Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika u Splitu, Ksenija Cicarelli atribuirala to djelo krugu Dujma Vučkovića.<sup>27</sup> Ta ga poveznica, bez kasnijih kritičkih razmatranja, prati do danas kao podatak koji se niže u različitim kontekstima, dok se u pregledima gotičkog slikarstva ili analizama vezanim uz Vučkovićeve raznoliki opus, ta poveznica ne spominje, ostavljajući atribuciju sasvim osamljenom, kao osobno znanstveno-intuitivno promišljanje. Ako se poliptih može izravnije dovesti u vezu s potvrđenim autorstvom fresaka nad Boninovim oltarom u splitskoj katedrali, kako Ksenija Cicarelli smatra, uspostavljena Domančićeva veza s ugljanskim poliptihom „u istom paketu“ čini se da znatno ublažava tu asocijaciju te ostavlja poliptih i nadalje osamljenim djelom. Međutim, uz freske,<sup>28</sup> dvije tempere iz Splita<sup>29</sup> i jedan poliptih iz Ermitaža (nepotpun, u pet pojedinačnih ploča), izvorno rađen za splitsku crkvu sv. Frane<sup>30</sup> – čini to jednim sačuvanim, odnosno atribuiranim djelima koja tvore relativno „imaginarni“ opus Dujma Vučkovića i njegova kruga, koji je do sada, osim tek jednim arhivskim dokumentom,<sup>31</sup> u cjelini „konstruiran“ i dokazan klasičnim, dobro utvrđenim alatima povjesničara umjetnosti: promatranjem i analizom samih umjetničkih djela.

Bogorodica iz zbirke zadarskih franjevaca pak, koja se s navedenim poliptihom stilski dovodi u vezu, ovom prilikom je pregledana optički i mikrooptički te razmatrana u kontekstu općih tehničkih svojstava i značajki.<sup>32</sup> Iako tehnički izvještaj o freskama s križnog svoda Boninove kapele u splitskoj katedrali zbog načelno bitne različitosti medija,



4. Mikropresjek br. 19633 s verdigrisom, polje sa sv. Marijom Magdalenom, zeleni pod, analizirali Domagoj Mudronja i Mirjana Jelinčić (fototeka HRZ-a, snimila M. Jelinčić, 2015.)  
Microscopic cross-section no. 19633 with verdigris, field with St. Mary Magdalene, green floor; analysed by Domagoj Mudronja and Mirjana Jelinčić (Croatian Conservation Institute Photo Archive; M. Jelinčić, 2015)

tehnologije pripreme i izvedbe tek dijelom može ući u ova razmatranja, ukupna svojstva materijala i tehnika pri oslikavanju ipak donose više afirmativnih nego negativnih poveznica s našim slikarom.<sup>33</sup> Tehnička istraživanja ploča iz Ermitaža do sada u tom muzeju nisu izvedena, ali je dogovoren plan suradnje na istraživanju u 2020. godini.<sup>34</sup> Nadalje, od sačuvanih djela u nizu objavljenih poveznica, ključno bi bilo razmatrati *Ugljanski poliptih*, ali je on posljednji put restauriran u Beču 1892. godine, kad nisu provedene tehničke analize, pa bi uvid u eventualno pronađeni dosje, koji bi svakako trebalo potražiti u bečkom *Bildarchivu* Austrijske nacionalne knjižnice (gdje se čuvaju spisi Centralne komisije) bio, iako veoma važna, samo okvirna dopuna. Ciljani pregled pak, analize i tehničke usporedbe nisu provedene u sklopu ovoga rada. Tempera iz matrikule Bratovštine Sv. Križa peto je od nabrojanih djela koje sam imala sreću pregledati i bliže promotriti.<sup>35</sup> Unatoč različitosti osnovnog medija, ona pokazuje nešto kompleksnije značajke od relativno uobičajenih u tempernom slikarstvu na papiru: dvoslojnu gradnju pojedinačnih draperija, slično tretiranje svjetla u gradnji mekih volumena, sastav bijele i crvenog laka u ružičastoj boji; plava u podlozi ima ton zelene zemlje (*Terra verde*).<sup>36</sup> Druga tempera pak, s prikazom sv. Staša, koju isti autor povezuje s freskama iz splitske katedrale i s *Ugljanskim poliptihom*,<sup>37</sup> pokazuje cjelovite odlike tempernog slikarstva, pa se poveznica s poliptihom s Čiova u budućnosti može tražiti izravnije.<sup>38</sup> Isto se tako, u osnovnim značajkama, nadalje mogu tražiti usporedbe sa slikarstvom fresaka.<sup>39</sup> U svemu je jasno da su sve navedene usporedbe načelnog karaktera, tek mjestimično podudarne, te se



5. Zatečeno stanje cjeline poliptiha (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić, 2010.)

Condition of the polyptych before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Bačić, 2010)

za daljnje zaključke trebaju cjelovitije i ciljano provesti, a postojeće spoznaje dopuniti u nekoj sljedećoj studiji.

### **Slikarsko-tehnološki kontekst i opće značajke slikarstva na dasci 15. stoljeća**

Tehnički aspekti slikarstva 15. stoljeća u Dalmaciji jedva da su dotaknuti, pa to golemo i važno područje tek treba istražiti. Kao što je analiza romaničkog slikarstva napravila bitne pomake u istraživačkom smislu, s nekoliko studija o

djelima 14. stoljeća (što se pokazalo nasušnim), tako će i analiza slikarstva 15. stoljeća otvoriti velika nova poglavlja istraživanja domaće umjetnosti slikarstva na dasci zalaza srednjega vijeka. Ono se već idućega stoljeća, nakon bujnog procvata u obilježjima dubrovačke slikarske škole, netom dotaknuvši nove tekovine uljnog slikarstva na dasci – gotovo sasvim ugasilo. Slikarstvo na dasci iz 15. stoljeća je slikarstvo kombiniranih tehnika (vezivo je jajčana tempera s primjesom ulja u različitim udjelima, tutkalo, kazein...)<sup>40</sup>.

Te su se tehnike mukotrpno razvijale u pokušaju usklađivanja s potrebama izričaja i novog senzibiliteta. Često su bile eksperimentalne, posebice u lokalnoj sredini, gdje je izravan utjecaj jakih slikarskih smjerova iz Italije, pa tako i izvorišta tehnoloških inovacija, bio samo sporadičan, uz prostorne putanje umjetnika koji su se relativno često selili, zajedno sa svojom slikarskom opremom, iz jednog dalmatinskog grada u drugi, u stalnoj težnji za hvatanjem razdoblja na izvorištima stilskih, slikarskih i tehničkih inovacija. U srednjovjekovnoj umjetnosti slikarstva na dasci slikarska i tehnička kvaliteta su jedno: izraz i stil izravno se izriču tehničkim nijansama koje su prije toga zamiješane na paleti, ugrađene u pripremne radove izbora i obrade drvene građe, njezina sušenja, pripreme, zatim sastava, pripreme i broja nanosa preparacije... koja je u 15. stoljeću bitno tanja od one iz 13. i 14. stoljeća, a konstrukcije poliptiha postaju kompleksne, pa su ploče „skrojene“ tanje i time podložnije iskrivljavanju. Takve okolnosti dijelom mogu objasniti i svojstva slikarskoga djela o kojemu je riječ. Najveći dio problematike očuvanja slikane „membrane“ uvijek je, pa tako i u ovom slučaju, u svojstvima gradbenih ploča, mjestu na kojemu je slika na dasci trajala, funkciji koju je imala, ne samo zbog odzivanja od drvene podloge i otpadanja slikanih fragmenata, nego na posredan način zbog potrebe nanošenja raznih rekonstrukcijskih premaza preko lakuna ne bi li cjelovitost prikaza ostala što dulje sačuvana.

Gama slike je od jedanaest boja (uz zlato – dvanaest): bijela, siva, crvena, zelena, plava, plavo-zelena, ružičasta, ljubičasta, žuta, smeđa i crna, konstruiranih od jednostavnih, tankih nanosa jednog pigmenta do mješavine najviše triju pigmenta. Boje su konstruirane od šest osnovnih pigmenta (dokazanih): olovnobijele, azurita, verdigrisa, organske crne (ugljene), cinobera i smeđeg oksida kao podloge zlatu (žuta boja nije analizirana). Ružičaste nijanse načinjene su od doziranja bijele i crvene (olovnobijela i cinober), a plavozelena od plave i zelene (azurit i verdigris), dok su ostale boje na poliptihu jednoznačne (jedan pigment) te se modelacije građe tonovima unutar njihovih pojedinačnih raspona. Posebno je važna i zanimljiva upotreba verdigrisa, koja se uvelike uvodi u dalmatinsko slikarstvo upravo u 15. stoljeću.<sup>41</sup> Do tada, u tek nekoliko dokazanih primjera upotrebe zelene boje (mimo *Terra verde* dokazanog na četiri primjera slika na dasci iz 13. stoljeća u građi inkarnata s *verdaccio* podlogom) u dalmatinskom srednjovjekovnom slikarstvu, a među spomenutim slikama pronađeno i na temperi sv. Staša,<sup>42</sup> sastav zelene boje je mješavina plave i žute (azurit ili ultramarin i orpiment). Verdigris je tu nanosen s olovnobijelom u prvom sloju,<sup>43</sup> a u drugom je razvučen čist, tanak i blistav,<sup>44</sup> u pravilnom ritmu ploha unutar kompozicije slike: na rubovima i u sjecištu njezinih dijagonala (podovi svetica – postav Bogorodičina plašta – Kristov grob – haljina anđela i postav Bogorodičine haljine u



6. Detalj Bogorodice, zatečeno stanje (fototeka HRZ-a, snimio Ž. Bačić, 2010.)

Detail of the Virgin, condition before conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Bačić, 2010)

prizoru Navještenja). Tako slikar ukupno, kao bazu opće kolorističke ravnoteže cjeline poliptiha postavlja njezin komplementarni odnos s crvenim pozadinama izvedenima u sjajnom cinoberu. Nekad blistava boja verdigrisa, koju dočaravamo gledajući mikropresjek (sl. 4), tu je vidljiva tek mjestimice, na zonama čišćenima 1974. godine, gdje je njegov površinski, potamnjeni ton uklonjen, dok je na preostalim plohama znatno zagušen tamnom smeđe-zelenom „opnom“ na površini, shodno svojim dobro poznatim kemijskim svojstvima.<sup>45</sup> Plavim zrnatim azuritom slikar pak boji središnje važne dijelove slike u njezinoj vertikali: Bogorodičin plašt i Kristov križ (i još neki detalj slike u kombinacijama sa zlatom).<sup>46</sup> Postavljena na taj način, simbolika zelene i plave boje (zemaljski i vječni život) ugrađena je u samu esenciju slikanoga prikaza.

### Kronološki opus povijesnih intervencija i restauratorskih rješenja na poliptihu

Istraživanjem kronologije povijesnih intervencija i restauratorskih zahvata na materiji poliptiha te pisanih i fotografskih izvora,<sup>47</sup> postupno su rekonstruirani podaci o njegovu izvornom izgledu te o konstrukciji i gradnji slikanog prikaza. Premda je bilo evidentno prije radova,



7. Cjelina glavnog oltara crkve prije radova 1955. godine (fotoarhiv MK, KO Split, br. neg. K.II-a- 572, snimio K. Stühler, 1932.)  
High altar before the 1955 reconstruction (Ministry of Culture of the Republic of Croatia, Conservation Department in Split Photo Archive, neg. no. K.II-a-572; K. Stühler, 1932)

kroz desetljeća u „izlogu“ zbirke, istraživanje i postupci čišćenja dokazali su da je restauratorski koncept i izričaj iz 1974. godine prekrpio većinu podataka o njegovoj izvornoj tehnici, materijalima i raznovrsnim svojstvima, što možda objašnjava i to što se njime nije posebno bavilo u povijesnoumjetničkim razmatranjima, bilo pojedinačno, bilo u kontekstu novih spoznaja o slikarima i djelima u poveznicama (sl. 5 i 6). Ispod restauratorskog sloja iz 1974. godine preostali su tragovi prethodnih slojeva, ponajprije restauratorskog sloja iz 1955. godine, oko i ispod kojega

su pak zatečene naslage uljane boje sloja koji je zatekao Ljubo Karaman 1932. godine. Taj je sloj 1924. godine izveo splitski slikar Milan Tolić, angažiran po svoj prilici upravo zato što je slikarski znao i mogao preko velikih i brojnih oštećenja, nakon uklanjanja zavjetnih darova, naslikati novu Bogorodicu i novog sv. Lovru koji je bio posve nestao zbog slijevanja kišnice s rasklimanog i obraslog krova crkve. Podatak o imenu toga slikara i godini izvedbe navodi se u dokumentacijskom kartonu iz 1955. godine, a dokument o izgledu cjeline je najstarija sačuvana





8. Detalj središnjeg polja nakon uklanjanja restauratorskog sloja iz 1974. godine (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2015.)  
Detail of the central section after the removal of the restoration layer of 1974 (Croatian Conservation Institute Photo Archive; D. Gazde, 2015)



9. Detalj Bogorodičina plašta tijekom uklanjanja sloja iz 1974. (fototeka HRZ-a, snimila Ž. Matulić Bilač, 2016.)  
Detail of the Virgin's mantle during the removal of the layer from 1974 (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Matulić Bilač, 2016)

fotografija poliptiha, koju je snimio Karlo Stühler 1932. godine<sup>48</sup> (sl. 7). Uklanjanjem pak tragova svih četiriju spomenutih restauratorskih slojeva, utvrđeni su tragovi još dva, koji po značajkama pripadaju 18. i 19. stoljeću.<sup>49</sup>

Tih godina je Konzervatorski ured za Dalmaciju vodio don Frane Bulić, a Ljubo Karaman, zaposlen 1919. godine, utemeljuje novi sustav zaštite pokretne baštine i brige o njezinu restauriranju.<sup>50</sup> On 1926. godine, uz splitskog fotografa Karla Stühlera,<sup>51</sup> počinje sustavna fotografiranje te detekciju stanja djela, izbor i raspodjelu umjetnina izabranim restauratorima. Među nabrojenim slikama koje su restaurirane između 1926. i 1932. godine, poliptih nije naveden, premda ga opisuje među pregledanim slikama na Čiovu.<sup>52</sup>

### Kontekst i koncept restauratorskih rješenja na poliptihu 1955. – 1974.

Unatoč pokušaju spašavanja cjelovitosti prikaza 1924. godine, poliptih je 1955. godinu dočekaao raspuknut, deformiran i nestabilan, s nizom loših nadomjestaka, zbog čega ga je Cvito Fisković uzeo među prve, urgentne programe novoosnovane restauratorske radionice.<sup>53</sup> Radovi su bili veoma opsežni, a kredni kit kojim su ispunjena oštećenja drva i oslika bio je korišten i za niveliranje neravne i hrapave površine slikanog sloja srednjeg polja poliptiha, odnosno raznih udubljenja od zavjetnih darova, koji su potom retuširani temperama. Povratkom u neobnovljenu crkvu nakon restauracije bio je vraćen u iste uvjete i izložen daljnjoj devastaciji, budući da je crkva bila otvorena.<sup>54</sup> Zbog novih strukturnih oštećenja, 1974. godine poliptih je ponovno restauriran, ovaj put ciljano, za stalni postav novoosnovane Zbirke crkvene umjetnosti katedrale sv. Lovre te je „obnovljen“ u skladu s novim konceptom restauriranja, koji je „razvijen“ u međuvremenu, a uključivao

je opsežnu upotrebu voštane mase u svim segmentima restauriranja. Prethodni retuš iz 1955. godine uglavnom je ostao ispod toga sloja, osim na mjestima novih oštećenja.

Navedeni je poliptih jedan od manjeg broja restauriranih djela koji je u tom vremenskom rasponu dva puta opsežno restauriran (u knjizi ulazaka imaju rednu oznaku 8 i 468), što se ponavlja za sva djela preuzeta u prvih desetak godina djelovanja. Primjetno je da su prijašnji zahvati morali biti opsežniji jer su obuhvatili najoštećenije umjetnine, ali su ujedno bili umjereniji i ciljaniji u nanošenju sekundarnih materijala, kojima se težilo izvornima, pa je upotrebljavan kredni kit, šelak, tempera... (sl. 8 i 9), dok se bitno drugačiji materijal (vosak) koristio tek u tretmanu oslabljenih, nestabilnih ili crvotočnih drvenih ploča, koje su rekonstruirane gipsom s piljevinom uz dodatak cementa(!) i krede, armiranim aluminijskim žicama. Recept voštane smjese razvijao se iskustveno, tekućim primjenama na mnogim umjetničkim djelima. Konzervacija drva voskom provedena je zagrijavanjem lampama, pa je tekući, topli vosak ulazio dublje u strukturu drva i hlađenjem ga ojačavao, čineći drvo čvršćim i otpornijim na izmjene mikroklimatskih parametara.<sup>55</sup> Od sredine šezdesetih godina 20. stoljeća zahvati imaju novi zajednički nazivnik: cjelovito tretiranje umjetnina voštanom smjesom (lice i poledina), što je uvjetovalo početak korištenja uljanih boja u retušu.

Na poliptihu, a poprečno preko triju glavnih ploča, 1955. godine primijenjen je model drvenog parketaža (korišten u fazama prije početka korištenja aluminijskog, koji je uveden sedamdesetih godina), načinjen od drva bukve u obliku T drvenog profila i držača, zalijepljenima na površinu daske *Drvofixom*,<sup>56</sup> miješanim s grubljom piljevinom na mjestima gdje su ploče bile izrazito neravne. Lijeve ploče je najviše destruirana pokušajem „ravnjanja“ (analiza CAT snimke dokazuje tada zatečenu visinu luka od 9 cm).



10. Poliptih pod bočnim osvjetljenjem prije retuša (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2018.)  
Polyptych under lateral light before retouching (Croatian Conservation Institute Photo Archive; G. Tomljenović, 2018)

Najprije je okomito „slomljena“ pa blanjana, na poledinu je fiksiran novi parketaž te je naposljetku dobila dvostruko konkavni oblik, što današnju ploču po modelu i obliku deformacije, kao i po metodi ravnjanja, čini jedinstvenim primjerom među slikama na dasci u Dalmaciji. Srednja ploča je bila manje deformirana (5,3 cm prije blanjanja), a desna najmanje (1,8 cm prije blanjanja), što se poklapa sa zapažanjem restauratora 1955. godine: „...gdje je vlaga

naročito sjeverne strane djelovala“.<sup>57</sup> Srednja ploča se već do 17. stoljeća bila raspukla u donjoj trećini visine, što je zaustavio „čvor“ grane u drvu. U takvom stanju je dulje nastavila slijediti mikroklimatske izmjene okolnog zraka, pa se svaki od segmenata dodatno pojedinačno nepovratno zakrivio. Razdvajanjem ploča 2012. godine, njihovo lijepljenje bez bitnih odstupanja u ravnini slikanih slojeva uz pukotinu bilo je moguće samo u gornje dvije trećine,

dok je u donjem dijelu oko linije spoja nužno ostalo udubljenje (sl. 10).

### Konstruktivska raščlanjenja i nova objedinjenja 2011. – 2016. godine

Dimenzije poliptiha s drvenim i metalnim okvirom restauratorskih zahvata iz 1955. i 1974. su 126,5 x 151,5 x 8 cm,<sup>58</sup> a izvorne mjere utvrđene kao rezultat konzervatorskih istraživanja su 126 x 155 x 2,5 cm (debljina ploča od 2,5 cm, sačuvana na tek 60-ak % površine). Iako se u cjelini, u prikazu, poliptih sastoji od osam polja unutar triju cjelina, takva kompozicija je konstruirana od tri okomite ploče (drvo topole, *Populus L*),<sup>59</sup> srednjeg zabatnog polja od posebne ploče, te predele od jedne uske ploče (visine 11 cm), koja je indikator izvorne širine poliptiha: srednje polje s prikazom Bogorodice izrađeno je od jedne ploče, a po dva bočna izvedena su svaki od po jedne ploče, koje se u širini od 25 cm produžavaju i završavaju zabatno. Ploče su tangencijalnog reza, rubno stanjene blanjom zaobljenog noža ili možda strugačem (oba su alata bila dio seta srednjovjekovnog drvodjelje).<sup>60</sup> Zabatno polje s Bogorodicom Navještenja uokvireno je četirima komadima izvornog trobojnog profila, koji je bio sačuvan i na desnom polju, ali je 1955. godine odbačen, kao i jedan segment srednjeg polja, te po jedan uz lijevi i desni rub slike. Rezbarena arkada (drvo lipe: *Tilia spp*),<sup>61</sup> izvorno je bila čavlima aplicirana na ploče. Ukupno, tri su preostala iz vremena prije 1926., tri su izrađena tridesetih godina, a svi stupići su 1955. odbačeni i izrađeni novi: „Svi nestali dijelovi su umetnuti, izrađene nove kalonete i kapiteli...“<sup>62</sup>

### Konzervatorsko-restauratorski radovi kreirani prema zadanim svojstvima slike

Stanje poliptiha u cjelini u zatečenom okviru od željeznog lima (0,3 cm) bilo je nestabilno, što se očitivalo u tankim pukotinama koje su reflektirale duboke raspukline u pločama. Uvidom u cijelu strukturu, na RTG i CAT snimkama, postalo je jasnije da su ispunjene nekompaktnom masom koja se sastoji od tri različita materijala, sva tri nekompatibilna voštanoj smjesi kojom su ploče tretirane 1955. godine. Materijal se sastoji od krednog kita te gipsa s piljevinom, armiranim komadićima drva, odnosno aluminijskim žicama (sl. 11). Željezni i drveni okvir poliptiha je sada uklonjen, kao i parketaž (osim dijela horizontale). CAT presjek obiju ploča (koji se sastoji od niza snimki presjeka ploča na svakih 0,5 cm) dokazao je smanjenje mase drva dugotrajnom aktivnošću drvnih insekata koji su naročito pojeli unutarnju masu lijeve daske i središnje zabatne daske (sl. 12 i 13). U lijevoj ploči su pak lakune manje u zoni pod slikanim slojem, a veće u sredini ploče i na poledini, dok je na gornjoj zabatnoj ploči pojedena zona uglavnom od polovice prema površini slike, gdje je velika ploha slikanog sloja ostala sasvim bez podloge. Nakon cjelovitog uklanjanja svih žičanih armatura, gipsanih i



11. Detalj polja *Imago pietatis* tijekom uklanjanja rekonstrukcijskih dodataka iz 1955. godine (fototeka HRZ-a, snimila Ž. Matulić Bilač, 2016.)

Detail of the *Imago pietatis* field during the removal of the reconstructive additions from 1955 (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Matulić Bilač, 2016)



12. CAT presjek lijeve ploče poliptiha (arhiva HRZ-a, snimio F. Mihanović, 2016.)

CAT cross-section of the left polyptych panel (Croatian Conservation Institute Archive; F. Mihanović, 2016)



13. Detalj poledine lijeve ploče tijekom radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2016.)

Detail of the back of the left panel during conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive; G. Tomljenović, 2016)



14. Detalj Bogorodice nakon čišćenja (fototeka HRZ-a, snimila Ž. Matulić Bilač, 2015.)  
Detail of the Virgin after cleaning (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Matulić Bilač, 2015)

cementnih dodataka, drvaca, voskova, kitova, parketaža i ostalog (što je trajalo gotovo dvije godine) te uklanjanja svih povijesnih rekonstrukcija slikanog sloja u dugotrajnim postupcima slojevitog čišćenja, napokon je otvoren pogled na veoma oštećenu strukturu i površinu slike (sl. 14).



15. Detalj lijeve i srednje ploče s rekonstruiranim drvom – celulozni kit (fototeka HRZ-a, snimila Ž. Matulić Bilač, 2016.)  
Detail of left and middle panels with reconstructed wood – cellulose kit (Croatian Conservation Institute Photo Archive; Ž. Matulić Bilač, 2016)

U konceptu cjelovite rekonstrukcije drvenih ploča (sl. 16) korišteni su listovi drva odležane topole lijepljeni tutkalom (6-7 %) te mjestimično, u rascjepima, drvo balze, dok je za ispunu crvotočnog drva prema svojstvima ovog poliptiha posebno razvijen recept za celulozni kit (sl. 15). Rad na razvoju toga kita trajao je oko dva mjeseca, u cilju postizanja željenih kemijsko-fizikalnih svojstava koja se mogu okarakterizirati kao „tekuće drvo“. Uz ta osnovna svojstva, cilj je i njegova varijabilnost te prilagodljivost zahtjevima rekonstrukcije različitih vrsta drva i njihovih oštećenja (gdje je bitna varijabilnost gustoće, viskoziteta, nijanse, upojnosti, ljepljivosti i stabilnosti). Najvažnije, kit je u ovom slučaju razvijen da bude kompatibilan navoštenom drvu (kao i netretiranom), da se sušenjem ne smanjuje, da se može aplicirati špatulama i „špricama“, ugrađivati duboko u drvo i po potrebi u kanale nastale djelovanjem drvnih insekata, te da tako postigne svojstva kojima bi dijelom mogao istisnuti neopravdano prerasprostranjenu upotrebu aralditnog kita u Hrvatskoj.<sup>63</sup> Budući da su komponente varijabilne, u receptu su navedeni okvirni udjeli i postoci, unutar kojih se kreira vlastiti recept za specifičnu problematiku rekonstrukcije drva.<sup>64</sup> On se nanosi na/u pripremljeno drvo, očišćeno i konsolidirano istim temeljnim materijalom (neki od *Klucela*<sup>65</sup> u etanolu u procijenjenom postotku i metodi nanošenja), a rekonstrukcijska kredna osnova zatim se (nakon premaza željenom impregnacijom) može izvesti na više načina prema odabranom receptu. U ovom je slučaju preko rekonstruiranog oštećenja drva, zajedno s ostalom plohom izvornog drva (prethodno očišćenom, odmašćenom i impregniranom *Klucelom EF* u etanolu [3-4 %], najprije nanesen sloj preparacije s istim *Klucelom* (dva-tri tanka sloja), a završno uobičajena tutkalno-kredna preparacija u više slojeva (uz teksturiranje), koja ima idealna svojstva za primjenu retuša jajčanom temperom<sup>66</sup> (sl. 17, 18a i 18b). Retuš je izveden prema odabranom receptu takve tempere,<sup>67</sup> rekonstrukcija pozlate 23,5 K zlatnim listićima i zlatom u prahu vezanom arapskom gumom preko slojeva crveno-smeđeg bolusa, „zaokružujući“ na taj način samo ravne zone preko rekonstruiranih ploha, dok je dio oštećenja pozlate aureola (oštećene punce i isprane zone) samo toniran bojom alterirane preparacije. Na dio površine koja je nakon retuša bila relativno neujednačena sjajem (gornja polja, osim plave i zlata), tamponom vate u pamučnoj tkanini razvučen je tanak sloj damar-laka,<sup>68</sup> čime je postignut svilenkast, prozračan, nenametljiv sjaj, u skladu s pohabanom površinom slike i njezinim efektom „suhoće“, koji sam htjela sačuvati, zbog čega ostatak slike uopće nije lakiran.<sup>69</sup> Za takve ploče konstruiran je (prema ukupnim zaključcima o izvornoj konstrukciji slike) skošeni trobojni okvir oslikan izvornim pigmentima (kreiranim na temelju sačuvanoga segmenta okvira) te je sve montirano unutar osnovne konstrukcije napravljene od odležanog drva lipe. Ona je ujedno potkonstrukcija i poledinska konstrukcija poliptiha (s ploča je prethodno uklonjen parketaž), preko



16. Poliptih tijekom rekonstrukcije drva i preparacije (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2016. / fotomontaža cjeline P. Gamulin, 2019.)  
Polyptych during wood reconstruction and preparation (Croatian Conservation Institute Photo Archive; D. Gazde, 2016 / Photomontage of the whole polyptych; P. Gamulin, 2019)

koje se umrežavaju svi spojevi sastavnih elemenata. Na taj način je rekonstruirana izvorna konstrukcija poliptiha, modificirana shodno nastalim deformacijama ploča, te su svi dijelovi meko postavljeni unutar drvenog nosača, čime su omogućena njihova nesmetana dimenzionalna kretanja.

### Drevna crkvice Gospe pokraj Mora: smještaj, arhitektura, povijesna uloga i titulari

Crkvice je jedan od bisera ranosrednjovjekovne baštine Čiova, smještena na adresi Put Gospe kraj Mora, na

južnoj strani ceste koja od mosta, koji spaja Čiovo s povijesnom jezgrom Trogira, vodi na istočnu stranu otoka. Smještena na tom mjestu, tek desetak metara od nekoć pješčane obale, crkvice je imala burnu i kompleksnu povijesnu ulogu u obrani i životu grada, koju spominju mnoge legende koje zapisuju njegovi kronolozi i povjesničari.<sup>70</sup> Nakon Drugog svjetskog rata ostala je zapuštena, a danas i devastirana nestručnom obnovom te gotovo bez inventara, u liturgijskoj funkciji tek jedanput godišnje (sl. 19).<sup>71</sup>



**17.** Detalj središnjeg polja nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)  
Detail of the central field after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive; J. Kliska, 2019)

Tlocrt i prvo datiranje njezine najranije faze (10. stoljeće) donosi Eynar Dyggve, predlažući izgled izbijenog pročelja na koje se nastavljala kasnija gradnja.<sup>72</sup> Ivan Delalle, ne znajući za te znanstvene zaključke, piše da je podignuta u 13. stoljeću, na mjestu male kapele za pustinjake, u spomen pobjede Trogirana nad Splićanima u bitci pred samim pješčanim sprudom na tom mjestu.<sup>73</sup>

U narodu i predaji spominju se četiri naziva: *Gospica* (kako je nazivaju Čiovljani), *Gospa od Mlika*, *crkva Marijina Očišćenja*<sup>74</sup> i *Gospa pokraj Mora*,<sup>75</sup> dok se u povijesnim zapisima četvrti naziv ponavlja u raznim varijantama: *S. Maria apud littus Maris*,<sup>76</sup> *Gospa od Obale (Madonna del Lido)*,<sup>77</sup> *Gospa na Obali*,<sup>78</sup> *Gospa od Kraj mora*,<sup>79</sup> *Gospa onkraj mora*.<sup>80</sup> Ne iznenađuje što je papinski vizitator Valier uz *Ecc<sup>a</sup> B<sup>a</sup> Maria* ... ostavio prazno mjesto za naknadno upisivanje cjelovitog titulara, kojeg naposljetku nije upisao.<sup>81</sup>

U novije vrijeme, Tomislav Marasović donosi pregled literature s objašnjenjima, datiranjem i nacrtom predromaničkog dijela crkve (prema Dyggveu) te nadograđenog dijela koji datira u 17. stoljeće, dok Ivo Babić u svojoj kapitalnoj sintezi Trogira opisuje prošireni dio crkve i datira ga u 15. stoljeće, prema općim gotičkim značajkama i prema kompoziciji pročelja s vratima.<sup>82</sup> Na temelju njihovih zaključaka, crkvu možemo opisati kao jednobrodnu građevinu od dva dijela i dvije faze: 10. – 11. / 15. stoljeće, orijentiranu istok - zapad, natkrivenu izvornim pokrovom od ploča škriljevca. Stariji dio ima površinu oko 25 m<sup>2</sup> (6,4 x 4,10 m), istočno s plitkom kvadratnom apsidom s vanjske strane bočno je razveden s po pet plitkih niša između lezena koje završavaju lukovima, a apsida je razvedena trima plitkim nišama. U srednjoj niši apside je mali izvorni otvor, a u zabatu crkve drugi. Prostor je izvorno bio razdijeljen na tri jedinice, a svod su mu pridržavale pojasnice koje su se naslanjale na lezene. Rušenjem prednjeg zida



**18a i b.** Detalj ruba Bogorodičina plašta nakon radova (fototeka HRZ-a, snimio G. Tomljenović, 2018.)  
Detail of the edge of the Virgin's mantle after conservation (Croatian Conservation Institute Photo Archive; G. Tomljenović, 2018)



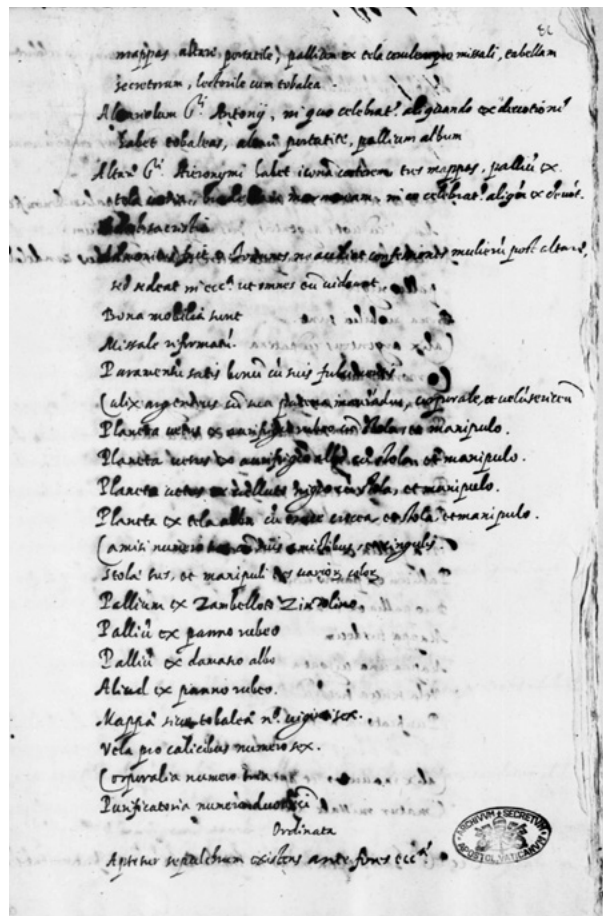
19. Crkva Gospa kraj Mora, sjeverna fasada (fototeka HRZ-a, snimio P. Gamulin, 2019.)  
Church of Our Lady by the Sea, north façade (Croatian Conservation Institute Photo Archive; P. Gamulin, 2019)

i dodatkom šireg broda, stariji je postao njezinim prezbiterijem, a izbijeni zid otvor prema svetištu.

### Objedinjavanje povijesnih popisa, zapisa i mjesta preostalog inventara crkve

Papinski vizitator Agostino Valier u svojem se pohodu biskupijama istočne obale Jadrana 1579. godine kratko zadržao i u toj crkvi,<sup>83</sup> popisavši njezin inventar, pa taj smjer možda možemo dalje slijediti, u usporedbi s danas poznatim i sačuvanim elementima inventara kasnijih stoljeća. Premda popis, naravno, ne uključuje inventar mlađi od 16. stoljeća, donosi nam ključne podatke o oltarima u crkvi potkraj toga stoljeća te sliku zavjetne crkvice u punoj liturgijskoj funkciji, i to nešto više od stoljeća nakon nastanka poliptiha, koji je u tom trenutku na glavnom oltaru najvjerojatnije bio u izvornoj „postavi“<sup>84</sup> (sl. 20). Valier u crkvi zatječe tri oltara: glavni sa slikom Bogorodice optočene zavjetnim darovima, te bočne oltare: oltarić sv. Ante i oltar sv. Jerolima na kojemu je stara ikona, sve uz bogatu liturgijsku opremu koja je uključivala i jedan antifonar.<sup>85</sup> Premda oltare naziva „neposvećenima“, moramo znati da je Valier krenuo na put sveobuhvatnog popisivanja stanja po biskupijama, ne bi li dao upute za usklađivanje sa smjernicama Tridentskog sabora (1545. – 1563. godine) u slavljenju mise. Tek su nakon toga oni mogli biti posvećeni, naravno uz posebne procedure „na lokalnoj razini“.<sup>86</sup>

Svi kod Valiera spomenuti, odnosno još sačuvani elementi inventara crkve danas su izvan liturgijske službe rasuti kao i inventari većine srednjovjekovnih čiovskih crkvice: izgubljeni, razmješteni, premješteni ili povjereni



20. Popis inventara crkve, A. Valier, Visitato Apostolica, 1579. (f.41r, NAS, mikrofilm)  
List of church inventory, A. Valier, Visitato Apostolica, 1579 (f.41r, NAS, mikrofilm)



21. Unutrašnjost crkve Gospe pokraj Mora prije obnove 1997. godine (fototeka Ministarstva kulture RH, Konzervatorskog odjela u Splitu)

Interior of the Church of Our Lady by the Sea before the 1997 restoration (Ministry of Culture of the Republic of Croatia, Conservation Department in Split Photo Archive)



22. Interijer crkvice danas (fototeka HRZ-a, snimio P. Gamulin, 2019.)

Interior of the church today (Croatian Conservation Institute Photo Archive; P. Gamulin, 2019)

na čuvanje, a objedinjavanje podataka o tim procesima čine se sasvim u domenama usmene predaje sve manjeg broja svećenika koji se često mijenjaju, ostavljajući nepotpune primopredajne popise. Registar kulturnih dobara RH štiti tek četiri predmeta, slijedom posljednjeg popisa *in situ* iz 1967. godine (nekoliko godina prije nego što je iz crkve, dio po dio, počelo osipanje inventara). Prema tom je popisu 2016. napisan novi katalog, na temelju kojega je doneseno rješenje o zaštiti cjeline inventara crkvice, premda taj popis ne obuhvaća sve sačuvano, niti se taj inventar više nalazi u crkvi.<sup>87</sup> Zaštita obuhvaća poliptih, ikonu Navještenje, renesansni kalež i kožnati antependij, a navodi se da je poliptih danas u Zbirci crkvene umjetnosti katedrale, ikona Navještenje u samostanu Uznesenja Marijina na Dridu (sv. Ante), a kalež i kožnati antependij u crkvi sv. Josipa (Lazara) na Čiovu, gdje su se u tom trenutku nalazili, prije nego što su i oni premješteni u samostan, koji čuva i zavjetne darove iz te crkve, izmiješane s desecima ostalih iz drugih čiovskih crkvice, a registriranih u Zbirci predmeta i umjetnina u crkvi sv. Ante.<sup>88</sup>

Unutar apside se do 1974. godine nalazio sklop konstrukcije oltara koji je uključivao drveni retabl s poledinskom oplatom u obliku ondašnjeg otvora u apside, kožnati oslikani predoltarnik i poliptih usred cjeline. Budući da je

poliptih stariji od retabla s predoltarnikom, sigurno je da je on u izvornoj zamisli stajao samostalno iznad stipesa koji je bio prislonjen uz zid apside. Budući da je pak crkva bitno starija od poliptiha, na njoj je u ranijoj zamisli (romaničkoj), kako je to opet gotovo redovito slučaj, najvjerojatnije stajala ikona s prikazom Bogorodice,<sup>89</sup> dok za izvorni izgled i opremu predromaničkog svetišta nemamo smjernica (pod starijeg dijela crkve je iz 15. stoljeća), osim dvaju elemenata izvorne kamene ograde, danas ugrađene u okvire prozora novog pročelja crkve.<sup>90</sup>

### Kontekstualizacija sakralnog inventara u izmijenjenom kontekstu interijera crkve

Od cijelog povijesnog inventara crkve danas se u njoj nalaze, prislonjeni uz zidove broda, tek dva drvena retabla bez slika (i bez oltara), koji su možda ipak dijelovi nekadašnjih oltara sv. Ante i sv. Jerolima, čije titulare, na prijašnjoj koncepciji oltara, spominje Valier. Osim njih, na luku apside visi jedan polimentirani i lazurirani okvir s reprodukcijom okrunjene *Bogorodice dojiteljice*, a lijevo od ulaza u crkvu je niski drveni ormar široke datacije.<sup>91</sup> Manji retabl je, zajedno s kožnatim predoltarnikom iz istog vremena, gotičkim poliptihom i nešto opreme oltara, do 1974. godine bio dio njegove prije opisane kompozicije, a cjelina



je najvjerojatnije nastala u 19. stoljeću (sl. 8). Nakon dekontekstualizacije poliptiha 1974. godine i njegova smještaja u zbirku, do „obnove“ crkve 1997. godine, izgled glavnog oltara, koji je obuhvaćao samo drveni retabl usred kojega je bila obješena slika na platnu s prikazom Bogorodice s Djetetom, a za potrebe liturgije, dokumentiran je fotografijom (sl. 21). Slici dosad nismo ušli u trag, a danas se u crkvi više ne nalazi. Nijedna druga fotografija, koja bi svjedočila o ostalom inventaru crkve u tom vremenskom rasponu, nije pronađena u fotoarhivu Konzervatorskog odjela u Splitu, koji je u to doba bio nadležan za Čiovo.<sup>92</sup> Posljednju fazu poliptiha u funkciji na glavnom oltaru prikazuje upravo fotografija Karla Stühlera iz 1932. godine. Iz te je godine i prvi opis slike Ljube Karamana. Osim fotodokumentiranog glavnog oltara u vremenu prije obnove crkve, a budući da drugih fotografija nema (službenih, pa će se za te informacije morati pregledavati obiteljske fotografije župljana i arhivske fotografije župnog ureda), posredno su crkvi pribrojene dvije ikone iz 16. stoljeća (*Navještenje i Poklonstvo pastira*), koje se danas nalaze u franjevačkom samostanu sv. Ante na Čiovu, zatim zavjetna slika (*Bogorodica s Djetetom, sv. Antom i dva građanina*) koja je danas u sakristiji katedrale, renesansni kalež, danas u franjevačkom samostanu sv. Ante na Dridu,<sup>93</sup> te drveni svijećnjaci i par izgubljenih reprodukcija iz 19. stoljeća.<sup>94</sup> Od

toga, je objelodanjen poliptih (1974.),<sup>95</sup> kožnati antependij (1997.),<sup>96</sup> zavjetna slika *Bogorodica s Djetetom i sv. Antom* (1997.)<sup>97</sup> te ikone *Navještenje i Poklonstvo pastira* (2005. godine kao male studije slika).<sup>98</sup>

Premda je dio inventara premješten u druge crkve tijekom poslijeratnog razdoblja (do sedamdesetih godina), veći dio je odnesen neposredno prije njezine obnove 1997. – 1999. godine,<sup>99</sup> vjerojatno s namjerom da bude vraćen. Međutim, nikad nije vraćen, niti su cjelovito dokumentirana kasnija mjesta pohrane tih kronološki i stilski te materijalima i namjenom raznovrsnih predmeta, koje danas pokušavamo, makar imaginarno, objediniti u drevnom sakralnom prostoru koji jedva iščitavamo.

Usred njegovih ogoljenih zidova, a na novokomponiranom kamenom oltaru, uz osnovne „liturgijske potreštine“ novoga doba, danas se nalazi tek gipsana Bogorodica oko koje se nakuplja otpala cementna žbuka, a ona u tom suhom prostoru, lišenom ikakvih povijesnih i umjetničkih značenja, posljednjim titrajem dočarava sliku pred kojom su nekad davno, u osami pod sjenom čempresa i borova, uz samu pjeskovitu morsku obalu s pogledom na srednjovjekovni Trogir u zlatnom sjaju boja i optočenu zavjetima, vibrirale riječi: *Svi smrtnici nadajte se jedinome spasenju od čovjeka i Boga kojega drži Blažena Djeвица Marija* (sl. 22). ■

## Bilješke

**1** Poliptih ima osam polja: pet u glavnoj i tri u gornjoj zoni. Visina prema širini središnjeg polja glavne zone je u odnosu 2:1, dok je kod bočnih polja taj odnos 5:1. Očekivano, odnosi visina prema širini gornjih polja prilagođeni su prikazu likova do pojasa, ali u cjelini mjerama i obliku kvadratne apside sa zabatom. Unutar toga oblika, mjere gornjeg središnjeg polja nastavljaju se na mjere donjeg, dok rubna, kratka polja (oblika skošenog kvadrata) umanjuju preekspaniranost visina uskih polja ispod. Odnosi dimenzija dvaju središnjih polja pridonose smirenosti prikaza (likovi na njima ujedno su u približno istom realnom odnosu veličina), dok su rubni likovi gornjih polja upola manji od donjih.

**2** Crvena pozadina uskih polja obuhvaća njihove gornje tri četvrtine, a sve su istog tona i optičkih svojstava, dok su donje četvrtine polja obojene redom: zelenom, oker, plavom i na kraju opet zelenom. Srednje polje nije raščlanjeno na četvrtine, nego na trećine. Gornje dvije trećine su crvene boje, a donju jednu trećinu čine dva jednaka dijela (vidljiva samo uz rubove, iza trona): gore svijetlosiva, dolje tamnozeleno. Ta različitost u vertikalnoj podjeli proizlazi iz opisanih ukupnih odnosa dimenzija polja pojedinačno, zbog postizanja njihova sklada.

**3** Stratigrafija: gips s olovnobijelom, cinober (HRZ; izvješće 79/2015; uzorak 19638 i 19639; analizirali Domagoj Mudronja i Mirjana Jelinčić); ostali primjeri: Paliotto iz crkve sv. Andrije na Čiovu, slikano raspelo Blaža Jurjeva Trogirana iz Gospe od Karmena, slikano raspelo iz zbirke samostana benediktinki. Prvi izvor: LJUBO KARAMAN, 1933., 152, 156 i 157: „...kod nas sam

ga našao na šest slika i u tri različita mjesta...“, a u bilj. 53 nabraja pet slika istog fonda u talijanskom slikarstvu Venecije i Ravene, uz komentar: „...sve su to slabije radnje lokalnih majstora, koji iz razloga štednje, kao i naši domaći majstori, izostavljaju zlatnu pozadinu.“

**4** Širina bočnih polja: 17 cm dva srednja, odnosno 18 cm dva rubna.

**5** Opis likova: KSENIJA CICARELLI, 1975., 95–97; reprint 2005., 131–132: „U srednjem, širem polju, pod arkadom polukružna luka, na gotičkom prijestolju sjedi Madona i doji Dijete. Odjevena je u ljubičasto crvenu haljinu. Plavi plašt sa zelenom podstavom, ukrašen cvjetnim, nekoć zlatnim ukrasima prebačen joj je preko glave i ramena. Rub plašta izvija se u izduljenim naborima preko lijeve ruke i koljena. U krilu drži Dijete u dugoj ljubičasto smeđoj haljini ispod koje proviruje desna noga u papučici. Sv. Ivan u biskupskom odijelu s mitrom na glavi desnom rukom blagoslivlje, a lijevom pridržava knjigu zelenih korica, dok mu je s desne strane pastoral. Obje ruke su u bjelkastim rukavicama s resama na šiljastim završetcima. Bijela alba ukrašena je pri dnu vijugastim zlatnim ukrasom na crvenoj pozadini i pada u ravnim naborima koji se pri dnu lome i svijaju nad crnom obucom. Svjetlo ljubičasta kazula ukrašena je zlatnim križem i viticom i nabire se preko svečeve desnice. Vitka figura sv. Magdalene spuštene valovite kose žute boje odjevena je u haljinu žarko crvene boje pridržanu pod prsima. Preko ramena prebačen joj je ljubičasti plašt sa žuto oker podstavom koji se na njenom desnom boku

svija u trokutaste vješto oblikovane nabore. Desnom rukom širokog dlana drži palmin list, a u lijevoj posudi kruškolikog gotičkog oblika. Sv. Katarina prikazana je s gotičkom krunom na glavi i mučeničkim kotačem zlatne boje među rukama. Žutooker haljina nijansirana osjenjenim naborima od prsiju do dolje, nabire se na zelenom podu u karakteristične gotičke nabore otkrivajući podstavu karmin boje. Svjetlo ljubičasti plašt prebačen preko ramena svetice i pridržan njenom lijevom rukom, valovito se spušta tvoreći trokutaste nabore na njenom lijevom boku i otkriva plavo zelenu podstavu plašta. S. Lovrijenac, zaštitnik Trogira, na žalost, je potpuno uništen. Sačuvani su samo donji dijelovi svinutih nabora svečane bijelo sive haljine, crne cipele i rešetka pod nogama.“ Iznad bočnih likova redom su (osim oštećenog sv. Lovre) napisana njihova imena goticom: +MADALIA+; +IOHES+T+; S+CATEINA+.

**6** Svih sedam aureola likova na poliptihu različitih je promjera: Bogorodičina je 17 cm, Kristova 14 cm, ali shodno skupinama likova po veličini, usporedne su aureole bočnih svetaca: promjer 12,3 cm, 12,5 cm, odnosno 13 cm, odnosno likova u prizoru *Navještenja*: 8, odnosno 9 cm. Ovisno o složenosti punciranih ukrasa, konstruirane su unutar tri do deset kružnica, ugraviranih prije pozlaćivanja („špic“ zaobljenog vrha je širine 0,1 mm). Puncirani ukrasi (korištena su samo tri modela alatki za punciranje) utisnuti su pak nakon pozlaćivanja i poliranja zlatnog listića, a postoje na svim aureolama osim Kristove, koja jedina ima bijeli rub, dok su ostali crni. Kod svih aureola su, unutar vanjske četiri linije, punce poredane isto: najprije red krugova (promjer 1 mm) pa red kružnica (promjer 4 mm) pa opet krugova (promjer 1 mm). Bogorodičina aureola je prema središtu kruga raščlanjena na još dvije kružne zone, od kojih je vanjska s otiskom petolisnih cvjetova (devet u nizu); taj ukras Ivana Prijatelj zove *rozeta* i nalazi ga na Bogorodičinoj aureoli na Blaževu poliptihu iz Zbirke crkvene umjetnosti u Trogiru. IVANA PRIJATELJ, 1986., 172, 173. Sljedeće polje zadnje Bogorodičine aureole je prazno, ali omeđeno linijom krugova (0,1 mm). Naposljetku, u preostalim zonama uz glave anđela, svetaca i Bogorodice utisnute su (najtanjom, špicastom puncom) viseće arkadice omeđene trolistima. Važno je reći da izvedeni postupak punciranja u rasporedu nije bio podređen kriterijima visoke preciznosti.

**7** 89 x 126,2 cm.

**8** Natpis je 1874. godine pročitao Ivan Ostojić. On sam ga nije objavio pa se u članku spominje prvi put. KSENIJA CICARELLI, 1975., 99.

**9** „Na vrhu poliptiha u trokutastim završetcima prizori su Navještenja sa strana, a u sredini *Imago pietatis*. Madona Navještenja prikazana je do pojasa s prekrizanim rukama na prsima. Tamnomaslinasti zeleni plašt prebačen preko glave zakopčan joj je pod vratom tvoreći nabrani ovratnik. Haljina je tamno ljubičaste boje. Krilati anđeo Navještenja u zelenoj haljini sa zlatom ornamentiranim ovratnikom prikazan je u profilu. Desnom rukom blagoslivlja, a u pozadini je ljljan. Žuti pramenovi kose spuštaju se do vrata. *Imago pietatis* prikazuje Krista s prekrizanim i probodenim rukama nad sarkofagom maslinasto zelenog ruba. Iza njega je drvo križa sa dva čavla crne boje. Lice i aureola Krista

su više oštećeni, a tijelo manje, ali je vidljiva modelacija njegove muskulature. Sa desne strane grudiju i sa lijeve ruke curi krv. Pozadina svih likova je izrazito crvene boje koja se u danjem dijelu uspravnih likova mijenja u zelenu, svijetlo smeđu i modru.“ KSENIJA CICARELLI, 1975., 98; reprint 2005., 132.

**10** S okvirom 54 x 37,2 cm.

**11** S okvirima: lijevi 26,5 x 26 cm, desni 26 x 25,3 cm.

**12** ANTE IVANČIĆ, 1999., 30, 31, 32.; FANI CELIO CEGA, 2005., 126–129.

**13** KSENIJA CICARELLI, 1975., 103.: „...ruke Madone, svetaca i svetica širokih dlanova i zadebljanih prstiju...“; nakon čišćenja slike možemo reći da su prsti likova ipak varijabilne širine, a svi dlanovi karakteristično široki, najviše Bogorodičin, na kojemu je najbolje i sačuvana svjetlosna gradacija volumena. Karakterističan „znak“ slikara, neuočen u literaturi, je i naglašeni V pod vratom, koji u poveznicama ima još jedino Bogorodica iz zbirke zadarskih franjevac, a i Gospa na Hladih koju je tom krugu pripisala ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 1993., 1–2.

**14** TOMISLAV MARASOVIĆ, 2011., 514–515; IVO BABIĆ, 2016., 448 (upitnik uz dataciju proširenog dijela): dataciju u korist Ive Babića potvrđuje Pavao Andreis, crpeći izvor iz bule pape Grgura XIII. iz 1563. godine. PAVAO ANDREIS, 1977., 334, 338.

**15** Zaključci Drugog vatikanskog sabora prihvaćeni su 1963. godine i objedinjeni u: Konstitucija o svetoj liturgiji, *Sacrosanctum Concilium*. URL = <http://zrno.files.wordpress.com/2010/05/sacrosanctum-concilium.pdf> (15. ožujka 2019.).

**16** Franjevački samostan sv. Ante u blizini svjedoči o životu puštinjaka na tom mjestu, prije i nakon osnutka samostana, a Čiovu su svojstvene i „prizidnice“, koje su svoje životne zavjete ispunjavale zagrađene iza zidova crkvice. O njima pišu: PAVAO ANDREIS, I., 338; IVAN LUCIĆ, 1979., 1006; IVAN DELALLE, 1936., 78–79; FANI CELIO CEGA, 2005., 125, 126; za najcjelovitiji pregled srednjovjekovnog Trogira, u svim njegovim aspektima, vidi: IRENA BENYOVSKY LATIN, 2009.

**17** IVAN LUCIĆ, II., 1979., 1006, 1011, bilj. 22.

**18** Bratime *Crkve od obale* spominju redom: MICHELE PRIOLUS, 1603., f. 546. r. (prva objava: IVO BABIĆ, 2016., 448); IVAN DELALLE, 1936., 78–79; PAVAO ANDREIS, 1977.–1978., I., 338; VJEKO OMAŠIĆ, 1980., 1137; FANI CELIO CEGA, 2005., 126; IVO BABIĆ, 2016., 448.

**19** Danas okupljene s ostalim zavjetnim darovima (*ex voto*) iz čiovskih crkvice u franjevačkom samostanu sv. Ante na Dridu, Čiovo. DANKA RADIĆ, 2005., 65–95, 2005., 25–26. Kult štovanja Djevice Marije na Čiovu i zahvalnice njoj: 70; Gospa pokraj Mora: 78–79. Zavjetni darovi zaštićeni su kao *Zbirka predmeta i umjetnina u crkvi sv. Ante* (broj rješenja: 24/89-1972 Čiovo).

**20** DANKA RADIĆ, 2005., 26; AGOSTINO VALIER, 1579., f. 41r.: jednu *stariju* ikonu nalazi na oltaru sv. Ante u crkvi, a budući da na glavnom oltaru opisuje Bogorodicu optočenu srebrnim zavjetima, možemo zaključiti da je starija ikona bila zamijenjena suvremenijom slikom te premještena na bočni oltar. To bi upućivalo na još stariju zavjetnu ulogu crkvice. Kao nastavak na bilj. 15., Andreis nas kroz povijesni izvor papinske bule Grgura XIII.

upućuje na njegovu odluku kojom nalaže gradnju samostana na Dridu i u njemu štovanje ikone.

**21** Situacija je sasvim suprotna od one iz 13. i 14. stoljeća, kad u odnosu na ukupan broj sačuvanih zapisa imamo veći broj sačuvanih slika. Razlog vjerojatno nije u većoj produkciji slika, nego jednostavno u bogatijem fondu sačuvanih notarskih zapisa i općenito izvora prema kojima možemo pratiti narudžbe, a broj nestalih djela razvijenog, kao i kasnog, srednjeg vijeka recipročan je ostalim resursima, što se, u svih šest skupina umjetničkog stvaralaštva i obrta, jasno može pratiti kod: NEVENKA BEZIĆ BOŽANIĆ, 1999.

**22** Uz znatno brojniju literaturu, ovdje izdvajam, kronološki por-edanu, samo onu u kojoj se spominje opus slikara Dujma Vučkovića: PETAR KOLENDIĆ, 1920., 117–190; LJUBO KARAMAN, 1933.; KRUNO PRIJATELJ, 1954., 67–86 (uz raniju literaturu u bilj. 18, 80.); CVITO FISKOVIĆ, 1950.a., 188–218, sl. 4 i crtežom; Vijest o Vučkoviću u Trogiru (uz poseban otisak); CVITO FISKOVIĆ, 1950. CVITO FISKOVIĆ, 1950.a, 144–145; KRUNO PRIJATELJ, 1955., 42–61; GRGO GAMULIN, 1956.; DAVOR DOMANČIĆ, 1959., 41–58; CVITO FISKOVIĆ, 1959., 97–100; KRUNO PRIJATELJ, 1961., 96–113; KRUNO PRIJATELJ, 1968., 344–345; KSENIJA CICARELLI, 1975., 95–105; IVO PETRICIOLI, 1980., 117–118; KRUNO PRIJATELJ, 1979.–1982., 238–248, 245; KRUNO PRIJATELJ, 1983.; EMIL HILJE, 1990., 33–48; EMIL HILJE, 1999.; JOŠKO BELAMARIĆ, 1996., 31–42; ANDREA DE MARCHI, 1996., 19–31; EMIL HILJE, 1996., 43–59; EMIL HILJE, 2007., 289–337; JOŠKO BELAMARIĆ, 2015., 187–194; EMIL HILJE, 2018., 447–462.

**23** Ta slobodna interpretacija, koja nema namjeru iznositi presjek stupnja povijesnoumjetničkih istraživanja, nego je u funkciji jedne od poveznica ovoga rada, temelji se na relativno općem uvidu u golem opus literature.

**24** PETAR KOLENDIĆ, 1920., 118.

**25** Vučkovićev opus do sada su obrađivali: Petar Kolendić, 1920. godine – dva nestala šibenska poliptiha uz dokumente iz 1448. godine i nestala zastava šibenskog bratstva Nove crkve iz 1452. godine; Kruno Prijatelj, 1954. godine Bogorodicu s Djetetom iz SICU-a u Zadru; Davor Domančić, 1959. godine – freske na svodu ciborija Boninova oltara splitske katedrale (prema dokumentu iz 1429. godine) te *Ugijanski poliptih*; Ksenija Cicarelli, 1975. godine – poliptih iz crkve Gospa pokraj Mora na Čiovu (pripisan krugu D. Vučkovića); Andrea de Marchi (u suradnji s Joškom Belamarićem), 1996. godine – dijelove poliptiha iz Ermitaža porijeklom s glavnog oltara crkve sv. Frane na Obali, iz 1437. godine; Joško Belamarić, 1996. godine – temperu s prikazom sv. Staša u knjizi *Pravila Bratovštine svetoga Staša* iz 1439. godine, a 2015. temperu s prikazom raspeća iz matrikule Bratovštine Sv. Križa iz 1439. godine. Ovdje se razmatra i slika na dasci *Bogorodica s Djetetom* iz zbirke samostana zadarskih franjevaca, ali samo kao opća zapažanja i tehničke značajke, prema prijašnjim smjernicama drugih autora (K. P.). Poliptihu je, međutim, stilski najbliža slika *Bogorodica s Djetetom*, štovana kao Gospa na Hladih u istoimenoj crkvi u Kaštel Sućurcu, o kojoj je opširnije pisala ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 1993., 1–2., nažalost u konzervatorskom biltenu koji nije bio šire dostupan, pa atribucija poslije nije razmatrana u,

doduše malobrojnim, studijama. Slika je bila restaurirana u Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture Split 1993. godine (Slavko Alač, Branko Pavazza), a tehničke analize nisu bile provedene, kao nažalost ni ovom prilikom.

**26** LJUBO KARAMAN, 1933., 155, 159.

**27** KSENIJA CICARELLI, 1975., 95–105, uz spomenuti dokument (103., bilj.5), koji je 1950. objavio Cvito Fisković, 1949., 5, bilj. 21: Not. Akti 1455. god. Trogirski akti Državnog arhiva u Zadru.

**28** Te su freske tehnički potpuno netipične za fresko slikarstvo, pa restauratori izvještavaju o sastavu podloge, slojevitom nanošenju tonova i kombinaciji pigmenata, što je pak tipičnije za slikanje na dasci, uz dokazanu upotrebu lanenog ulja za lijepljenje listića, u što sam se uvjerila prateći restauraciju fresaka potkraj devedesetih godina.

**29** JOSIP BELAMARIĆ, 1996., 31–42; JOSIP BELAMARIĆ, 2015., 187–194.

**30** JOSIP BELAMARIĆ, 1996., 31–42; ANDREA DE MARCHI, 1996., 19–31.

**31** Od kojih su jedino autorstvo fresaka iz splitske katedrale dokazano dokumentom. CVITO FISKOVIĆ, 1950., 208.

**32** Fotografija objavljena u: *Zlato i srebro Zadra*, 1951., sl. 97; O slici je pisano: KRUNO PRIJATELJ, 1954., 68–69 (i sl. 23); IVO PETRICIOLI, 1980., 118; KRUNO PRIJATELJ, 1983., 18, gdje je (zajedno s drugom Bogorodicom, iz SICU-a u Zadru) stavlja u kontekst Vučkovićeve opusa, što razmatra i EMIL HILJE, 1990., 41, 46 (koji, temeljem otkrivenih dokumenata o njegovu sinu Dujmu Marinovu Vučkoviću, uvodi u literaturu točno prezime slikara: Vučković umjesto Vušković /EMIL HILJE, 1996., 45.: tu se ono piše i u citiranju autora koji su pisali raniji oblik prezimena, a i onih nadalje koji redom u svojim tekstovima prihvaćaju novi oblik prezimena/) te ANDREA DE MARCHI, 1996., 28. Sliku sam pregledala optički i uz pomoć digitalnog mikroskopa 2015. godine te usporedila gamu i građu boja, optička svojstva njihovih površina, detalje oka i punce. Može se zaključiti da je, shodno različitostima u ikonografskom prikazu, s našom Bogorodicom nekoliko ipak vrlo bitnih poveznica: isti set i oblici puncu (krug, kružnica, „špic“), podudarnosti u stilu punciranja, iste osnovne boje (ovdje verdigris podstave haljine sasvim očuvan i tamno-smeđe boje), žute kose i svijetle oči s malim, crnim zjenicama, fokusirani pogled, građa oka, ruke, prepoznatljiv V pod vratom, a u cjelini: ista crvena pozadina, cinober u njezinoj građi, „otisak“ u crvenoj boji nekadašnjeg luka okvira te naizgled ista vrsta drva. Ta je slika pak mnogo bolje očuvana, posebno građa slikanog sloja, uz tragove izvornog laka. Restaurirao JAZU, I. Lončarić. KRUNO PRIJATELJ, 1954., 68.

**33** Razmatran je opsežan restauratorski dosje iz 1997./1998., koji se čuva u Hrvatskom restauratorskom zavodu, na Odjelu u Splitu, autora Branka Matulića i Tončija Borovca. Tehnička ispitivanja provedena su u suradnji s Technische Universität München (E. Emmerling – C. Thieme), a dokazana je olovno bijela, kalcit, crveni lak, cinober, zelena zemlja, žuti i crveni oker, azurit (pod slikan organskom zelenom koju nije bilo moguće kemijski dokazati), bijela masa od kalcita i gipsa za izradu aplikacija (*pastiglia*), aplikacija od pozlaćene kositrene folije na lanenom ulju, tehnika

koja je pronađena na nekoliko primjera našega najstarijeg slikarstva na dasci, dok je na podsliku od zelene zemlje (*Terra verde*) inkarnat dovršen kalcitom toniranim crvenim lakom, što restoratori smatraju atipičnim načinom gradnje inkarnata u fresko slikarstvu toga doba. HRZ, Restauratorski odjel Split, Tončija Borovca i Branka Matulića.

**34** Prema uputi Joška Belamarića, koji je sugerirao i dogovorio suradnju, uputila sam pismo kustosici muzeja Zoyi Kuptsovoj te načelno dogovorila plan istraživačke suradnje za 2020. godinu.

**35** Temperu na papiru sam proučila na ljubazni poziv Joška Belamarića koji ju je pronašao i objelodanio 2015. godine te objavio note izvještaja o gradnji slike. JOŠKO BELAMARIĆ, 2015., 192.

**36** Ista gradnja plave boje na freskama iz splitske katedrale (izvještaj E. Emmerling – C. Thieme, TUM, 1999.) te na ovdje opisanoj temperi iz matricule Bratovštine sv. Staša (plava pozadina).

**37** DAVOR DOMANČIĆ, 1959. 41–58; JOŠKO BELAMARIĆ, 1996., 31–40. Tim poliptihom najviše se bavio Emil Hilje u nizu radova. EMIL HILJE, 1996., 43–59, 44–46, bilj. 1–9.

**38** Kraći pregled tempere, uz snimanje digitalnim mikroskopima u VIS i IC spektru, koje sam provela nedavno, dokazuje značajke tempere te razlučuje osnovne pigmente, tehniku slikanja draperija, kose i očiju. Pigmenti su pregledani mikroskopski, dakle nisu potvrđeni analizama, a okvirne boje i pigmenti (prepoznati mikrooptički) su: ultramarin ili azurit, žuta (orpiment?), crna, cinober, crveni lak, bijela i crna.

**39** O pretapanju slikarskih medija pišu Fisković i Domančić, oba temeljem ukupnih primjera i spoznaja o djelovanju slikara 15. stoljeća, pa nam to dokazuje da se ta praksa, uobičajena u ranijim stoljećima (kod nas ćemo je naći i kod samog Buvine), premda u manjem opsegu, nastavlja i u 15. stoljeću. Vučković je naslikao i jednu zastavu, što ga potvrđuje i kao slikara na platnu, pa se ne bismo trebali čuditi takvim tehničkim „premosnicama“. CVITO FISKOVIĆ, 1950., 145; DAVOR DOMANČIĆ, 1959., 45. O tim pretapanjima u niz navrata pisao je Joško Belamarić, uvjerljivo obuhvaćajući i mnogo manje „spojive“ medije.

**40** Zbog tih su svojstava, u analizi veziva slikarstva toga razdoblja, posebice ako je sekundarno „tretirano“ uljnim preslicima i voskovima, rezultati uobičajeno korištene FTIR spektroskopske analize i tankoslojne kromatografije uglavnom nepouzdana. I u ovom slučaju analize su dokazale samo proteinsko vezivo te vosak (HRZ; izvješće 76/2015; šest uzoraka [19630, 19631, 19632, 19634, 19645 i 19647] analizirala Margareta Klofutar).

**41** Do 15. stoljeća u Dalmaciji nema dokazanih primjera; kao okosnicu informacija o pigmentu ovdje koristim izvor iz vremena: CENNINO CENNINI, 2007., 177, bilj. 88. (Jurica Matijević): „Verdername, odnosno verdigris je pigment koji je po sastavu bakrov bazični acetat  $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2$  i  $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \times 2\text{Cu}(\text{OH})_2$ . Dobiva se tako što se trake bakrenog lima izlažu djelovanju para octene kiseline iz octa ili komovine.“

**42** Trinaesto stoljeće: Trogirski poliptih, Gospa od Žnjana, Trogirski evanđelistar, Bogorodica iz Sv. Šimuna u Zadru (op. a.).

**43** CENNINO CENNINI, 2007., 61: „Pazi da nikad ne dođe u doticaj s olovnim bjelilom, jer su u svemu smrtni neprijatelji.“ To možda upućuje na spomenuto sazrijevanje slikarstva izvan

novih umjetničkih smjerova koji, uz upotrebu izabranih pigmenta, odmah razvijaju i slikarske tehnike, ugrađujući u njih prethodna iskustva.

**44** CENNINO CENNINI, 2007., 61: „...već je sama po sebi prilično zelena.“

**45** CENNINO CENNINI, 2007., 177, bilj. 88 (Jurica Matijević): „Verdigris je najreaktivniji i najnestabilniji od svih bakrenih pigmenta, zbog čega je na mnogim slikama postao tamnosmed.“ Na slici Jurja Čulinovića iz 1440., *Madona na tronu* (danas na Visovcu, a izvorno u crkvi sv. Lovre u Šibeniku), tijekom restauracije zaključili smo da je zelena podstava Bogorodičine haljine bojena verdigrisom, i to upravo po smeđoj „membrani“ koja je nastala na površini zeleno obojene plohe. Kemijske analize pak nisu provedene.

**46** Azurit u sastavu plave, mljeven i spravljan s tutkalom, tako da njegovi kristalici reflektiraju svjetlosne zrake u svim smjerovima kreirajući svjetlucavi efekt – ovdje je također bio vrlo zagušen lakovima, bojama i voskom. Dio toga efekta je vraćen, ali s mjerom, jer je čišćenje usklađeno s odlukom o razini cjelovitog čišćenja slike, te s očuvanim najuspjelijih rekonstrukcija iz 1955. (ispod kojih nema izvorne boje), ispranom bojom i zonama oštećene „membrane“. Više o problematici čišćenja azurita vidi u: ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2013., 73–103, 88, 99, bilj. 78.

**47** U Restauratorskom arhivu Konzervatorskog odjela u Splitu Ministarstva kulture RH (dalje KO Split), nekadašnjeg Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju, odnosno Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu, postoje dva dosjeka o poliptihu: jedan iz 1955. (redni broj restaurirane umjetnine u radionici i dosjeka je 8), a drugi iz 1974. godine (redni broj umjetnine i dosjeka je 468). Oba zahvata vodio je Filip Dobrošević, a šturo ih je opisao svakog na dvije kartice ondašnjeg dokumentacijskog formulara koji potpisuje kao *restorator F. D.*, dok drugi dosje sadržava i program radova za 1974., uz troškovnik i jednu pisanu stranicu svih općih podataka, koji je pisala Ksenija Cicarelli koja je pratila zahvat. U prvome se umjetnina vodi kao poliptih domaće škole najbliže atribuiran Blažu Jurjevu, a u drugom nepoznatom domaćem slikaru iz kruga splitske slikarske škole majstora Vučkovića (o čemu K. C. 1975. godine objavljuje rad). Također, u prvom dosjeu navodi se da je u crkvi zatečen u „raspadajućem stanju, tako da su pojedini dijelovi otpadali i prilikom malog dodira“, te je u Split prenesen u komadima, a u drugom se spominje pet gradbenih dasaka poliptiha te nova mehanička oštećenja polja s prikazom *Eccae homo* nastala nepažnjom djece koja su se igrala u crkvi, kao i nova oštećenja nastala zbog visoke vlage u crkvi. Odlučeno je da će se zbog tih okolnosti nakon zahvata izložiti u crkvenoj zbirci Stolne crkve, koja se tada nalazila u crkvi sv. Ivana Krstitelja, a poslije je prebačena u obnovljeni izložbeni prostor na prvom katu župnog ureda katedrale, gdje se i danas nalazi. U toj intervenciji zamijenjen je vanjski drveni okvir iz 1955. aluminijskim, koji je zatečen 2010. godine u prvoj fazi radova na poliptihu (fumigacija). Od tragova prijašnjih povijesnih zahvata i intervencija, u prvom izvještaju se spominje 1926. godina, kad je splitski slikar Milan Tolić naslikao nedostajući lik sv. Lovre, koji je sačuvan do danas ispod preparacije postavljene 1955. Tada je, sudeći prema

stilskim i ostalim obilježjima na fotografiji prije toga zahvata, slikar gotovo sasvim preslikao lik Bogorodice (tragovi su do danas preostali pod retušima dviju spomenutih restauracija). Dakle, tri su dokumentirana povijesna zahvata: 1926., 1955. i 1974. Prije i tijekom restauracije slike utvrđen je niz parcijalnih intervencija retušem, doslikavanjem i preslikavanjem, a svi se mogu zbrojiti u tri intervencije takve vrste. Ima tragova intervencije u konstrukciju, ali su oni dio restauracije iz 1955. (kad je uklonjen izvorni i postavljen novi drveni parketaž).

**48** INV. fot 8199/br. neg. 572/vel. A572/ploča/ snimio Karlo Stühler, 1932. godine, arhiv fototeke KO Split (u knjizi 1. broj negativa 572 ima naziv: Trogir, Crkva Gospe kraj Mora).

**49** Uz ostale značajke slojeva, dokazani su prusko i kobaltno plava, cinkova i titanova bijela. HRZ, Prirodoslovni laboratorij, Laboratorijsko izvješće 79/2015, analizirali Domagoj Mudronja i Mirjana Jelinčić.

**50** IVANA NINA UNKOVIĆ, 2011., 269–276.

**51** O djelovanju Karla Stühlera u Splitu vidi: DUŠKO KEČKE-MET, 2004., 101–105.

**52** IVANA NINA UNKOVIĆ, 2011., 272: poliptih se ne navodi među restauriranim slikama F. Gogle i M. Sternena. U Izvješću o djelatnosti Konzervatorskog ureda za Dalmaciju u Splitu god. 1924./1925.; LJUBO KARAMAN, 1924.–1925., 1–29, 12: „Tako je na primjer vrlo interesantan starinski poliptih iz XV. vijeka u crkvi Gospe od Primorja na Čiovu kod Trogira bio u zadnje doba sav premazan kričevim bojama od slikara posve nevješta restaurovanju slika (sr. Br. 24 kons. G. 1924.); ...u novije doba na žalost oštećen i grdno premazan bojom.“ LJUBO KARAMAN, 1933., 152.

**53** U knjizi ulazaka poliptih se vodi pod brojem 8. KO Split, Restauratorski arhiv, 1955., br. 8, 2, Filip Dobrošević. Koncept promišljanja zaštite pokretne baštine u ranom razdoblju restauratorske prakse radionice Cvito Fisković je sažeo ovako: „Naš plan rada usredotočen je na popravak starijih slika od 13.–15. stoljeća, koja su u vrlo teškom stanju, jer su slikane na drvu, koje je izjela crvotočina. Stoga nam je dužnost da te umjetnine spasimo od propasti, a to iziskuje mnogo rada i vremena.“ SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 151 (izvor: HDASt, mapa 1961 br. VI od 50 do 100, KZZD u ST, br: 60/4-1961., 11. srpnja 1961. Župski ured Milna, Predmet: Popravak slika. CF)

**54** MK RH. KO Split, Restauratorski arhiv, dosje 468, 1974., 1 (opis oštećenja); vidi bilj. 47 u ovom tekstu.

**55** SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 172.

**56** Industrijski spravljeno polivinil-acetatno (PVA) ljepilo tvrtke Karbon.

**57** MK RH, KO Split, Restauratorski arhiv, 1955., br. 8,1, Filip Dobrošević, dokumentacijski karton br. 8, 1.

**58** U dokumentacijskom kartonu iz 1955. ne navode se mjere poliptiha; a u dosjeu iz 1974.: 160 x 130 cm; u članku K. Cicarelli navodi mjere 147 x 126 cm (širinu pa visinu). Prva navedena mjera odnosi se na drveni okvir montiran 1955., a druga na okvir iz 1974. godine. Nakon zahvata i montiranja dijelova u cjelinu, a i nakon rekonstrukcije okvira s prikazom Krista, mjere su ostale gotovo iste, ali drugačije raspoređene, budući da je donji rub slike skraććen, a gornji povećan rekonstrukcijom okvira s prikazom Krista.

**59** HRZ, Prirodoslovni laboratorij, Laboratorijsko izvješće 83/2015; uzorak br. 19641., desna ploča, analizirala Margareta Klofutar.

**60** Dimenzije lijeve ploče: 116 x 41 cm, srednje: 96 x 42,3 cm, a desne 118 x 41 cm. Dimenzije srednjeg polja zabata (prije rekonstrukcije) su 39 x 34,5 cm. Tragove blanje zaobljena noža našla sam na najranijem primjeru na segmentima Buvininih vratnica, a zatim na preklopu i poledini slikanog raspela iz crkve sv. Andrije s početka 14. stoljeća. Zajedno, dakle, obuhvaćaju tri stoljeća kontinuirane upotrebe.

**61** HRZ, Prirodoslovni laboratorij, Laboratorijsko izvješće 83/2015. Uzorak br. 19640, luk gotičkog okvira analizirala Margareta Klofutar.

**62** Kad promotrimo fotografiju poliptiha iz 1936. godine, na poliptihu su u tom trenutku postojala četiri kapitela i dva stupića, dok su na fotografiji iz dosjea iz 1974. godine (stanje zatečeno 1955. godine) – tri rezbarena kapitela i dva kvadratna, kao i četiri rezbarena stupića, odnosno dva polukružna s bazama. To upućuje na još jedan rekonstruktivni zahvat između 1924. i 1955. godine.

**63** Dvokomponentni kit tvorničke oznake: *Araldit* AW 106/ HV 953.

**64** RECEPT: sastojak 1: etilceluloza ET 200 / etanol 20–30 % (određuje tvrdoću i gustoću) / sastojak 2: *Klucel EF* / etanol 20–30 % (određuje ljepljivost i elastičnost) / sastojak 3: fini prah bijelog jasena (*Fraxinus excelsior*, zbog boje, čvrstoće i tvrdoće) / sastojak 4: *Arbocell BC200* (armatura kita zbog koje on ostaje istih dimenzija nakon sušenja); PRIPREMA: faza A: sastojak 1 + sastojak 2 (1 : 1) / faza B: sastojak 3 + sastojak 4 (2 : 1) / faza C: produkt faze A + produkt faze B (1 : 2), dobro izmiješati; svi postoci su varijabilni, a svojstva kita (ljepljivost, gustoća, kompaktnost) mijenjaju se zamjenom vrste *Klucela* (npr. *Klucel G* je puno gušći, ali manje ljepljiv itd.), pa u obzir treba uzimati njihove osnovne prednosti te u skladu s tim modificirati sastojak 1. Kit se ne smanjuje sušenjem jer je punilo sastavljeno od fino mljevenog drva visoke čvrstoće i “armature” od celulozne pulpe. Tome pridonosi i gustoća sastojaka 1 i 2, koji sadrže manje hlapljivog otapala od ljepila koje je u tekućem stanju. Također, takav kit je osmišljen kao najsličniji drvu prema kemijsko-fizikalnim svojstvima, pa ga možemo okarakterizirati kao “tekuće drvo”. Nakon sušenja, obrađuje se istim alatima kao drvo, a tako i priprema za nanošenje podloge ili – tonsko usklađivanje s drvom. Budući da je svjetliji od svih vrsta drva, a istog tona kao balza, može se lako tonski uskladiti, a kako nema sjaja, kao ni samo drvo, optički mu je sličan. Lijepi se na navoštenu podlogu, kao i na netretirano drvo, uz prethodne probe i preporuku da se podloga premaže *Klucelom* koji je odabran u kitu ili tutkalom. Prema navedenim preporukama, može se koristiti s dobrim uspjehom, što smo u Splitu i koristili na nizu primjera, spravljen svaki put drugačije, u skladu sa svojstvima drva na koje se nanosi. Zbog varijabilnosti nije pogodan za rutinsko korištenje, nego za osmišljavanje vlastitog recepta unutar osnovnog.

**65** Za orijentaciju pri izboru *Klucela*, može poslužiti knjižica *KLUCEL hydroxypropylcellulose, Physical and Chemical Properties*, Ashland, SAD.

- 66** Klucel EF 7–8 % i punilo: 1/3 šampanjske krede / 2/3 bolonjske krede / oko 1/20 kineske krede, a onda zečje kožno tutkalo 5–6 % s istim punilom (tu mješavinu često koristim jer ima svojstva slična alteriranoj preparaciji).
- 67** Tamnožuti žumanjak uz najviše 1/10 deionizirane vode i nekoliko kapi etanola (korištenje najdulje tri dana). Isti recept sam, uz drugačije mljevene pigmente, primijenila na raspelu iz crkve sv. Andrije na Čiovu. ŽANA MATULIĆ BILAČ, 2013., 78. uz bilj. 49. U fazi retuša na poliptihu bila je uključena Jelena Zagora, s kojom sam već surađivala na nekoliko programa i koja se svojim senzibilitetom, znanjem i promišljanjem odlično uključila u koncept interpretacije slike kako sam ga zamislila i realizirala. Jelena Zagora je na fazi retuša provela gotovo dva mjeseca te je obuhvatila oko dvije trećine te faze radova.
- 68** Otopljen u *White spiritu* (oko 3 %), uz dodatak 0,7 % *Tinuvina* 292 (UV abs.): 100 ml WS/25g damar smole/0,7g T 292.
- 69** Površina poluuljane tempere slike (navoštene u zahvatu 1974. godine) te jajčana tempera retuša nisu visoko higroskopski slojevi, pa je lakiranje u tom smislu nepotrebno. Također, uklanjanje laka u budućnosti te njegova zamjena djelovali bi na fragilan retuš koji bi trebalo modificirati. Na ovom primjeru, jedna od restauratorskih „sugestija“ za druge primjere restauriranja slika na dasci je izbjegavanje nepotrebnog nanošenja tzv. zaštitnog laka (nije dokazano da njime štitimo slikani sloj, pa današnji suvremeni koncept restauriranja ide u tom smjeru). Nakon parcijalnog lakiranja gornjih polja, izvedenog zbog velikih, kronološki različitih rekonstruktivnih zona, novi dijelovi izvedeni u jajčanoj temperi nježno su polirani ahatom te je tako ujednačen sjaj i površinski efekt tih malih cjelina na kojima je sačuvana simultanost izvornih dijelova, onih iz 1955. godine i ovih danas. Na preostaloj slici ista metoda, koja je svojevrsan „retuš površinskim efektom“ izveden je također ahatom preko retuširanih ploha. U sklopu ovoga rada, a zbog općeg upoznavanja svih slojevitih aspekata koje sam istraživanjem slike i njezinih poveznica dotaknula, a koji su tako predodredili njegov koncept, nije bilo mogućnosti predstaviti cjelovitu konzervatorsko-restauratorsku studiju o radovima izvedenim od 2011. do 2016. godine. Zbog velikog opsega radova te niza problema i zadataka za koje su se pronalazila ciljana, jedinstvena i nova rješenja, tema je zaslužila zasebnu studiju.
- 70** Ukupan pregled: FANI CELIO CEGA, 2005., 126–128.
- 71** U Registru kulturnih dobara RH crkva je zaštićena kao pojedinačni nepokretni spomenik sakralne graditeljske baštine, oznake Z–5166.
- 72** EYNAR DYGGVE, 1996., 107 i 24, tb. VI.
- 73** IVAN DELLALE, 1936., 78–79; FANI CELIO CEGA, 2005., 125–130, 125.
- 74** PAVAO ANDREIS, 1977., 338.
- 75** Prvi spomen današnjega naziva crkve bio je u legendi kape-tana Mavra, koju donosi ANTE IVAČIĆ, 1999., 34. Danas je taj naziv služben.
- 76** MICHELE PRULIUS, 1603., f.546.r.
- 77** IVAN LUCIĆ, II., 1979., 1006.
- 78** Naziv iz 1797. godine, izvor: VJEKO OMAŠIĆ, 1980., 1137.
- 79** ANTE IVAČIĆ, 1999., 30, 31, 32 i Arhiv Muzeja grada Trogira.
- 80** IVAN LUCIĆ, II, 1979., 1011. (bilj. 23), 1036.
- 81** AGOSTINO VALIER, 1579., f.40r: „Crkva sv. Marije... koja je pridružena biskupskoj menzi. U toj crkvi služi gospodin Ivan Regius i prima milostinje od vjernika.“; „Crkva ima sakristiju.“ (Prema zvučnom zapisu usmenog prijevoda don Slavka Kovačića, na čemu sam mu veoma zahvalna.) Ostalo u bilj. 87.
- 82** Vidi bilj. 14. u ovom testu.
- 83** Od čiovskih crkava još se jedino zadržao u sv. Lazaru (AGOSTINO VALIER, 1579., f.41v, f41r).
- 84** AGOSTINO VALIER, 1579., f.40v, f.41r, f.41v; print mikrofil-mova NAS (prvo spominjanje u literaturi: IVO BABIĆ, 2016., 448, ali je navedena pogrešna stranica f.49). Opis u bilj. 87.
- 85** „U njoj su tri oltara: veliki, koji nije posvećen ima vrijednu i čašćenu sliku (ikonu) Blažene Djevice Marije s mnogim srebre-nim zavjetima (*Ex voto*), dva metalna svijećnjaka, tri prekrivača, prijenosni oltar s relikvijama, prekrivač od pamučnog platna za misal, kanonsku tablicu na sredini menze, prijenosni čitaonik s prekrivačem, zatim oltarić sv. Ante na kojemu se ponekad pri-godno služi misa i koji ima prijenosni oltarić i bijeli prekrivač, te oltar sv. Jeronima na kojemu se ponekad služi misa, a koji ima staru ikonu, tri prekrivača i mramornu pregradu.“ (Zapisano prema zvučnom zapisu usmenog prijevoda don Slavka Kovačića.).
- 86** Isto je s oltarima splitske katedrale (od onih čije sam vizita-cije proučavala); o svim okolnostima i primjerima kod nas: SA-NJA CVETNIĆ, 2007.
- 87** Cjelina je upisana u Registar kulturnih dobara RH pod ozna-kom Z–4343. Uz zahvalu Jeni Grabovac s Konzervatorskog odjela u Trogiru na pribavljanju popisa inventara iz 1967. i 2006., oznaka zaštite te uputa o mjestu današnje pohrane inventara koji je dijelom premješten.
- 88** Vidi bilj. 20. u ovom tekstu.
- 89** Vidi bilj. 21. u ovom tekstu.
- 90** TONČI BURIĆ, 1982., 134.
- 91** Veoma sličan sakristijski ormar pronašli smo u crkvi sv. Je-lene Križarice u Škripu na Braču, za koji je analiza 14C utvrdila okvirnu dataciju prijelaza 15. u 16. stoljeće (voditelj radova Da-vor Gazde, 2018.).
- 92** Do 1997. godine ustrojstvo službe za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture bilo je organizirano regionalno preko Zavoda za zaštitu spomenika kulture, pa je nadležni odjel za Čiovo bio Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture u Splitu (koji 1997. godine reustrojem službe postaje Konzervatorski odjel u Splitu, dio Državne uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kul-ture [danas Uprava za zaštitu kulturne baštine]).
- 93** U popisu iz 1967. vodi se kao renesansni, pod brojem 3, dok je u katalogu iz 2016. pod brojem 4, uz napomenu: „Uspo-redba ovog kaleža s drugim renesansnim primjerima upućuje na zaključak da se radi o kasnijoj produkciji, najvjerojatnije 17. ili 18. stoljeća.“
- 94** Svijećnjake i reprodukcije možemo vidjeti na arhivskoj foto-grafiji iz 1936. godine. Svijećnjaci se ne spominju u dva popisa inventara MK, a možda su sačuvani između mnoštva drugih, po čiovskim ili trogirskim crkvama.

95 Iako u dotadašnjoj literaturi spomenut (LJUBO KARAMAN, 1924.–1925.; 1933.), njegova fotografija je objavljena tek u sklopu studije Ksenije Cicarelli. KSENIJA CICARELLI, 1974.

96 RADOSLAV TOMIĆ, 1997., 96. donosi prvu objavu toga predoltarnika (kao jedinog sigurnog predmeta inventara crkve), datira ga u 17. stoljeće te donosi mjere: 186 x 96 cm, tehniku: ulje na koži, punciranje, opisuje prikaz: Bogorodica s Djetetom, sv. Lovrom i bl. Ivanom Trogirskim te navodi da je s drvenim retablom glavnog oltara (u kojemu je bila slika kojoj se izgubio trag) tvorio cjelinu. Pretpostavku možemo potvrditi podudarnim mjerama retable i predoltarnika (oko 190 cm), kao i visinom stipesa; FANI CELIO CEGA, 2005., 130. donosi fotografiju u boji i navodi gdje se danas nalazi. Predoltarnik nije tehnički istražen, kao ni retabl glavnog oltara.

97 Tu sliku objavljuje RADOSLAV TOMIĆ, 1997., 49., „...navodno prenesena iz crkve Gospe kraj mora na Čiovu“, a spominje DANKA RADIĆ, 2005., 79: „U crkvi se nalazila i zavjetna slika s prika-

zom muškarca i žene koji kleče pred Bogorodicom s Djetetom i svecem (sv. Ante) koji lebde nad oblacima. U pozadini je visoko zdanje pod skelama.“; bilj. 105.: „Ova zavjetna slika se nalazi u katedrali sv. Lovre u Trogiru. Usp. Immagini di devazione popolare Secoli XVI–XIX, Venezia, Dicembre 1982 – Gennaio 1983.“

98 ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, 2005., 167, 171–174.

99 Obnovu je, oglušujući se na upute i smjernice nadležnog Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu, izveo ondašnji župnik fra Stjepan Pupiće Bakrač vlastitim snagama i bez stručnih uputa i nadzora, zbog čega mu je RST izdao zabranu radova. Ipak, radovi su najvećim dijelom privedeni kraju „idejnog koncepta“, nakon čega je na desnom zidu crkve postavljena ploča s natpisom: „Uz pomoć Duhanke, poglavarstva Trogira, „Mir“ – Međugorje i ob. Farčić, Jozo Rakić, Stipe Tonković, Miro Čagalj, Nikola Lucić, Vinko Coce, Ivan Korčulanin i fra Stjepan Pupiće Bakrač dragovoljnim radom 1997–1999. obnoviše.“

## Izvori

Hrvatski restauratorski zavod (HRZ)  
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel u Splitu (MK RH, KO Split)  
Restauratorski arhiv, izvješća Filipa Dobroševića.  
Nadbiskupski arhiv Split (NAS)  
PRIOLUS, MICHELE, *Visitatio Apostolica*, 1603., f.548.r.  
VALIER, AGOSTINO, *Visitato Apostolica*, vol. 57–2., Trogir, 1579., f.40v, f.41r, f.41v.

## Literatura

ANDREIS, PAVAO, *Povijest grada Trogira I. i II.*, Split, 1977. – 1978.  
BABIĆ, IVO, *Trogir: Grad i spomenici*, Split, 2016.  
BELAMARIĆ, JOŠKO, [Nove potvrde za Dujma Vučkovića](#), *Petriciolijev zbornik II, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36 (1996.), 31–42.  
BELAMARIĆ, JOSIP, The Painting of Dujam Vučković on the Constitution of the Confraternity of Holy Cross in Split, *Scripta in honorem Igor Fisković. Zbornik povodom sedamdesetog rođendana. Festschrift on the occasion of his 70th birthday*, (ur.) Miljenko Jurković, Predrag Marković, Zagreb – Motovun, 2015., 286–294.  
BENYOVSKY LATIN, IRENA, *Srednjovjekovni Trogir. Prostor i društvo*, Zagreb, 2009.  
BEZIĆ BOŽANIĆ, NEVENKA, *Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji*, Split, 1999.  
BURIĆ, TONČI, [Predromanička skulptura u Trogiru](#), *Starohrvatska prosvjeta*, III/12 (1982.), 127–160, 134.  
CELIO CEGA, FANI, Povijesna uloga crkvice Gospe kraj mora, *Župa sv. Jakova Čiovo-Trogir*, Trogir, 2005., 125–130.  
CENNINI, CENNINO, *Knjiga o umjetnosti*, Il libro dell'arte (preveli Katarina Hraste i Jurica Matijević), Zagreb, 2007.  
CICARELLI, KSENIJA, [Poliptih iz kruga Dujma Vučkovića](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 20 (1975.), 95–105.

CICARELLI, KSENIJA, Poliptih iz kruga Dujma Vučkovića (preuzeto iz izvornog članka 1975.), *Župa sv. Jakova Čiovo-Trogir*, Trogir, 2005., 131–136.

CVETNIĆ, SANJA, *Ikonoografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2007.

DELALLE, IVAN, *Trogir – vodič po njegovoj historiji, umjetnosti i životu*, Trogir, 1936.

DEMORI STANIČIĆ, ZORAIDA, Čudotvorna kasnogotička slika Gospe na Hladih, *Konzervatorski bilten*, 15 (1993.), 1–2.

DEMORI STANIČIĆ, ZORAIDA, Ikone u crkvama sv. Jakova i Gospe od Mora na Čiovu, *Župa sv. Jakova Čiovo-Trogir*, Trogir, 2005., 161–176.

DEMORI STANIČIĆ, ZORAIDA, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*, Split, 2017.

DOMANČIĆ, DAVOR, [Freske Dujma Vučkovića u Splitu](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 11 (1959.), 41–58.

DYGGVE, EYNAR, Das Anastasiummausoleum und der altcroatische Kirhenbau, *Forschungen in salona*, III, Wien, 1996., 107 i 24, tb. VI.

FISKOVIĆ, CVITO, Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, LII (1950.), (poseban otisak), Split, 1949, 188–218.

FISKOVIĆ, CVITO, Umjetnički obrt XV–XVI stoljeća u Splitu, *Zbornik Marka Marulića*, Zagreb, 1950., 145.

FISKOVIĆ, CVITO, Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima. Résumé: Supplement de documentation sur les artistes locaux en Dalmatie. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, LII/1935.–1949. (1950.a), 188–218.

FISKOVIĆ, CVITO, *Zadarski sredovječni majstori*, Split, 1959., 187–188.

HILJE, EMIL, [Zadarski slikarski krug u drugoj četvrtini 15. stoljeća](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 29 (1990.), 33–48.

- HILJE, EMIL, [Ikonografski program predele Ugljanskog poliptiha](#), *Petriciolijev zbornik*, II, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36 (1996.), 43–59.
- HILJE, EMIL, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb, 1999.
- HILJE, EMIL, [Dva popisa dobara splitskih slikara iz 15. stoljeća](#), *Radovi Zavoda za povij. znan. HAZU u Zadru*, sv. 49 (2007.), 289–337.
- HILJE, EMIL, Splitski slikar Dujam Marinov Vučković u Šibeniku, Šibenik od prvog spomena, *Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 950 godina od prvog spomena Šibenika*, (ur.) Iva Kurelac, Šibenik – Zagreb: Muzej grada Šibenika, 2018., 447–462.
- IVAČIĆ, ANTE, *Trogirske legende*, Trogir, 1999.
- KARAMAN, LJUBO, Popravljenje starinskih slika u Dalmaciji, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 47–48 (1924. – 1925.), 1–29.
- KARAMAN, LJUBO, *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek*, Zagreb, 1933.
- KEČKEMET, DUŠKO, *Fotografija u Splitu 1859. – 1990.*, Split, 2004. *Klucel hydroxypropylcellulose, Physical and Chemical Properties*, Ashland, USA, URL = [https://www.ashland.com/file\\_source/Ashland/Product/Documents/Pharmaceutical/PC\\_11229\\_Klucel\\_HPC.pdf](https://www.ashland.com/file_source/Ashland/Product/Documents/Pharmaceutical/PC_11229_Klucel_HPC.pdf) (15. ožujka 2019.).
- KOLENDIĆ, PETAR, Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, XLIII (1920.), 118–190. *Konstitucija o svetoj liturgiji, Sacrosanctum Concilium*, URL = <http://zrno.files.wordpress.com/2010/05/sacrosanctum-concilium.pdf> (15. ožujka 2019.).
- LUCIĆ, IVAN, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru I–II*, Split, 1979.
- MARASOVIĆ, TOMISLAV, *Dalmatia praeromanica 3. Korpus arhitekture: Srednja Dalmacija*, Split, 2011.
- DE MARCHI, ANDREA, [Splitski poliptih Dujma Vučkovića iz Ermitaža](#), *Petriciolijev zbornik II, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36 (1996.), 19–31.
- MATULIĆ BILAČ, ŽANA, [Christus triumphans – slikano raspelo iz crkve sv. Andrije na Čiovu](#), *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 4 (2013.), 73–103.
- MRNAVIĆ, IVAN TOMKO, *Vita Petri Berislavi – Životopis Petra Berislavića*, Zagreb-Trogir, 2008.
- OMAŠIĆ, VJEKO, Lipanjski dani u Trogiru 1797, *Mogućnosti*, 10–11 (1980.), 1132–1140.
- PRIJATELJ, KRUNO, [Prilog poznavanju zadarskog i šibenskog slikarstva XV stoljeća](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 8 (1954.), 67–86.
- PRIJATELJ, KRUNO, Dalmatinska slikarska škola, *Mogućnosti*, 1 (1955.), 42–61.
- PRIJATELJ, KRUNO, [Novi podaci o zadarskim slikarima XIV–XVI. st.](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 13 (1961.), 96–113.
- PRIJATELJ, KRUNO, [Bibliografski i biografski podaci o majstorima dalmatinske slikarske škole](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 17 (1968.), 344–345.
- PRIJATELJ, KRUNO, [Juraj Čulinović i slikarska zbivanja u Šibeniku u doba Jurja Dalmatinca](#), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3–6 (1979. – 1982.), 238–248.
- PRIJATELJ, KRUNO, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. st.*, Zagreb, 1983.
- PETRICIOLI, IVO, O važnijim umjetninama u franjevačkom samostanu u Zadru, *Zbornik samostana sv. Frane u Zadru*, Zadar, 1980., 109–119.
- PRIJATELJ, IVANA, [Prilog ornamentici Blaža Jurjeva Trogiranina i njegova kruga](#), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 26, No. 1 (1986.), 167–181.
- RADIĆ, DANKA, *EX VOTO zavjetni darovi u Trogiru i okolici*, katalog izložbe 16. – 31. prosinca 2005., (Trogir, Muzej grada Trogira), Trogir, 2005.
- RADIĆ, DANKA, *Zavjetne crkve i votivi župe sv. Jakova na Čiovu, Župa sv. Jakova Čiovo – Trogir*, Trogir, 2005., 65–95.
- ŠUSTIĆ, SANDRA, [Djelovanje Cvite Fiskovića na zaštitu i restauraciji povijesnog slikarstva i skulpture na hrvatskoj obali, doktorska disertacija](#), Filozofski fakultet, Zagreb, 2016.
- UNKOVIĆ, IVANA NINA, [O restauriranju pokretnih umjetnina u Dalmaciji pod vodstvom Ljube Karamana](#), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011.), 269–276.
- Zlato i srebro Zadra*, Zagreb, 1951.

## Summary

### Žana Matulić Bilač

GOTHIC POLYPTYCH FROM THE CHURCH OF OUR LADY BY THE SEA, IN TROGIR, AND CONTEXTUALISATION OF ITS SCATTERED INVENTORY

The polyptych from the pre-Romanesque church of Our Lady by the Sea is dated to the 15<sup>th</sup> century and attributed to the circle of Dujam Vučković. Even though decontextualised, as is the rest of the inventory from the church, it tells us about the spatial, historical, artistic and technological context of its creation and duration as if it were still embedded in the high altar of the church inside the bevelled square apse for which it was made. The polyptych was removed from the altar in 1974 due to a number of factors that threatened it, and since then has become part of the permanent exhibition of the Collection of Ecclesi-

astical Art of St. Lawrence's Cathedral, Trogir. Taking into account known sources, as well as discovering new ones, that mention the church and its inventory in relation to their properties today and focus on links to the polyptych and its historical modifications, we have discovered a large part of the historical context of its creation and duration. It now seems that, through every detail, it is still an integral part of the high-altar apse in the church. This is the only place it can reclaim the dignity and meaning it received when it was made, and which survived during the long and turbulent history of the church and its inventory, first



described in 1579, and today scattered in Čiovo's churches and monasteries, as well as the cathedral. Nevertheless, the restoration of the church did not respect any historical layer, so the real spatial context of the inventory and the painting has been lost forever. The integrity of its interior is evoked in reverse: by analysing the traces on the polyptych and other sporadic, scattered clues that include the initial gathering of historical inventory records, finding and recording its condition today, and its imaginary contextualisation using photographs taken before the restoration. In this way, we add the model of the reconstruction of complete historical stages in the interior of one of the many medieval churches with a similar story, with this particularly important and famous little church as a place where legends, votive prayers and miraculous healings are interwoven. In particular, the art-history attribution of 1974 to a painter from the circle of Dujam

Vušković is analysed in the context of recent discoveries, including the results of technical studies, with analogies to analysed artwork from the 15<sup>th</sup> century in Dalmatia, and which can be linked to this painting. Furthermore, an overview and critical review of the conservation carried out on the painting in the 20<sup>th</sup> century is presented, and the model and course of a completed five-year conservation-and-restoration project investigating the technique and reconstructing the original form and painted layer of the polyptych, a work of art of Croatian medieval painting with the most extensive damage to its structure and surface, is described.

**KEYWORDS:** Gothic polyptych, Trogir, Čiovo, Church of Our Lady by the Sea, inventory, contextualisation, Dujam Vučković, conservation and restoration, painting on wood.